

COLLECTION « POCHES LANGUES & MONDES »

Ragmala

*Les littératures en langues indiennes
traduites en français*

ANTHOLOGIE

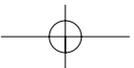
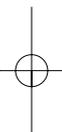
Ouvrage édité par
ANNE CASTAING

préface de
K. SATCHIDANANDAN

LANGUES & MONDES
L' A S I A T I H È Q U E
2005

Contributeurs

MARYAM ABOU ZAHAB
NICOLE BALBIR-DE TUGNY
PHILIPPE BENOÎT
FRANCE BHATTACHARYA
DEENA BOSSÉ
ANNE CASTAING
MARTINE CHEMANA
FRANÇOIS GROS
P. FAUSTINE IMBER-VIER
FRANK ANDRÉ JAMME
DENIS MATRINGE
ANNIE MONTAUT
MARIELLE MORIN
ANNE-CÉCILE PADOUX
GUY POTEVIN
DOMINIQUE VITALYOS



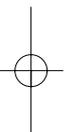
Ouvrage publié avec le concours de l'Institut national des Langues et Civilisations orientales.

Couverture : Louis Constantin et Jean-Marc Eldin

Illustration de la couverture :
peinture du Mithila (coll. Anne Castaing)
Composition et mise en pages : Jean-Marc Eldin

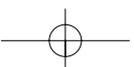
© Langues & Mondes – L'Asiatheque,
11 cité Veron, 75018 Paris, 2004
e-mail : info@asiatheque.com

ISBN : 2-915255-09-1



Préface

C'est un bonheur pour moi d'avoir à rédiger cette brève préface à la Bibliographie des littératures indiennes traduites en français, et ce pour deux raisons : d'abord, voici là un ouvrage probablement pionnier dans la mesure où aucune bibliographie de ce genre n'est disponible pour le moment ; ensuite celle-ci est centrée sur les œuvres traduites en français directement depuis les langues indiennes et non, comme c'est le cas le plus fréquent, sur des œuvres écrites en anglais, littérature qui monopolise l'intérêt international aux dépens d'œuvres d'une qualité littéraire souvent supérieure dans les langues indiennes. Enfin, cette bibliographie permettra de mettre en évidence les liens culturels et littéraires profonds qui unissent la France et l'Inde. Je me réjouis également que cette publication voie le jour à un moment où diverses institutions officielles françaises commencent à s'intéresser à la littérature indienne, comme le montre la manifestation culturelle des Belles Étrangères consacrée à la littérature indienne qui s'est déroulée en novembre 2002. Précédemment, les échanges linguistiques et littéraires entre Français et Indiens relevaient largement d'initiatives individuelles. En France comme en Europe on commence à s'intéresser de façon plus réaliste et plus complexe à l'Inde, à mieux comprendre ce pays dans la diversité de ses régions, de ses races, de ses cultures régionales et de ses langues, alors que la vision de l'Inde qu'avait auparavant propagée l'« orientalisme » était celle d'une culture unique, homogène, « hindoue ».



10 *Ragmala*

voire « brahmane ». Si l'Inde présente assurément des traits communs élaborés au cours de siècles d'interaction entre les groupes qui la peuplent, et si les épopées indiennes comme le *Rāmāyana* et le *Mahābhārata* ont une diffusion et une sphère d'influence panindiennes, cela ne doit pas faire oublier la riche diversité des cultures et des langues régionales en Inde : ce serait une grave erreur de parler d'une « culture indienne » standardisée qui ne preme pas en compte cette immense variété de croyances, de cultes, de légendes et de coutumes, de fêtes, de modes d'imagination et de modes d'expression. La culture indienne n'est pas un monolithe, mais une mosaïque de langues, de cultures et de visions du monde. Le *Rāmāyana* et le *Mahābhārata* même ne se présentent pas sous une forme unique dans l'ensemble du pays : ils ont des milliers de versions chantées, écrites et jouées, autant d'épopées qui relèvent toutes de cultures spécifiques. Si ces épopées n'avaient connu que leur version sanscrite, elles n'auraient pas trouvé accès auprès des gens du peuple et n'auraient pu devenir partie intégrante de leur imaginaire et de leur ethos.

Cette bibliographie représente un tribut de la langue française aux langues de l'Inde. Si je suis persuadé qu'il existe quantité de traductions françaises du sanscrit et de l'anglais, les traductions des autres langues indiennes sont loin d'être aussi abondantes qu'il le faudrait, à cause essentiellement du manque de spécialistes, chercheurs et écrivains, capables de traduire directement de ces langues. Les chercheurs et écrivains indiens connaissant suffisamment bien le français se consacrent pour leur part à traduire des œuvres françaises dans leur propre langue. Il s'agit là bien entendu d'un problème de fond qui ne peut être résolu

Préface 11

qu'en initiant les Français talentueux aux langues indiennes, avec le soutien des universités et des institutions officielles. Je remarque avec plaisir que le monde de l'édition française est de plus en plus conscient de la richesse de ce filon peu exploité que constituent les langues indiennes.

Les Français ont commencé à s'intéresser à l'Inde au début du xvii^e siècle. La cour de Versailles s'est éveillée aux merveilles de l'Inde grâce aux récits de voyageurs tels que Tavernier et Bernier et de fabulistes tels que La Fontaine. Peu après, à la suite de la formation de la Compagnie française des Indes orientales il y eut un bref épisode de colonisation française autour de Pondichéry. À la fin du xviii^e siècle, Anquetil Duperron révélait à l'Europe les Upanishads et exportait simultanément l'esprit des Lumières en Orient, première contribution à la renaissance orientale. Quelques années plus tard, c'était l'excellent ouvrage de l'abbé Dubois sur la société indienne de l'époque. La pensée indienne a ainsi enrichi la littérature française du xix^e siècle, de Bernardin de Saint Pierre à Leconte de Lisle. Balzac, Michelet, Tocqueville et Victor Hugo ont été profondément influencés par la philosophie indienne. Les études orientalistes françaises se sont épanouies dans les œuvres d'Antoine-Léonard de Chézy, d'Eugène Burnouf, de Sylvain Lévi, de Louis Renou et de Jean Filliozat. Au xx^e siècle, Romain Rolland, disciple spirituel de Gandhi et de Rabindranath Tagore, ainsi qu'André Malraux, proche de Nehru et admirateur zélé de l'art, de la littérature et de la politique de l'Inde, ont contribué à rapprocher les deux cultures.

La littérature et l'art indiens, d'autre part, se sont enrichis dans le contact avec la littérature et l'art français. Si la peinture et la

12

Ragmala

sculpture modernes en Inde ont été fortement marquées par les mouvements artistiques et les artistes français, ce sont aussi des écrivains français comme Hugo, Balzac, Zola et Maupassant qui ont inspiré le mouvement littéraire du progressisme. Les symbolistes et les surréalistes ont puissamment marqué les pionniers de la poésie indienne moderne : Baudelaire a été traduit presque à sa parution dans les langues indiennes qui cultivaient une tradition poétique solide comme le bengali et le malayalam. Les œuvres de Paul Eluard et Louis Aragon ont stimulé la renaissance de la poésie sociale dans les années soixante-dix. Jacques Prévert aussi figurait parmi les poètes de l'espoir, comme Jean-Paul Sartre et Albert Camus avaient été des objets de culte dans les années soixante. Les romanciers et nouvellistes indiens trouvaient dans cette angoisse existentielle un reflet du dilemme d'Arjuna sur le champ de bataille de Kurukshetra dans le *Mahābhārata*. Eugène Ionesco, Jean Genet et Jean Anouilh ont joué un rôle aussi important dans le théâtre des années soixante que Samuel Beckett. Marguerite Duras, Georges Perec et Claude Simon, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, bien que moins populaires que leurs prédécesseurs, n'en sont pas moins bien connus des lettrés indiens. Quant au féminisme français, de Simone de Beauvoir à Hélène Cixous, il a trouvé des échos dans la réflexion indienne sur ces questions, de même que Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Maurice Blanchot et d'autres ont profondément marqué la pensée indienne sur la langue et la pratique critique. Et je me limite aux écrivains : peintres et cinéastes ont toujours fasciné l'imaginaire visuel indien, de Cezanne à Renais.

Préface

13

Alors que les missionnaires, indologues et voyageurs ont longtemps été les principaux agents des échanges culturels, c'est à présent les universitaires, écrivains et artistes qui assument, avec toujours les diplomates, ce rôle d'intermédiaires culturels. Jusqu'au XIX^e siècle, ce sont les littératures classiques en sanscrit et en tamoul qui tenaient le devant de la scène, en dépit des efforts de quelques savants pour mettre en lumière les traditions de la religion dévotionnelle et du soufisme. Ce sont des spécialistes, à la suite de Garcin de Tassy, qui les premiers ont réalisé l'intérêt de la littérature contemporaine laïque en prose ou en vers, s'intéressant à Rabindranath Tagore, Subramania Bharati ou Premchand, les premiers auteurs modernes à être traduits en français. La fortune de Tagore, abondamment traduit et notamment par Gide, a suscité la traduction d'autres écrivains bengali comme Bankim Chandra Chatterji, Bibhuti Bhushan Banerji et Tarashankar Banerji. Chez les post-tagoriens, c'est Lokenath Bhattacharya qui a fait l'objet de l'attention la plus soutenue, vivant en France. Chez les grands romanciers hindi de l'après-Premchand, Bhisham Sahani, Jainendra Kumar, Nirmal Verma, Krishna Baldev Vaid et Vinod Kumar Shukla ainsi que Nagarjun, Mohan Rakesh et Mannu Bhandari sont désormais accessibles en français. Et d'autres auteurs éminents comme Mahasweta Devi en bengali et U.R. Anantha Murthy en kannada se sont désormais fait une place dans le cœur des lecteurs français. C'est pour moi une joie qu'un jeune talent comme celui d'Alka Saraogi soit accueilli chaleureusement en France.

Quant aux autres littératures indiennes, elles sont encore peu traduites : M. Mukundan pour le malayalam, Daya Pawar, Kishor Shantabai Kale, Madhu Kondvilkar pour le marathi, Sadat Hasan

Manto et Nayer Masud pour l'ourdou, Amrita Priam et Bama, auteurs importants en panjabi et tamoul respectivement. Les traductions de la poésie sont plus faiblement encore représentées, difficulté de la traduction aussi bien que du marché. Seuls Tagore, Lokernath Bhattacharya (bengali), Subramania Bharati, Bharatidasan, Devakumaram (tamoul), Jay Shankar Prasâd, Nagarjun, Vaipreyi (hindi) et K. Satchidanandan (malayalam) ont jusqu'à présent fait l'objet de traductions pour une œuvre complète, la poésie d'autres auteurs n'étant accessible que par fragments, dans diverses revues. Le changement le plus appréciable dans le paysage est la faveur dont commencent à jouir les littératures en langues indiennes par rapport à celles d'expression anglaise, ainsi que l'activité de traducteurs ayant un accès direct aux langues de départ, ce qui évite le relais de l'anglais.

J'ai bon espoir que cette bibliographie sera d'un précieux recours dans l'intelligence du statut de la traduction littéraire des langues indiennes au français, et dans le repérage des carences encore à combler, car elle devrait inspirer de nouveaux travaux dans le domaine. Je tiens à féliciter Anne Castaing pour cet effort dicté par l'amour de l'Inde.

K. SATCHIDANANDAN,
Secretary,
National Academy of Letters,
Sahitya Akademi, New Delhi

Introduction aux langues et littératures indiennes*

On oppose généralement les littératures dans les langues indiennes, ou parfois simplement « les langues », autrefois dites « vernaculaires », à la littérature indienne d'expression anglaise, mais aussi aux littératures anciennes d'expression sanscrite et moyen-indienne (prakritis ou apâbramshâ)¹. Si sanscrit et moyen-indien sont à l'origine des langues indo-aryennes modernes, tout en s'en distinguant nettement par les structures linguistiques et les formes littéraires, la situation est sensiblement différente en dravidien, le terme « tamoul » désignant la langue ancienne et

(*) La transcription des mots indiens a été limitée au minimum de signes diacritiques (accents circonflexes sur les voyelles longues), pour ne pas gêner la lisibilité, les habitudes de transcription différant par ailleurs d'une langue à l'autre. La bibliographie a également été limitée soit aux œuvres accessibles en français, soit, dans les notices générales, aux ouvrages en anglais qui peuvent servir de référence pour une bibliographie plus détaillée; le format du présent ouvrage ne permettant naturellement pas d'intégrer une bibliographie générale. On trouvera des informations sur tous les auteurs, traduits et non traduits, dans *Encyclopedia of Indian Literature*, publié à Delhi par la Sahitya Akademi, ainsi que dans sa revue trimestrielle *Indian Literature, Propositions*, Delhi, Pencraft International, 2001, et *Authors, Texts, Issues*, Delhi, Pencraft International, 2003, de K. Satchidanandan, lui-même poète et secrétaire de l'Académie des Lettres.

1. Sur la littérature d'expression anglaise, voir la synthèse de Michel Renouard, *La Littérature indienne de langue anglaise*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1997 et Denise Coussy, *Le Roman indien de langue anglaise*, Paris, Karthala, 2004; sur la littérature sanscrite, voir Louis Renou, *Les Littératures de l'Inde*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1951.

moyenne comme la langue moderne : situation que reflète la notice qui s'y rapporte dans cet ouvrage puisqu'elle touche à des strates temporelles beaucoup plus anciennes que dans le groupe indo-aryen. Mais les autres langues de la famille dravidienne, télougou, malayalam, kannada, respectivement parlées dans les États où elles sont officielles et majoritaires, l'Andhra Pradesh, le Kerala, le Karnataka, au sud de l'Inde, sont elles aussi issues de la même souche dont elles se sont progressivement différenciées (comme le tamoul moderne du dravidien ancien) pour acquérir un statut linguistique autonome depuis une dizaine de siècles. Sur ce plan, la situation est la même pour les langues indo-aryennes, dont seules certaines sont ici représentées, le bengali, le hindi, le marathi, l'ourdou, le panjabi, à côté de l'assamais, du goujarati, du cachemiri (sous-groupe darde), du konkani, du népali, du singhalais, du sindhi, pour ne citer que les langues dites « constitutionnelles », c'est-à-dire répertoriées dans l'article VIII annexé à la Constitution indienne comme langues officielles de l'État où elles sont majoritaires. Certaines sont du reste officielles dans plusieurs États, comme le hindi (Uttar Pradesh, Uttaranchal, Bihar, Chattisgarh, Madhya Pradesh), langue par ailleurs officielle de l'Inde, l'ourdou (Jammu-Cachemire, Bihar), parlé aussi dans des régions très variées par de fortes minorités (Hyderabad, Madras/Chennai, Mysore, en milieu dravidophone), d'autres ne sont langues officielles d'aucun État, comme le sindhi parlé à l'ouest du Rajasthan et du Gujarat, ou comme le cachemiri². Outre ces langues répertoriées administrativement, l'Académie des Lettres, la Sahitya Akademi, en reconnaît quelques autres pour l'ancieneté de leur tradition littéraire, comme par

exemple le dogri, parlé en Himachal Pradesh, le maithili, parlé au Bihar, le rajasthani (dans sa variante standardisée, le marvari).

Les deux familles linguistiques mentionnées représentent à elles seules plus des neuf dixièmes de la masse parlante indienne (plus des trois quarts pour l'indo-aryen, sous-groupe de l'indoeuropéen, plus d'un cinquième pour le dravidien, famille autonome), et la quasi totalité de la production littéraire écrite.

Deux autres familles linguistiques importantes sont pourtant présentes sur le territoire indien, bien que ne regroupant qu'environ un pour cent chacune de la masse parlante, la famille dite « tibéto-birmanne » et la famille dite « austro-asiatique », la première seule ayant, depuis 1994, une langue officielle, le manipuri ou meitei, parlé dans le Manipour. Les autres langues de cette première famille (affiliée indirectement au tibétain et au birman) sont des parleres souvent non standardisés, d'extension très limitée, sur la ceinture

2. Les raisons du statut administratif et politique accordé d'emblée au sindhi, lequel est surtout parlé au Pakistan bien qu'il n'y ait pas un statut officiel, sont liées à l'histoire personnelle des dirigeants, et le sanscrit, langue au statut également officiel, n'est inclus dans la liste des « scheduled languages » que pour des raisons de prestige culturel, n'étant plus parlé comme langue maternelle que par une minorité dérisoire. Il va sans dire que l'inscription dans le prestigieux article VIII fait l'objet d'une compétition féroce (le konkani, parlé dans la région de Goa, longtemps classé comme « dialecte » du marathi, et le népali y ont été inclus en 1994). Sur l'émergence de ces nationalismes ou régionalismes linguistiques, voir A. Monraut, « La langue comme vecteur de la cohésion identitaire dans l'Union indienne : entre le politique et le religieux », *Langues et Pouvoirs*, dir. S. Chaker (Actes du colloque « Langues et Pouvoir » pour le bicentenaire de l'INALCO), Paris, Edisud, 1998, p. 273-284. Quant à l'anglais, parlé par une minorité encore dérisoire (moins de 5 %), langue officielle de l'Union en statut associé (au hindi), c'est la seule langue acceptée dans tous les États et par ailleurs internationale (le hindi n'a pas encore ce statut, en demande auprès de l'Unesco), d'où le rôle et le statut qu'il conserve, malgré son passé de langue coloniale.

himalayenne, très divers aussi entre eux et non intercompréhensibles même dans un sous-groupe comme les seize langues naga parlées dans le Nagaland et les États voisins (mao, angami, konyak ao, etc.) ou les langues kudi-chin (manipouri, meithei, mizo/lushai). La seconde famille, dite « austro-asiatique » ou « austrique », cousine lointaine de langues parlées en Asie du sud-est et en Australésie, avec un rameau du sous-type môn-khmer (khasi, parlé au Meghalaya) et un plus important rameau dit « munda », est exclusivement composée de langues « tribales », la plus parlée soutenue par le militantisme linguistique le plus actif étant le santali (plus de cinq millions de locuteurs), dans le Bihar et le récent État du Jharkhand³. Les langues munda (santali, mundari, ho, juang, kharia) se distribuent en effet le long d'une ceinture transversale entre Deccan et plaine du Gange (Bengale, Maharashtra, Madhya Pradesh, Orissa, Bengale, Andhra, Karnataka) et le nombre de leurs locuteurs est en rapide décroissance, sauf pour le santali.

Cette forte proportion de langues « tribales »⁴ dans les deux dernières familles ne signifie pas qu'elles soient absentes des

3. Son inscription dans l'article VIII fut proposée pendant les débats de l'Assemblée constituante (par le consultant Jaypal Singh), en raison de sa représentativité sociale et politique comme du nombre de ses locuteurs, surtout comparé à celui des locuteurs du sindhi et du sanscrit, mais la proposition ne fut pas même discutée. Le santali est aujourd'hui en voie d'être officiellement reconnu.
4. Terme qui n'a qu'un sens administratif et correspond aux communautés enregistrées dans une liste spécifique, à côté de la liste des castes inférieures (*scheduled castes*): les *scheduled tribes*, traditionnellement isolées dans des régions sylvestres inaccessibles, perpétuant des modes de vie réputés archaïques et souvent nettement distincts de ceux de la société hindoue, ont aujourd'hui réfrigérateur et TV, et les villages « tribaux » des Nilgiri par exemple sont aussi modernes que leurs voisins non tribaux.

autres familles, dravidienne et indo-aryenne : c'est cette dernière qui en compte le moins (la plus parlée étant le bhili, cinq millions de locuteurs au Rajasthan et au Goujارات), alors que nombre de langues dravidiennes tribales (tulü, la plus importante, kota, kodagu, badaga, etc.) constituent aujourd'hui encore un conservatoire important des littératures orales et d'une culture originale. Dans le cas particulier du hindi, on entend le plus souvent par ce terme soit la langue standard utilisée dans les médias et la littérature écrite, dont l'histoire ne dépasse guère deux siècles⁵, soit un ensemble de parlars encore mentionnés comme « dialectes », certains bien plus anciens que le hindi standard et d'un grand prestige culturel. Au nombre de 331 selon certains linguistes, ces parlars incluent des langues à part entière, dont le système est parfois très différent du hindi standard — pas d'expression

5. Mais Gandhi dans les années vingt pouvait encore entendre sous ce terme, qu'il utilisait en alternance avec *hindustani*, la même chose qu'ourdou. On peut dire, en simplifiant, que le hindi est la version standardisée et écrite de l'« hindoustani » décrit par les colonisateurs comme une sorte de *lingua franca* parlée dans une bonne partie de la plaine du Gange, la standardisation reflétant toutefois les usages des honnêtes gens de l'époque, c'est-à-dire de la cour et des personnes cultivées (Inshallah Khan Insha, au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle). Que par la suite cette langue se soit abusivement sanscritisée dans la néologie officielle et s'oppose ainsi à l'ourdou, symétriquement « arabisé » et « persianisé », le fait est certain, mais n'affecte guère la langue littéraire, très perméable au vocabulaire ourdou. Sur la naissance du hindi et de l'ourdou, qui ont émergé presque ensemble de ce melting pot en tant que langues littéraires, et les ambivalences du terme (au point de la contradiction absolue : « there is no doubt that Urdu is born from Hindi », Abdul Haq, « it became apparent that Hindi was made by the process of taking Urdu and the Perso-Arabic borrowings and replacing them by Sanskrit », Gulen), voir le premier chapitre de Alok Rai, *Hindi Nationalism*, New Delhi, Orient Longman, 2000.

20

Ragmala

grammaticale du genre ni du nombre en maithili (Bihar), comme en bengali donc à la différence du hindi, pas ou peu d'accord du verbe avec son objet en bhojpuri (Bihar) alors qu'en hindi c'est toujours le cas à l'aspect accompli — et dont le nombre de locuteurs peut dépasser les trente millions (plus de vingt-cinq millions pour le bhojpuri). Les parlers occidentaux (bundeli, braj, kanauji, en Uttar Pradesh) s'apparentent plus au hindi standard que les parlers orientaux (awadhi, bhojpuri, maithili, magadhî, chattisgarhî). De ces parlers, deux au moins ont eu une fortune littéraire immense, le braj et l'awadhi. Lorsqu'on parle de vieil hindi, de littérature hindi médiévale, c'est en fait à ces langues qu'on fait référence, ou à d'anciennes formes de parlers rajasthani, ou encore à la « *sant bhasha* » élaborée par les poètes mystiques comme Kabir à partir de ces parlers régionaux. Le braj, utilisé par Sur Das dans ses poèmes dévotionnels à la gloire de Krishna, est restée la langue de culture dominante dans le nord de l'Inde jusqu'à la fin du xviii^e siècle. L'awadhi, la langue de Tulsi Das dans son *Rāmāyana* hindi, a connu à ce titre une influence culturelle importante quoique moindre que le braj. C'est aussi la langue encore aujourd'hui parlée au Surinam, où s'exilèrent des contingents importants de travailleurs engagés à la fin du xix^e siècle, alors que le bhojpuri domine dans les autres pays de la Caraïbe (Maurice), bien que le hindi standard l'emporte dans le système scolaire et la littérature écrite.

Certes, les quatre familles de langues que sont l'indo-aryen, le dravidien, le tibéto-birman et l'austral-asiatique, génétiquement non apparentées, ont gardé des spécificités distinctives importantes⁶. Mais plus importants encore sont les traits communs qui

Introduction aux langues et littératures indiennes

21

se sont diffusés dans toute l'aire indienne, au point que certains linguistes on pu parler d'une nouvelle famille, la famille indienne, caractérisée par un ordre des mots commun (sujet-objet-verbe), l'importance phonologique de la réflexion (*t* réflexive s'opposant à *t* dentale), les constructions à « sujet au datif » pour exprimer des processus non actifs (à-moi fain est, à-lui joie est), la prépondérance de prédicats verbo-nominaux (attente faire pour « attendre »), la triple dérivation causative (marcher/conduire/faire conduire sur une même racine verbale), l'importance des verbes sériels à valeur perfectivante ou expressive (il sort va, « il sort » ; viens va, « arrive »), des redoublements, à base onomatopéique ou non. Le résultat est qu'il est relativement facile de traduire d'une langue indienne à une autre (les énoncés simples ont même fréquemment exactement la même structure), alors que même l'indo-aryen, pourtant indo-européen d'origine, est extrêmement éloigné structurellement des langues européennes. Ces traits communs, joints à la diffusion du vocabulaire de l'hindouïsme (sanskrit) font supposer l'importance des contacts et des phénomènes de bi- ou plurilinguisme social sur des siècles. Du reste les spécialistes ont noté dès le sanscrit le plus ancien la présence

6. Alors que l'indo-aryen a des consonnes aspirées, des pronoms relatifs et un système de corrélation, une morphologie flexionnelle (c'était le cas en sanscrit, les langues modernes en conservent des résidus), un pronom réfléchi classique, le dravidien typique n'a pas de consonnes aspirées, ne distingue pas phonologiquement les sourdes et les sonores, est de type agglutinant (addition de suffixes), n'a pas de relatives, a deux pronoms inclusif et exclusif pour dire « nous », exclut les subordonnées autres que quotatives, les langues munda ne distinguent pas verbe et nom en tant que classes de mots et marquent dans le prédicatif tous les participants de la phrase sous forme de suffixes.

22

Ragmala

de termes, voire de structures, typiquement dravidiens et même munda : les mots sanscrits *phalam* « fruit, résultat », *mayur* « paon », seraient ainsi d'origine dravidiennne, *purush* « homme », « homme primordial », *punya* « vertueux, pieux », seraient d'origine munda. C'est dire que, dès les périodes les plus reculées, les contacts occasionnés par les flux de populations de langues différentes ont joué un rôle primordial dans l'évolution des langues. La diffusion ultérieure dans la plupart des langues du vocabulaire persan et arabe, conséquence de la domination moghole dès le XIV^e siècle, et aujourd'hui de l'anglais, a contribué à homogénéiser le vocabulaire des diverses familles linguistiques. On peut vraiment dire que la situation présente dans les langues indiennes reflète la suprématie indéniable des liens de voisinage sur les liens du sang.

De tels faits, bien documentés aujourd'hui⁷, sont les signes affleurants d'un comportement sociolinguistique particulier, supposant un plurilinguisme à grande échelle sur des siècles. Il n'y a aucun État monolingue malgré la réorganisation linguistique des États de l'Inde en 1956 et ses séquences jusqu'à nos jours, au terme d'émeutes souvent sanglantes, et, au niveau même des districts (équivalents des communes), le bilinguisme social est fréquent. Encore ne tient-on compte dans ces évaluations que des langues et non de leurs variétés sociales et régionales, qui peuvent être très distinctes du standard et aboutir à de véritables situations de diglossie. Ce multilinguisme, qu'on désigne aujourd'hui

7. On trouve une bibliographie détaillée sur le sujet dans *Les Langues d'Asie du sud* (A. Monant éd.), *Faits de Langues* 10, Ophrys, 1997.

Introduction aux langues et littératures indiennes

23

d'hui couramment comme « *grassroot multilingualism* », se distingue du bilinguisme de l'élite par son mode d'acquisition, non scolaire, spontané, en fonction des besoins de la communication quotidienne de la communauté sociale dans son ensemble. L'échange à ce niveau implique plus souvent les variétés basses du répertoire linguistique, lequel est feuilleté selon les contextes d'usage et les situations d'interlocution, professionnels (eux-ci étant d'autant plus variés que jusqu'à une époque relativement récente une hiérarchisation complexe mais non rigide a structuré la distribution des tâches), distractionnels et privés : les phénomènes d'ajustement nécessaire à l'intercommunication ont certainement activé le processus général de convergence à l'œuvre dans l'ensemble du Sous-Continent, si bien qu'on peut observer un véritable *continuum* linguistique du Panjab au Bengale dans les variétés parlées, sans transition nette — les variétés savantes, standardisées et normées se distinguant naturellement beaucoup plus nettement —, mais aussi de l'Himalaya au Coromandel, c'est-à-dire entre langues génétiquement non apparentées⁸.

8. « HUP fluid zone » est par exemple le terme par lequel les sociolinguistes désignent le continuum hindi-ourdou-Panjab (continuum évoquant du reste les réalités culturelles de l'époque dite médiévale, si l'on pense que nombre des textes fondateurs de la littérature hindi/ourdou, au sens large du terme, sont colligés dans le livre sacré des sikhs le *Guru Granth Sahib*, Kabir et Guru Nanak parlant la même langue...). L'expression est de L. M. Kubchandani, ainsi que celle d'« hétérogénéité fonctionnelle » (*Revisualizing Boundaries*, New Delhi, Sage, 1997). Pour une bibliographie détaillée sur les aspects sociolinguistiques de ce multilinguisme, voir A. Monant, « Langues en situation de diaspora et plurilinguisme social en Asie du sud », *Les Langues de diaspora* (A. Donabedian éd.), *Faits de Langues* 18, Ophrys, 2002, p. 53-64.

Si toutes les langues ont pu à la fois développer des affinités communes tout en préservant leur existence en tant que langues distinctes (le recensement de 1961 en dénombrait 1 652), c'est largement grâce à ce qui est aujourd'hui reconnu comme un « ethos communicationnel » commun, caractérisé par « l'hétérogénéité fonctionnelle » : la variation (utilisation de tel ou tel segment du répertoire linguistique) étant fonction du type d'activité, toutes les langues participent également à la dynamique de l'échange, ce qui n'est pas le cas dans le modèle compétitif qui domine depuis l'Indépendance, les langues valorisées (officielles) ayant tendance à s'imposer dans tous les secteurs de l'activité.

Cet ethos communicationnel traditionnel a-t-il son pendant dans un ethos culturel propre à l'Inde, qui permettrait de parler d'une littérature indienne comme on peut concevoir une littérature française ou allemande ? On peut le soutenir si l'on garde à l'esprit le plurilinguisme au principe même de l'ethos communicationnel indien. Mais repérer les tendances communes observables dans les grandes littératures de l'Inde à travers une périodisation qui à peu de choses près est valable pour toutes, des temps de la littérature dite dévotionnelle au réalisme moderne et au post-modernisme des années soixante-dix ne saurait en aucun cas amener à concevoir une culture homogène. Pas plus qu'une langue, il n'y a une littérature indienne et, si ethos culturel commun il y a, il est, comme l'ethos communicationnel, impensable sans la pluralité des cultures qu'il exprime, terme certes bien rebattu mais dont on ne peut faire abstraction si l'on veut saisir quelque chose des littératures de l'Inde⁹. Nehru a popularisé cette notion dans son célèbre *Discovery of India*, il en a surtout

imprimé la pensée dans l'élaboration de la Constitution, qui officialise le droit des minorités par la discrimination positive¹⁰. De même que la famille linguistique indienne compte des centaines de langues bien distinctes, de même la littérature indienne compte des littératures très différenciées, non pas tant par la langue que par les valeurs qu'elles développent, ces dernières se diversifiant elles-mêmes en fonction des cultures régionales, mais aussi religieuses et sociales. Le poids littéralement phénoménal qu'a pesé et que continue à un moindre degré de peser la culture hindoue du brahmanisme, et peut-être plus encore la considération exclusive dont elle a bénéficié à l'étranger (voir préface), ne doivent pas oblitérer la vitalité des textes qui en divergent.

La plus évidente de ces divergences est précisément l'origine même des littératures dites vernaculaires. Le choix des langues parlées contre le sanscrit (alors langue de culture de la minorité lettrée d'un bout à l'autre de l'Inde) correspondait, dans ce qu'on a appelé le mouvement de la *bhakti* (« dévotion¹¹ »), à une puissante protestation populaire contre l'orthodoxie brahmanique. Ce mouvement populaire trouva ses voix dans les chants mystiques de bardes errants, le plus souvent de basse caste, opposés sur presque tous les points (la caste, la question du rituel, de la

9. Voir les monographies de synthèse sur les plus importantes de ces littératures dans *L'Inde contemporaine* (C. Jaffrelot éd.), Paris, Fayard, 1996, p. 594-656.

10. Avec, certes, tous les effets pervers de cette reconnaissance, fréquemment dénoncés (Khubchandani).

11. Expression du *bhaktia*, « dévor », celui qui, littéralement, se fonde au principe divin, qu'il soit ou non incarné dans une divinité particulière (Krishna et Rama, deux avatars de Vishnou, étant les plus importants).

connaissance, du pouvoir) aux normes sociales et religieuses en vigueur. Que le mouvement ait commencé plus tôt dans le sud de l'Inde avec les Alvars (Azvars) dès le VII^e siècle, alors qu'il débute vers le XIII^e siècle dans l'Inde du Nord, sous l'influence des soufis et des yogis, qu'il ait impliqué des femmes (Mira Bai en hindi, Lal Ded en cachemiri, Akka Mahadevi en kannada) ou des hommes (Kabir et Jayasi en hindi, Namdev et Tukaram en marathi, Chaitanya en bengali), des brahmanes (Jhandev et Eknath en marathi, Chaitanya en bengali) ou des tisserands (Kabir), voire des tanneurs (Rai Das), un même courant d'opposition à l'idéologie brahmanique traverse toute l'Inde jusqu'au XVIII^e siècle. Il produit dans les formes littéraires une véritable révolution : nouveaux mètres, nouveaux symboles, nouveaux styles poétiques, nouveaux chants religieux (*bhajan* et *kiritan*) nouveaux styles de performance (dont naîtont par exemple le *kuchipuddi*, le *kathakali*, l'*odissi*, devenus des genres classiques).

Il est plus difficile de trouver l'unité des littératures régionales entre le XVIII^e et le début du XX^e siècle — en partie parce que la colonisation et l'influence de la pensée et de la littérature occidentales se sont plus tôt et plus fortement fait sentir dans le Nord et d'abord au Bengale, d'où la précocité de la « renaissance » avec Ram Mohan Roy puis Tagore par rapport aux mouvements intellectuels puis romantiques qui s'en inspirent dans la zone hindiphone avec le mouvement du *chāyāvād*, dans les années vingt. Cependant, on peut dire qu'on assiste généralement à l'émergence d'un sentiment nationaliste qui passe essentiellement par la glorification d'un passé précolonial et presque toujours hindou, fortement influencé par la philosophie du védantisme,

conjugué à l'invention d'un nouvel idiomme poétique qui fait une large place au symbolisme, à l'exaltation de la nature et de la subjectivité, sous l'influence du romantisme anglais. Des auteurs comme Bhartrendu en hindi ou Bankim Chandra Chatterji en bengali (voir notice) ont récemment été « redécouverts » par la critique comme les précurseurs de la voix ambivalente du sujet nationaliste indien, réformistes et « modernes » sur le plan social, intégrant l'idéologie libérale de l'Occident tout en se ressourçant à des schèmes (contenus, modèles culturels) indigènes traditionnels¹², à la fin du XIX^e siècle. De tels penseurs et écrivains, sous l'impulsion desquels une presse régionale active s'est développée, dans le sillage de mouvements comme l'Arya Samaj ou le Brahm Samaj¹³, ont ouvert le champ à la poésie (*kravīdā*) romantique et nationaliste dont l'œuvre de Rabindranath Tagore est l'expression la plus célèbre et qui domina dans toute l'Inde le champ littéraire

12. Les ouvrages de référence dans le domaine de cette critique dite « subalterniste » (car il s'agit d'explorer la voix « subalterne » dans ses rapports avec la culture « dominante », en l'occurrence coloniale, quitte à centrer l'étude exclusivement sur l'émergence du sujet politique et à exagérer les effets de dichotomie) ne sont encore accessibles qu'en anglais, mais il faut au moins citer la synthèse générale de Sudhir Chandra. *The Oppressive Present: Literature and Social Consciousness in Colonial India*, New Delhi, Oxford University Press, 1992, la remarquable monographie de Sudipta Kaviraj sur Bankim, *The Unhappy Consciousness. Bankim Chandra Chattopadhyay and the Formation of Nationalist Discourse*, New Delhi, Oxford University Press, 1998, et le travail de Vasudha Dalmia sur Bhartrendu (*The Nationalization of Hindu Traditions: Bhartrendu and his Times*, New Delhi, Oxford University Press, 1997).

13. L'Arya Samaj est une société réformatrice fondée en 1875 par Dayanand Sarasvati, dont l'influence, forte surtout dans le nord-ouest de l'Inde, est vite devenue nationale; le Brahm Samaj, fondée vers la même époque par Ram Mohan Roy, a eu une influence plus limitée (Bengale).

entre 1915 et 1920 sous des noms variables selon les cultures régionales : *châyâvâd*, *navodaya*, *bharavakavîa*, *kalpanîkara*.

L'évolution des grandes littératures écrites de l'Inde dans les années trente et quarante est marquée à la fois par la montée du nationalisme et par l'engagement dans un réalisme social qui privilégie le roman et la nouvelle et s'explique comme doctrine littéraire lors de la première Conférence des écrivains progressistes (All India Progressive Writers Conference) présidée par Premchand en 1936 (voir notice, p. 121). Le programme des Progressistes assigne à la littérature la fonction d'éveiller les masses aux idéaux démocratiques et nationalistes en représentant sans complaisance la réalité sociale et politique, en particulier celle de l'Inde rurale exploitée par les grands propriétaires. Cette peinture le plus souvent noire est toutefois portée par l'euphorie d'un credo partagé, qu'il soit d'inspiration gandhienne ou d'un marxisme plus radical : le sombre présent apparaît en effet comme recelant en germe un avenir radieux auquel l'accession à l'indépendance doit ouvrir la voie. Si la tendance dite progressiste ne se prolonge pas en tant qu'école littéraire dominante au-delà des années cinquante, nombre de ses participants restent jusqu'à nos jours fidèles aux principes du mouvement, tandis que certains des écrivains de la tendance précédente s'y sont convertis : la périodisation classique qu'on peut établir sur la base de la masse des productions et de l'émergence des grands mouvements littéraires n'est donc que globalement exacte, et les chevauchements sont nombreux.

Les mouvements qui succèdent au progressisme, bien que non fédérés par des manifestations nationales, n'en ont pas moins, dans la plupart des littératures, porté à un degré variable la

marque du désenchantement national et des désillusions sur tous les plans : épuisement de la veine réaliste et recherche de nouvelles formes (ce qui se traduit par l'école dite « expérimentaliste » des années quarante à cinquante, avec Agyeya pour le hindi et B. S. Mardhekar pour le marathi), frustration des ambitions individuelles suscitées par l'accès de l'Inde à un statut de grande démocratie, aussi bien sur le plan social et économique que privé : la famille traditionnelle reste contraignante, les hiérarchies de caste et de classe restent dominantes, les conditions de vie pour les humbles et les classes moyennes restent loin des promesses. C'est surtout la petite et moyenne bourgeoisie intellectuelle urbaine, cheville ouvrière des nouvelles mutations sociales, qui se sent trahie dans ses aspirations et devient le pôle essentiel de la littérature de cette période. Influencée certes par l'existentialisme français et la littérature de l'absurde (Sartre et Camus, Kafka) et par la pénétration des théories de Freud dans le monde intellectuel indien, le désarroi qui se reflète dans les textes est en fait le produit d'une situation sociale locale : c'est ce qui explique la célébrité panindienne d'une œuvre parodique comme *Râg Dâhârî* (« Le Raga de la Cour », hindi) de Ramchandra Shukla, qui fustige les nouvelles institutions comme les anciennes superstitions, et l'importance d'un mouvement comme la *Naî Kâhânî* (« Nouvelle Histoire », bien que formellement peu novatrice, voir notice) qui eut des formes parentes dans l'ensemble des littératures (le collectif *Vîbhava* se fait l'écho de préoccupations semblables, illustrées dans les romans de l'école *nayya* en kannada). Les deux grands écrivains contemporains les plus largement reconnus aujourd'hui, Anantha Murthy (Kannada) et Nirmal

Verma (hindi), sont issus de ce mouvement littéraire et posent explicitement la question des fondements de la vie et de l'humanité dans l'ordre émergent d'une société contradictoire où les anciens repères sont désormais périmés mais dont les conventions et les injustices demeurent (voir notices).

Ils ont aussi posé les bases d'un débat qui continue de nos jours, celui des rapports entre tradition et modernité. Les générations qui dominèrent jusqu'aux années soixante-dix ont en effet souvent été contestées pour leur attitude « eurocentristes » — avec l'impact d'abord du marxisme puis de l'existentialisme — la modernité en littérature s'associant du coup pour les détracteurs du progressisme comme du « nouveau roman » à la complaisance vis-à-vis des schèmes de pensée et des formalismes occidentaux. Le débat postcolonial et le désir de comprendre les rapports complexes entre culture indigène et Occident, qui domine une partie de l'intelligentsia indienne aujourd'hui, est en fait déjà au cœur de la réflexion de certains « modernistes » comme Anantha Murthy, Verma, Vaid.

De nombreux autres auteurs contemporains ont en effet d'abord été des piliers du mouvement moderniste, centré sur une angoisse existentielle ou métaphysique en lien avec le doute politique et social, et ont développé des modes stylistiques originaux plus ou moins éloignés des principes initiaux (c'est le cas notamment de K. B. Vaid, le plus avant-gardiste sur le plan formel¹⁴). D'autres

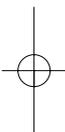
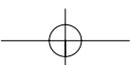
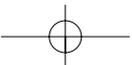
14. Mais aussi de Mannu Bhandari, Mohan Rakesh, Vinod Kumar Shukla, Dilip Chitre, Sundara Ramaswamy, Amrita Pritam, Ajeet Gour, pour ne mentionner que les auteurs ayant fait l'objet d'une notice individuelle ou apparaissant dans les notices générales (marathi, tamoul).

ont privilégié la critique sociale explicite et notamment la militance en faveur des femmes, des communautés défavorisées (Amrita Pritam, panjabi; Mahasweta Devi, bengali). L'histoire littéraire des vingt dernières années ne peut se résumer en une succession d'écoles, mais on s'accorde à la désigner comme « postmoderne » (*navyothana* dans le sud, *utan-adhunik* dans le nord). On peut dire qu'elle est caractérisée par l'émergence de la littérature féminine et féministe ainsi que par celle des écrivains dits *dalit*, littéralement « opprimés », issus des basses castes, dont les principales voix littéraires s'expriment en marathi et en tamoul (voir notices Bama, Kale). Les nouveaux venus sur la scène littéraire, comme les œuvres contemporaines d'écrivains confirmés, ont souvent tendance à se ressourcer dans les traditions indigènes, locales et régionales — jusqu'à l'expression caricaturale de certains « naïvistes », en goujarati ou en marathi surtout. Ce ressourcement peut prendre des formes très diverses : le travail avec les cultures populaires (voir notice théâtre), vecteur implicite d'une idéologie de la différence; l'ouverture à des préoccupations écologiques à travers un lien particulier à l'environnement; le questionnement du discours de la grande culture, aussi bien indienne qu'occidentale, dans ses textes et ses modes; la réflexion sur la notion de progrès dans un monde globalisé, sur la notion de sacré, sur la notion de laïcité revue à la lumière d'un passé qui survit de manière fragmentaire, diversifié selon les régions et les groupes sociaux; l'utilisation polyphonique de plusieurs sources littéraires, les sources populaires étant de plus en plus souvent manifestes. Les auteurs traduits en français — dont les « modernes » seuls, moins connus que les classiques du Moyen Âge, font ici l'objet

de notices détaillées — ne couvrent qu'une portion restreinte de ce territoire aux dimensions, comme l'Inde, d'un continent. Leur représentativité est malgré tout assez bonne, bien qu'il faille déplorer l'absence de traduction pour des traditions littéraires entières, qu'on a cherché à compenser par la sélection de textes à paraître, ou par une notice supplémentaire, comme pour le théâtre, dédaigné des éditeurs pour des raisons évidentes.

ANNIE MONTAUT

Littérature bengali



Théâtre

Le théâtre indien est à la fois une des formes littéraires les plus anciennes (le premier art poétique, le *Natyashâstra*, est un traité d'art dramatique dans sa dimension à la fois littéraire et d'art de la scène) et aujourd'hui les plus dynamiques. En outre il a, dans sa dimension populaire, contribué à diffuser largement la culture hindoue, qui autrement est longtemps restée, dans sa version savante et écrite, le privilège d'une très petite minorité alphabétisée : nombreuses sont les versions théâtrales, dans toutes les langues indiennes, des épisodes de la vie de Rama, directement ou non basées sur les récits épiques d'inspiration dévotionnelle qui ont fleuri entre le onzième et le dix-septième siècle et sont eux-mêmes des réécritures du célèbre *Râmâyana* de Valmiki en sanscrit (comme celui de Kampan en tamoul, les narrations des bardes intouchables en kannada, celui de Kirtibas en bengali ou celui de Tulsidas en avadhi, variante orientale du hindi, le *Râmcarrimânas*). Les représentations de ces *Râmîlîâ* (littéralement 'les actes de Râm'), traditionnellement à ciel ouvert et sans démarcation entre scène et public, comme des *Râsîlîâ* (consacrées aux épisodes de la vie de Krishna) réactivent donc périodiquement le patrimoine littéraire et religieux transmis par les œuvres fondatrices de la tradition sanscrite, reformulées par la dévotion mystique et ses bardes généralement opposés à l'orthodoxie brahmanique, les poètes saints (*santî*). De nombreuses formes du répertoire populaire traditionnel (dont les styles varient selon les régions et les

388 *Ragmala*

langues) véhiculent aussi les croyances populaires liées à des divinités locales ou des héros éponymes divinisés comme au panthéon orthodoxe, qui sous-tendent aujourd'hui encore l'univers de la littérature écrite, fictionnelle et poétique : ainsi dans les genres du *yakshagana*, du *janganakatha* et du *burrakatha*, ce dernier plus novateur et plus contestataire par rapport au canon traditionnel, en télougou (Andhra Pradesh), dans les *nautanki* et les *maccha* de l'Inde du Nord, les *chaith* du Bihar et les *match* du Chattisgarh, les *tamasha* marathi, les *jana* du Bengale. On peut consulter à ce sujet les deux numéros de la revue *Purnushartha* sur la littérature orale et le théâtre indien respectivement¹.

Quant au théâtre moderne et contemporain, il s'est essentiellement constitué durant la colonisation et dans l'intégration des normes de la scène occidentale classique, avant de se libérer de ce classicisme de facture, de performance et de contenus tout en réutilisant des stratégies de performance propres à la tradition indienne et en intégrant les expériences occidentales avant-gardistes (Brecht et Grotowski surtout).

La phase initiale de son évolution dans l'Inde indépendante coïncide avec le mouvement pour un théâtre social, éducatif et réaliste, lié aux aspirations de la nouvelle nation (développer une conscience sociale nationale et combattre les injustices sociales majeures), mouvement diffusé dans l'Inde entière par l'IPPTA (Indian People Theater Association, fondée dans les années trente) à gauche de l'idéologie à l'époque assumée par les insti-

1. *Traditions orales dans le monde indien*, C. Champion (éd.), Purnushartha 18, Paris, Éditions de l'ÉHESS, 1996 ; *Théâtres indiens*, L. Banssar-Boudon (éd.), Purnushartha 20, Paris, Éditions de l'ÉHESS, 1998.

Théâtre 389

tutions nationales que sont la National School of Drama et la Sangrit Natak Akademi (National Academy of Performing Arts) à Delhi et leurs branches dans les capitales régionales. Les modèles sont alors Tchekhov, Ibsen, Strindberg, ou Sartre et l'existentialisme, et l'ancien théâtre écrit, essentiellement dominé par la pièce mythologique ou historique, fait place à une critique sociale à tendance morale, puis, à partir des années soixante, à une exposition des difficultés et des frustrations de l'individu, perte d'identité, incommunicabilité et désillusion politique, dans un monde désormais privé des repères traditionnels. On y retrouve les grands thèmes de la tendance progressiste puis de la « nouvelle » littérature (*nawrya* en kanada, *naï kahinî* et *naï kavita* en hindi) : ainsi Utram Barua et Sayed Abdul Malik en assamais, Mohan Rakesh en hindi, Janakiraman, Ramaswamy et Sundaram en tamoul, Manoranjan Das en oriya, N. Pillai en malayalam.

La seconde phase (laquelle a dans certaines langues débüté très précocement en plein essor de la tendance « *naryami/naï* » au fond formellement et idéologiquement peu originale) est liée à des personnalités qui ont toutes en commun le souci de faire du théâtre une pratique originale plus qu'un texte écrit et qui ont contribué à faire du genre dramatique contemporain l'un des moteurs de la création artistique indienne les plus novateurs, stimulants et puissants. C'est bien à un « autre » théâtre, à un « tiers » théâtre, pour reprendre l'expression de Badal Sirkar, qu'on a affaire, et c'est celui-ci qui représente la vitalité du domaine aujourd'hui encore, vitalité liée aussi bien à sa ré-inscription dans le système (scénique, culturel) indien traditionnel et populaire qu'à au travail de refonte sur les modèles inspirants que sont Brecht ou Grotowski par exemple.

390 *Ragmala*

Badal Sircar, dramaturge et metteur en scène bengali, architecte de formation, est considéré comme l'un des fondateurs du théâtre contemporain avec Vijay Tendulkar et Girish Karnad, depuis sa pièce *Evam Indrajit* (1962 : *Ei Indrajit*), traduite dans toutes les grandes langues indiennes, qui fait sortir la notion d'aliénation du symbole ou du réalisme petit bourgeois par le mythe, un mythe de Sisyphe théâtralisé, rejetant la scène à l'italienne et tout ce qui fait du théâtre un produit culturel commercial (la vente des billets est par exemple remplacée par une collecte de donations à la fin du spectacle dans sa troupe, *Shatabdi*, qui joue toujours en plein air sur une scène ouverte au public sur les quatre côtés), affirmant avec force le principe de la primauté du corps et de la voix de l'acteur comme les instruments essentiels de la performance. Pulvérisant les prétendues valeurs de la petite et moyenne bourgeoisie, la pièce montre, à travers quatre personnages « sans qualité », cette classe dans sa réalité quotidienne, déchirée entre les aspirations trahies et la lutte pour la survie, son refus de s'aligner aux normes qu'on lui associe, comique et tragique à la fois. Comme dans les pièces sanscrites, l'écrivain (ou le metteur en scène) est l'un des personnages principaux, qui appelle sur scène quatre personnages de la salle qui seront les « héros » de la pièce, Indrajit étant le quatrième, et tout le début de la pièce est construit comme un échange provocant entre l'écrivain, Manasi (« création de l'esprit »), la Mère (symbolique, admonestant éternellement l'écrivain) et le public que l'écrivain se désole de ne pas trouver très « dramatique ». Tout au long de la pièce, l'Écrivain, la Mère et Manasi interviennent dans le jeu des quatre personnages du drame qui jouent leur quotidien, les poussant à poser, sans jamais aboutir à une réponse, la question

Théâtre 391

de la foi, de l'engagement politique, de l'amour. La pièce la plus récente de Badal Sircar, « Duel », réitère avec intransigeance la volonté de traiter des contradictions de la société au cœur du changement et du changement lui-même, qui implique la révolte et l'acceptation de la mort. Dans une perspective comparable, Utpal Dutt (auteur d'un ouvrage sur le théâtre révolutionnaire, directeur d'une troupe en interaction directe avec les acteurs sociaux des milieux populaires parfois ruraux parfois urbains qui fournissent l'argument des pièces) a surtout marqué par ses mises en scène et l'extrémisme de ses positions. Mais le poids de la propagande (utilisation du théâtre populaire *jatra* dans un panégyrique de Lénine par exemple) fait que son théâtre n'a pas connu la même diffusion que celui de Badal Sircar.

Presque à la même époque que *Evam Indrajit*, une pièce en kannada révolutionnait la scène théâtrale dravidiennne pour les mêmes raisons : il s'agissait de *Tighlaga*, en 1964, seconde pièce de Girish Karnad (après *Yayân* en 1961). Les conventions du théâtre traditionnel, par exemple le couple de comiques (ici Aziz et Azâm, dans la tradition du couple Akara et Makara), et l'utilisation du personnage du Héraut, notamment à chaque changement de scène, comme de la foule, comparable au chœur des tragédies anciennes, ou la récurrence du motif de la prière, donnent d'emblée à cette pièce à argument historique une dimension à la fois mythique et critique. La pièce est davantage que l'allégorie politique qu'on pourrait déchiffrer entre l'échec de l'idéalisme impatient du plus intelligent des sultans du XIV^e siècle et la désillusion politique de l'Inde des années soixante à peine sortie du grand rêve progressiste. Le mode de questionnement que théâtraient les personnages secondaires

392

Ragmala

gravitant autour de Tughlaq comme autant d'expressions de ses diverses facettes lient le politique au philosophique, à la réflexion sur la nature de l'homme et du destin et sur les contradictions qui travaillent l'individu comme la société. Les autres pièces de l'auteur ne sont peut-être pas aussi célèbres mais toutes s'inscrivent dans une même perspective de théâtre critique et philosophique, exploitant souvent la distribution traditionnelle (metteur en scène, bouffon), les croyances populaires et les genres dramatiques locaux (*Haravyadana* s'inspire du *yakshagana*). D'une stature comparable à celle de Girish Karnad, B. V. Karanth (1928-2002), metteur en scène pour le cinéma et le théâtre, musicien, écrivain, acteur, a contribué par les ateliers de travail qu'il animait à diffuser le mouvement de ce nouveau théâtre dans le Madhya Pradesh, utilisant comme acteurs et formateurs des professionnels des formes populaires traditionnelles dans leur propre langue ou dialecte (bundelkhandi, malavi, chatitsgarhi, etc.). Il a surtout, et là réside sa contribution la plus originale au développement du théâtre contemporain, utilisé la musique pour produire un théâtre total, musique empruntée autant aux traditions classiques que populaires, y compris dans l'usage du chœur. Les arguments de son théâtre sont politiques (et souvent historiques) mais il les transforme en une expérience esthétique qui transmute, a-t-on pu dire, le politique en a-politique.

Dans le domaine marathi, c'est Vijay Tendulkar qui a joué le même rôle que Badal Sirkar dans le théâtre bengali et Girish Karnad dans le théâtre kannada, comme eux acquérant d'emblée une stature nationale que seule l'absence de traductions bien diffusées (les versions anglaises de ses pièces, chez des éditeurs indiens, ne touchent guère que le public indien) empêche d'être inter-

Théâtre

393

nationale. Sa pièce la plus célèbre, *Shantata, court chalu ahe* (« Silence, la cour siège ») brise avec les sujets qu'il traitait au début des années soixante et surtout avec la manière dont il peignait la petite bourgeoise, en sympathie avec les frustrations et les angoisses existentielles de ses personnages types, dominés par les conventions sociales. Dans « Silence, la cour siège », apparaissent des personnages en conflit ouvert avec les normes de la moralité brahmanique, comme Shakaram Binder ou la non conformiste et provocante Lila Benare, et les représentants de la petite bourgeoisie, appelée à constituer le socle de l'Inde postcoloniale, sont passés au vitriol à travers ce qui est, dans l'argument principal, la répétition d'un procès fictif parodique, et aboutit à faire déposer à chacun tous ses masques sociaux, y compris aux contestataires les plus fougueux comme Lila Benare, qui se trouve à la fin prise au piège elle aussi. Les acteurs, qui entrent en scène comme un groupe de bons copains, se révèlent de mesquins bons à rien qui se dénigrent mutuellement, dénoncés essentiellement par Lila Benare, avant qu'elle-même ne soit mise à nu par le simplet de service, par le biais d'une lecture de roman sentimental (le même scénario se retrouve dans une pièce postérieure, *Baby*). Un des intérêts majeurs de la pièce est l'implication des techniques empruntées au théâtre populaire, la virtuosité verbale dans le jeu ironique sur les registres stylistiques contribuant à dénoncer implicitement les hypocrisies à l'œuvre dans le groupe qui répète ce procès parodique et dans les débats de la cour elle-même, appareil d'État particulièrement symbolique de la plaie qui empoisonne la nation, car il est encore plus ritualisé. C'est cette pièce qui a suscité la vocation de Mahesh Elkunshvar, autre grand dramaturge marathe : son *Sultan* (1969)

394 *Ragnala*

n est qu'apparemment une pièce historique, et le combiné d'expressionnisme et de symbolisme caractéristique de l'auteur doit beaucoup à Strindberg, Lorca et Tchekhov, avant qu'il ne s'oriente vers des techniques plus réalistes à partir de *Holi* et de *Vrasat* (« L'Héritage » : une riche famille a un tracteur mais ne s'en sert jamais, et il pourrit dans la cour jusqu'au jour où sa destruction entraîne aussi celle de la famille).

Dans le domaine hindi, en retrait toutefois par rapport aux trois « géants » du théâtre indien, Dharamvir Bharati avec *Anulha Yug* (1954), pièce à l'argument historique, sur le dix-huitième jour de la bataille du *Mahâbhârata*, problématique surtout les lâchetés et la détresse des temps modernes, en un langage théâtral qui annonce la génération des Sirkar et Karnad. C'est cependant le dramaturge Habib Tanvir qui a le plus durablement dynamisé la scène hindi. Il contribue à faire du théâtre expérimental une critique de l'occidentalisation intellectuelle qu'il impute aux grands leaders du mouvement nationaliste comme Nehru et Ram Mohan Roy, et, dans le même mouvement, une critique du nationalisme hindou qu'il interprète comme un effet dérivé de cette occidentalisation. Ses mises en scène de Brecht (exploitant les accents régionaux indiens pour traduire l'aliénation et la distanciation), de Lorca, et du théâtre sanscrit (*Mricchakatika* dans sa version « folklorique » *Miti ki gadi*, « Le Petit Chariot de terre »), *Shakuntalâ*, ont en commun avec ses propres pièces le traitement des traditions classiques et populaires, y compris tribales, en termes de musique, percussions, rythmes et mélodies, et de danse aussi bien que de techniques de mise en scène (pantomime), de diction et d'écriture (échange du tac au tac, imagerie, comique), dans un objectif d'universalité : *Agra*

Théâtre 395

Bazar, sa première pièce célèbre (1954), sur la vie du poète Nazir Akbarabadi, fait appel à des acteurs de village péruirbain (Oklha) mêlés aux étudiants de l'université Jamia Milia. De même, *Mère bād* (« Après moi », sur le poète ourdou Ghalib) mêle intellectuels et acteurs du peuple, comme ses productions improvisées dans le Chatuisgarh impliquent les artistes de village sur des thèmes tirés des récits populaires locaux (*Charan Dās Chor*, « Le Voleur Charandas », en 1975), le scénario se construisant dans et par cette collaboration entre intellectuels et classes dites « arriérées » détentrices de savoirs entièrement différents. La participation de toutes les strates de la culture indienne (intellectuelle urbaine, classique savante, populaire « folklorique », la seule dont l'histoire soit ininterrompue depuis deux millénaires) à l'élaboration des textes et à leur mise en scène vise pour Habib Tanvir à résoudre le fossé non seulement entre classes sociales mais entre modes cognitifs et à construire un authentique théâtre populaire, total et exigeant. Sardar Hashmi (assassiné à trente-quatre ans le 1^{er} janvier 1989 pour des raisons politiques) a été son disciple le plus intéressant, adaptant lui-même pour le théâtre des récits de Gorki et de Premchand mis en scène par Habib Tanvir.

Autour de lui, un théâtre de rue très vivant dans les années soixante-dix et quatre-vingt (*mukkar nâlak*, « théâtre du coin de la rue ») a efficacement contribué à dynamiser le théâtre hindi, tandis que certains romanciers avant-gardistes comme K. B. Vaid ont su donner une voix originale, dans une écriture brève, parodique, philosophico-farcesque, toujours surprenante, à des problèmes de fond comme la misère (voir notice Vaid).

ANNIE MONTAUR

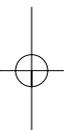


Table des matières

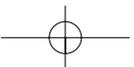
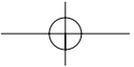


Table des matières

Préface	9
<i>K. Satchidandan</i>	
Introduction aux langues et littératures indiennes	15
<i>Annie Montraut</i>	
Littérature bengali	33
Bibhuti Bhushan Banerji.....	35
<i>France Bhattacharya</i>	
Ouvre traduite en français.....	39
Extrait 1 (La Complainte du sentier).....	39
Extrait 2 (La Complainte du sentier).....	40
Tara Shankar Banerji.....	43
<i>France Bhattacharya</i>	
Ouvres traduites en français.....	45
Extrait 1 (Le Salon de musique).....	45
Extrait 2 (Le Champ de la poitrine fendue).....	46
Lokenath Bhattacharya.....	49
<i>Philippe Benoit</i>	
Quelques titres en français.....	51
Extrait (La Couleur de ma mort).....	52
Bankim Chandra Chatterji.....	55
<i>France Bhattacharya</i>	
Ouvres traduites en français.....	60
Extrait 1 (Le Testament de Krishnokanto).....	60
Extrait 2 (Le Monastère de la félicité).....	61
Mahasweta Devi.....	63
<i>Marjelle Morin</i>	
Ouvres traduites en français.....	66
Extrait (La Mère du 1084).....	66
Taslima Nasreen.....	69
<i>Philippe Benoit</i>	
Ouvres traduites en français.....	70
Extrait (Enfance, au féminin).....	71
<i>Bibliographie complémentaire</i>	74

Littérature hindi	77
Mannu Bhandari	79
<i>Nicole Balbir-de Tugny</i>	
Ouvres traduites en français	80
Extrait 1 (Le Festin des vautours)	80
Extrait 2 (Le Festin des vautours)	81
Bharava Prasad Gupta	82
<i>Nicole Balbir-de Tugny</i>	
Ouvre traduite en français	84
Résumé (Gange, ô ma mère)	84
Extrait 1	84
Extrait 2	84
Extrait 3	85
Extrait 4	85
Jainendra Kumar	87
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	92
Présentation (Un amour sans mesure)	92
Extrait 1	94
Extrait 2	98
Anupam Mishra	101
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvre traduite en français	105
Présentation (Tradition de l'eau dans le désert indien)	105
Extrait 1	105
Extrait 2	107
Nagarjun	111
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	113
Extrait 1 (Une nouvelle génération)	114
Extrait 2 (Une nouvelle génération)	117
Extrait 3 (Nous avons vu une révolution pourrie)	119
Premchand	121
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	125
Extrait 1 (Le Saire)	125
Extrait 2 (Le Saire)	127
Extrait 3 (« Fâihâ » <i>Détirance</i>)	129
Extrait 4 (« Fâihâ » <i>Détirance</i>)	130
Alka Saraogi	133
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	138
Extrait 1 (Kalikatha)	139
Extrait 2 (Kalikatha)	143
Vinod Kumar Shukla	147
<i>Nicole Balbir-de Tugny</i>	
Ouvre traduite en français	148
Extrait 1 (La Chemise du domestique)	148
Extrait 2 (La Chemise du domestique)	148
Abhimanyu Umuth	151
<i>Anne Castaing</i>	
Ouvre traduite en français	152
Extrait 1 (Sueurs de sang)	152
Extrait 2 (Sueurs de sang)	157
Krishna Baldev Vaid	159
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	161
Extrait 1 (La Splendeur de Maya)	162
Extrait 2 (La Splendeur de Maya)	164
Extrait 3 (La Splendeur de Maya)	169
Extrait 4 (Histoire de renaissances)	173
Extrait 5 (Histoire de renaissances)	175
Extrait 6 (Lila)	177
Udayan Vajpeyi	183
<i>Frank André Jammé</i>	
Ouvre traduite en français	184
Extrait 1 (Vie invisible)	184
Extrait 2 (Vie invisible)	185
Nirmal Verma	187
<i>Annie Montaut</i>	
Ouvres traduites en français	190
Extrait 1 (Un bonheur en lambeaux)	191
Extrait 2 (Un bonheur en lambeaux)	193
Extrait 3 (« Essais sur le roman et l'art »)	196
<i>La révolution littéraire de la « Naî Kahânî »</i>	203
<i>Anne Castaing</i>	
<i>Bibliographie complémentaire</i>	210