

## La poétique du vide chez Vaid et la résistance à la violence communautaire

- Pourquoi ris-tu, sycophante ?
- Je ne ris pas.
- Alors tu es terrible. (V.Hugo, *L'Homme qui rit*)

L'œuvre fictionnelle de Krishna Baldev Vaid est particulièrement éclairante pour comprendre la façon dont la littérature contemporaine réfracte la multiculturalité de la société indienne, en particulier si on la replace dans ses rapports avec le mouvement littéraire dit de la « Nouvelle Nouvelle » (*Nâi Kahânî*)<sup>1</sup>, et ce, sur deux plans : la relation de la littérature avec les sciences sociales, et le travail de l'écriture en tant que réappropriation critique de l'héritage culturel dit prémoderne, deux plans au demeurant liés comme on va le voir. Les premières œuvres de Vaid, dans les années cinquante et soixante, ont été accueillies avec enthousiasme par les écrivains de la *Nâi Kahânî* et leur chef de file Kamleshvar. Pour ce dernier, la littérature des temps nouveaux devait correspondre à une réorientation des points de vue que semblaient parfaitement illustrer des œuvres comme *Uskâ Bacpan (Son Enfance)*, premier roman de Vaid, ou « Merâ Dusman » (« Mon Ennemi mortel »), nouvelle fréquemment citée ou commentée dans ce contexte<sup>2</sup>, et qui visait à situer la création littéraire comme l'un des lieux de cette « révolution » intellectuelle, existentielle, sociale et politique associée à la décolonisation de l'Inde.

### 1. Le contexte des années soixante et soixante-dix et la question du réalisme

Les nouvelles valeurs déclarées pertinentes pour la société émergente dans les années cinquante et soixante sont celles d'un humanisme social éloigné tout autant des conventions religieuses ritualisées que de la téléologie marxiste qui domina par exemple le mouvement littéraire dit des Progressistes, ou de l'esthétisation romantique et idéaliste observable dans le mouvement symboliste qui le précéda<sup>3</sup>. De telles grilles idéologiques (au sens large) jouent en effet le rôle d'un écran qui s'interpose entre la réalité (*yathârth*) et sa description, laquelle, pour être vraiment honnête et permettre au lecteur de voir cette réalité en l'incitant à l'analyser sans a-priori, doit donner à voir les choses telles qu'elles sont (*rû-ba-rû*)<sup>4</sup>. Un des

---

<sup>1</sup> Mouvement dont le leader même, Kamleshvar, nie son statut de mouvement (« *andolân* ») mais non la nouveauté radicale que représenta la revue du même nom et les nombreux manifestes dans le champ littéraire des années soixante, et qu'on considéra comme équivalent au Nouveau Roman français. On trouve l'essentiel des positions du groupe dans la collection d'articles qu'a publiés lui-même Kamleshvar sous le titre *Nâi kahânî kî bhûmikâ (Rôle de la Nouvelle Nouvelle)*, en 1966, groupe dont des auteurs comme Mannu Bhandari, Mohan Rakesh, Rajendra Yadav, Balvant Singh, DharamVir Bharati, furent la cheville ouvrière.

<sup>2</sup> Elle figure du reste dans l'anthologie que consacre Rajendra Yadav (1968) à la tendance « *samânântar* » née de la *Nâi Kahânî*. On en trouvera la traduction française dans l'anthologie commentée et traduite par A. Montaut sous le titre *La Splendeur de Maya*, Caractères, 2002. *Uskâ Bacpan* (1957) a été traduit en anglais par l'auteur sous le titre *Steps in darkness*.

<sup>3</sup> Mouvements respectivement dits du *pragativâd* (de *pragati* « progrès ») conduit par Premchand, et du *châyâvâd*, littéralement « ombrisme », très marqué par l'influence de Tagore. Le même trait est condamné par Kamleshvar lorsqu'il le surprend dans le repli de la *Nâi Kahânî* sur les valeurs subjectives et un sentimentalisme esthétisant et facile (refce). L'écrivain selon Kamleshvar doit être engagé, mais son engagement (*pratibaddhtâ*) envers la vie exclut précisément l'engagement au service des opinions, des modes ou des *vâd* (« -ismes ») quels qu'ils soient (Kamleshvar 1966 : 16-17).

<sup>4</sup> Et interdire ainsi l'illusion par la romantisation (*romentik vyâmoh*) comme par l'idéalisme (*adârs*), le sentimentalisme érotisant, l'intimité de la confession, ou le culte du héros révolutionnaire (*krântikârî pâtr*) et des engagements abstraits (Kamleshvar 1966 : 12-13).

corrolières de ce programme authentiquement réaliste<sup>5</sup> est la focalisation du texte, au niveau des personnages, des situations et des contenus de valeur, sur la petite et moyenne bourgeoisie urbaine, cette « lower-middle class » qui est l'acteur ou le patient majeur des transformations les plus profondes de l'Inde décolonisée : la représentation de ce segment de la société privilégie ses frustrations, car ces nouveaux acteurs sont largement contraints à une passivité plus ou moins révoltée ou découragée, du fait du détournement des décisions au profit d'une oligarchie corrompue et sans idéal<sup>6</sup>. Enfin, toujours selon Kamleshvar, l'une des plus douloureuses et profondes frustrations réside dans le lien inévitable la libération du pays et ses idéaux sociaux aux massacres de la Partition et à ses caravanes de réfugiés, dont le souvenir fait désormais de chaque Indien un réfugié et un déraciné dans l'âme en proie à l'angoisse de la scission intérieure et du déracinement (*vighatan*)<sup>7</sup>. D'où le sentiment d'esseulement, d'étrangement de soi à soi, d'impuissance et de révolte qui ne doit rien aux racines de l'existentialisme occidental bien qu'il en porte l'apparence jusque dans les formes parfois.

Ces trois axes sont assurément partagés par Vaid, qui s'est toujours insurgé contre les idéologies de tous ordres et l'esthétique de l'idéalisation, comme il a toujours revendiqué une exigeante lucidité au principe de l'honnêteté (*îmândârî*) de l'écrivain : ce sont là des thèmes récurrents de son dernier recueil d'entretiens critiques publié en 2002 (*Javâb nahîn*, « Pas de réponse »), où il cite à cet effet sa propre nouvelle « *Badbûdâr galî* », « Rue des relents » comme l'exemple même du refus d'aborder la réalité en se bouchant le nez et en se voilant la face<sup>8</sup>. L'impact de la Partition comme générateur d'un sentiment de déracinement et d'exil de soi à soi fait éminemment partie des schèmes narratifs et personnels de Vaid, comme le montrent les propos traduits ici sur le statut de l'artiste comme exilé, encore que la Partition apparaisse moins comme telle dans son art poétique que l'ennui métaphysique et l'exil radical<sup>9</sup>. Ce qui apparaît par contre très clairement dans ses textes critiques, toujours dans une position centrale, lorsqu'il s'exprime sur la littérature et l'écriture, et qui le démarque radicalement du programme de la *Naî kahânî*, c'est l'importance primordiale qu'il accorde au style (*silp-kalâ*, *sailî*) et à la facture esthétique (*kalâtmarktâ*). C'est du reste pour cette raison qu'il porte en 1986 un jugement extrêmement sévère sur la *Naî kahânî* et la critique littéraire hindi en général. On se demande en quoi, raille-t-il, cette nouvelle nouvelle est nouvelle, ce qu'elle a apporté de neuf indépendamment de l'autopromotion de certains auteurs et de la promotion de certains autres, car elle a continué sans faiblir, comme les mouvements

---

<sup>5</sup> Car, on le voit, la notion de réalisme (*yathârthtâ*), revendiquée dès les années trente par les écrivains « progressistes », est susceptible de plusieurs interprétations, et le nouveau réalisme prôné par Kamleshvar s'oppose en un sens directement au réalisme social mis en œuvre par les Progressistes.

<sup>6</sup> La classe moyenne (*nimn-madhy varg*) se trouve ainsi avant même de s'être constituée « brisée, ni faite ni à faire, écartelée, déracinée (tûtâ, *adhbanâ*, *bikhrâ*, *ujrâ*), dans un univers de déshumanisation et de mécanisation (*yântriktatâ*), de corruption (*bhrastâcâr*), de népotisme (*bhât-bhatîjâvâd*), de bouleversement des valeurs (*mohbhang*), d'éclatement de la famille (*parivâro kâ vighatan*) au point que le citoyen n'est plus qu'un robot dont la clef est tournée par des programmes élaborés hors de lui (Kamleshvar 1966 : 15-16).

<sup>7</sup> *Is bhayânak raktât ke bîc ântarik rūp se ek vighatan samâ gayâ, jo kahî hamâre dimâgo aur dilo me saranârthî bantâ calâ gayâ...Âzâd hote hî, vyakti apne âpme saranârthî bantâ calâ gayâ* : « Ces terribles effusions de sang ont abouti à une partition sur le mode intérieur, qui se constitue en devenir-réfugié dans nos cœurs et dans nos esprits...A peine libre, chaque individu s'est transformé en partitionné, un réfugié à soi-même » (Kamleshvar 1966 : 11).

<sup>8</sup> Traduite par A. Montaut dans le recueil *Histoire de renaissances*, Paris, Langues & Mondes/ L'Asiathèque, 2002, sous le titre « Rue des Relents ». Le narrateur est le personnage qui guide un visiteur dans sa ruelle, lieu de toutes les misères, lui montrant en chaque maison le théâtre d'un mini-drame de la pauvreté et de la cruauté, décrit en même temps que montré, montré sans explication et sans le réconfort qu'il conseille à l'étranger, le mouchoir sur le nez qui lui épargnera les puanteurs de l'endroit.

<sup>9</sup> Elle est brièvement mentionnée comme matricielle dans *Jawab nahî* (Vaid 2002 : 51) : « La partition du pays a fait de moi un sans domicile. Après ma naissance, je ne vois pas d'événement plus traumatique dans ma vie. Les conséquences de cet événement traumatique ont déterminé tout ce que je ressens, toutes mes œuvres ».

précédents, à insister sur les contenus (*vastu-visay*), au mépris absolu de la forme (Vaid 2002 : 54) – de fait, pour Kamleshvar, s’intéresser à la forme relève d’un maniérisme purement formel (*rîti*) typiquement propre aux âges décadents, et le *rîtikâl* moderne signale la dégénérescence de la *naî kahânî* comme le *rîtikâl* classique l’a fait de celle de la littérature dévotionnelle (*bhakti*) à la fin du *bhaktikâl*<sup>10</sup>. Tout formalisme est voué à couper l’art de la vie et de ses expériences, seules propres à constituer la matière littéraire des temps contemporains. C’est le contenu (*kathya*), insiste Kamleshvar, qui est capital, l’effort doit porter sur les expérimentations des sujets, non du style<sup>11</sup>. Par conséquent, la véritable critique de cette nouvelle littérature reflète d’une nouvelle société doit s’inscrire selon Kamleshvar dans la sociologie (*samâjsastr*) et nullement dans la littérature (*sâhityasastr*) : la littérature sera sociale, et sa critique sociologique, ou ne sera pas, annonce l’avant-propos de *Nâi kahânî kî bhûmikâ*.

A quoi Vaid objecte très vigoureusement – sans à aucun moment mettre en question le lien profond entre littérature et société – que la critique et l’analyse (*alocnâ, samiksâ*) du contenu est précisément cela même qui a empêché et continue à empêcher une critique littéraire digne de ses objets de se constituer. La critique des contenus (*vastusamiksâ*), seule possible dès lors que les critiques n’ont ni le temps ni la concentration (*ekâgratâ*) requis pour lire véritablement, aboutit nécessairement à l’effet de liste, d’auteurs et de contenus, classés par thèmes et évalués à grand renfort de jugements de valeur subjectifs et généralement soumis à l’aune implicite de Premchand, style de critique que Vaid stigmatise d’un amusant néologisme, *sucîksâ* (mot valise, de *sucî* « liste, et *samiksâ* « critique). C’est ainsi, poursuit Vaid, qu’un roman qui en son temps défraya la chronique comme *Mailâ ancal*, « Douteuses bordures », de Phanisharnath Renu, n’a pratiquement jamais été analysé bien qu’il ait fait beaucoup coulé d’encre sur le plan des contenus, jamais été lu à proprement parler, c’est-à-dire jamais été lu comme un roman alors que c’en est un, qui signifie par le jeu de ses formes et ne se réduit pas aux informations données par son contenu. Inversement, l’œuvre couramment portée aux nues d’Agyeya, *Sekhar, ek jîvanî, Shekar, Shekhar, Une vie*, réputée le chef d’œuvre de l’experimentalisme<sup>12</sup> et commentée pour ses innovations formelles, n’innove en fait pas littérairement et sa réputation est due aux mêmes raisons (on n’a pas lu le livre), bien compréhensibles en l’occurrence, car l’ennui empêcherait d’en venir à bout si l’on envisageait de lire vraiment l’ouvrage.

Au-delà des provocations – on ne lit pas, personne n’a lu vraiment ni Premchand ni même Jainendra hormis, et encore, son chef-d’œuvre *Tyâg patr* --, l’insistance sur la facture esthétique (*kalâtmâktâ*) comme canon exclusif de la grandeur d’une œuvre au même titre que la lucidité et le courage (*îmândârî, jurratâ*) situe Vaid dans la catégorie de ceux pour qui écrire est une pratique artistique et non un témoignage psychologique ou sociologique. Le texte « scriptible », pour reprendre la vieille opposition de Barthes entre texte « scriptible » et « lisible » ne peut apparaître dans son sens que s’il est lu dans sa « scriptibilité » (lu tout

<sup>10</sup> La périodisation conventionnelle de la littérature hindi ne connaît qu’un « *rîtikâl* », entre la fin du dix-septième siècle et la fin du dix-huitième siècle (à l’issue de la période dite de la *bhakti* où ont fleuri les chants dévotionnels, Sûr Dâs, Mîrâ, Tulsî, Jayâsî, etc.), dominé par les œuvres traitant de la chose poétique et de l’art de faire du beau, en respectant certains codes poétiques. Ce que Kamleshvar dénonce comme un nouveau *rîtikâl* est l’exploitation des conventions romanesques les plus faciles, comme le décor obligé du coup de foudre, de la déclaration d’amour, de la « chute » de l’héroïne, le soleil couchant obligé ou la vallée encaissée, etc.

<sup>11</sup> « *silp ke prayogo kâ prayâs nahî, visay ke prayogo kâ prayâs* » (Kamleshvar 1966 : 18).

<sup>12</sup> *prayogvâd* (de *prayog*, « essai, expérimentation ») : Agyeya fut le chef de file du mouvement *prayogvâd*, « expérimentaliste », dans les années quarante et cinquante (voir Montaut 1994).

simplement, ou lu comme roman dit Vaid, mais aussi Kundera<sup>13</sup>) et non dans ses contenus hâtivement reconstruits comme matériau (brut ?) d'une science sociale ou historique.

Ce que je voudrais montrer ici, c'est que la pertinence sociale ou historique de tels textes en général, et de ceux de Vaid en particulier, ne peut apparaître que si l'on crédite le texte de sa pleine textualité – si l'on s'interdit de simplement parcourir la substance des contenus pour en extraire hâtivement (ou laborieusement, cela revient au même en l'occurrence) un quelconque reflet d'une société ou d'un imaginaire social. Si le sens de l'œuvre est indissociable de sa facture formelle (*kalâtmaktâ*), c'est aussi dans le travail de la forme que peut apparaître le discours sur la société, et là qu'il convient de le chercher pour élaborer une critique qui ne relève pas du genre *sûciksâ*. Mais elle ne saurait relever non plus du genre *samâjsâstr* (sociologie), lequel n'est fondé (l'est-il même ?) que pour des auteurs déniaut à la facture stylistique tout rôle dans la signification du texte littéraire, comme Kamleshvar. Dans le cas de Vaid, la textualité passe largement par l'intertextualité (d'où la faible valeur heuristique de la narratologie structurale pour débusquer les significations du texte), c'est-à-dire la convocation, implicite ou explicite, de divers segments des textes, écrits ou oraux, classiques ou dévotionnels, indiens ou occidentaux<sup>14</sup>, qui circulent dans la culture locale (celle du Panjab de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle). Cette convocation n'est pas une simple citation, et les procédures de parodie ou d'ironie qui « déconstruisent » le texte cité comme le texte citant visent, entre autres, à produire l'effet d'ambivalence : le discours mystique par exemple, ou le discours sotériologique orthodoxe et plus largement le patrimoine culturel traditionnel (« heritage ») dans sa diversité même (hindou, musulman par exemple) sert de socle à la production d'une pensée laïque indienne et d'un agnosticisme original. Le problème n'est pas de définir l'espace ambivalent du sujet politique et nationaliste comme a tenté de le faire la critique subalterniste sur des textes de Bankim, de Bhartendu ou de Manto, lisant le texte à travers une grille qui en dichotomise par leurs contenus les composantes « indigène », expression de la mentalité traditionnelle, et « occidentale », expression de la modernité « rationnelle » (Kaviraj 1998, Chandra 1992, 2002, Mufti 2000). Il s'agit de voir comment, dans les œuvres non réalistes, le pur travail des formes (un peu comme dans l'art non figuratif à quoi Vaid associe l'essentiel de ses propres créations<sup>15</sup>) produit du sens, des sens compatibles avec les contenus véhiculés par les œuvres plus « réalistes »

Ces dernières comprennent le premier roman, *Uskâ Bacpan* (Son enfance), le troisième, *Guzrâ huâ zamânâ* (Temps passé), et le dernier, *Naukrânî kî Dâyrî* (Journal d'une femme de service) ; les autres, des textes comme *Dûsrâ na koî* (Il n'en est point d'autre, litt. « nul autre »), second roman, *Dard lâdavâ* (Une douleur sans remède), *Nasrîn* ou *Mâyâlok* (Le monde de Maya)<sup>16</sup>. Le style particulier mis en place dès le second roman et dominé par divers dispositifs de « négativité »<sup>17</sup> explique peut-être qu'on ait parfois considéré Vaid

---

<sup>13</sup> Tout simplement comme un roman, c'est-à-dire autre chose que des œuvres « de vulgarisation qui traduisent une connaissance non romanesque dans le langage du roman », comme maint roman sur la révolution, la guerre de 14, la collectivisation en URSS, etc. « La seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire » (*L'Art du roman* (Kundera 1986 : 82), évidence qu'il n'est sans doute pas totalement vain de rappeler quand les œuvres littéraires sont de plus en plus lues comme de la documentation sociale, pas seulement en Inde.

<sup>14</sup> Vaid a longtemps été professeur de littérature américaine aux États-Unis, il est aussi l'auteur d'un ouvrage sur les techniques stylistiques de Henry James et le traducteur de Lewis Carol et de Samuel Beckett.

<sup>15</sup> Explicitement même dans le titre d'un de ses romans, *Kâlâ Kolâj* (Collage en noir).

<sup>16</sup> *Uskâ Bacpan* (1957) a été traduit par l'auteur sous le titre *Steps in darkness*, *Guzrâ huâ zamânâ* (1981), par Charles Sparrow sous le titre *The Broken Mirror* (Penguin Books India, 1996). Les autres romans datent respectivement de 2000, 1978, 1980, 1975, 1999.

<sup>17</sup> Sur le terme de « négativité », concept mis en circulation par le collectif *Tel Quel* au début des années soixante-dix (notamment Kristeva 1972), voir *infra*.

comme un écrivain détaché des réalités sociales et des problèmes de l'Inde contemporaine<sup>18</sup>. Cependant, une lecture attentive des deux types d'ouvrages (réalistes et non réalistes) ne fait aucunement apparaître de retrait social et de désengagement historique, mettant au contraire en évidence un mode indirect, mais non moins efficace, d'affronter le problème. C'est donc délibérément que je m'adresse ici à deux extrêmes dans chaque versant de la création littéraire de Vaid : le type dit réaliste, avec *Guzrâ huâ zamânâ* (Temps passé, 1981), roman fortement chargé de référentiel historique et social puisqu'il dépeint la réalité quotidienne d'une bourgade du Panjab juste avant et pendant la Partition, et le type non réaliste, avec *Dûsrâ na koî* (Il n'en est point d'autre, 1978), roman presque entièrement dénué de substance référentielle et d'indianité, situé dans un pays étranger, quasi vide de contenu narratif, centré sur l'écriture, la réflexion métaphysique et l'angoisse existentielle, souvent du reste comparé au ressassement beckettien<sup>19</sup>. C'est sur ce dernier que je m'attarderai davantage, puisqu'il incarne exemplairement l'aspect du talent de Vaid injustement critiqué pour son retrait des réalités sociales indiennes : une lecture strictement existentialiste de l'œuvre omet nombre de significations, dont celle qui sous-tend le titre, emprunté à la poésie mystique dévotionnelle, le rapport ambigu avec l'héritage culturel classique et notamment la poésie de la dévotion mystique, et par conséquent contourne les enjeux propres posés par le texte dans sa forme même. Bien que les deux romans soient à peu près contemporains, ils illustrent donc deux périodes ou manières stylistiques bien distinctes<sup>20</sup>. La comparaison permet de saisir la continuité au niveau du style et des enjeux de l'écriture. Ce qu'on peut appeler une poétique du vide, ou une rhétorique de l'écriture métaphysique telle que l'élabore *Dûsrâ na koî* s'enracine indirectement dans la phase antérieure, décrite dans *Uskâ bacpan* et *Guzrâ huâ zamânâ* comme l'aventure traumatique d'un sujet séparé contre sa volonté et toujours en quête de l'univers non-séparé qui structure ses aspirations primaires. Enfin, cette rhétorique très spéciale, loin de tourner le dos à l'univers social et historique dans lequel nous vivons, représente d'une certaine façon le résultat d'une tentative élaborée précisément pour comprendre les conflits inter-communautaires, gardant toute son acuité et son actualité dans le Meilleur des Mondes qui est le nôtre, où le défaut d'une telle compréhension coïncide avec l'impuissance à prévenir la violence de l'affrontement entre la logique du marché globalisé et la logique du *jihad* globalisé<sup>21</sup>.

Analyser d'abord la seconde manière de Vaid à travers *Dûsrâ na koî*, en montrant le glissement du réalisme voire de l'hyper-réalisme, à une écriture métaphorique et négativée qui met en question le réalisme lui-même, permet de déchiffrer cette manière stylistique comme une réappropriation de l'héritage culturel, à travers la présence récurrente de l'intertexte dévotionnel (le vers titre), et comme la sublimation de la mélancolie, au sens freudien du terme, que suggère ce mode de réappropriation ; cette double interprétation est dictée par les

<sup>18</sup> Par exemple par Jaydev, dans son fort injuste, et sur ce plan superficiel, ouvrage sur la culture du pastiche (*The Culture of Pastiche*).

<sup>19</sup> Vaid est du reste le traducteur de Beckett (*En attendant Godot*, et *Fin de partie* sous le titre *Godo ke intazâr men aur âkhirî khel*, Delhi, Rajkamal, 1999). Les deux ouvrages ici commentés sont quasi contemporains et l'articulation que je souhaite présenter ici entre les deux modes et les deux types de contenu n'a rien de chronologique. Les citations renvoient aux rééditions (respectivement 1997 et 1996) de Hindi Bhagdevi Pocket Book, dans ma traduction, et les chiffres entre parenthèses qui les suivent à leur pagination.

<sup>20</sup> Les nouvelles accessibles en français peuvent se distribuer de la même façon, le cycle « réaliste » étant illustré par « Rue des Relents » (1962), « La Splendeur de Maya » (1962), « La porte de communication », respectivement publiées en français dans *Histoire de renaissances* et *La Splendeur de Maya*, le cycle non réaliste par « L'objet introuvable », dans *Histoire de renaissances* ou « Compagnons d'errance » dans *La Splendeur de Maya*.

<sup>21</sup> Pour citer le récent et célèbre ouvrage de Benjamin R. Barker, *Jihad versus Mac World*, Times Books, 1995. Des analyses semblables émergent des travaux de sociologues comme Alain Touraine (*Critique de la modernité*, Fayard, 1992, et *Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Fayard, 1997).

éléments textuels insistants qui traduisent l'aspiration à la non-séparation<sup>22</sup>. La seconde partie de l'étude rattache cette expression du « déracinement en quête d'enracinement »<sup>23</sup> dans la non-séparation à la traumatique expérience de la Partition telle qu'elle s'exprime littérairement dans *Guzrâ huâ zamânâ*, roman de l'ironie et du scepticisme humaniste comme résistance à la terreur.

## 2. Déconstruction et rapport à la tradition dans *Il n'en est point d'autre* Du réalisme et de ses actants<sup>24</sup> ...

Apparemment, les descriptions dans *Dûsrâ na koî* sont d'un réalisme sans réserve, qui condamne implicitement tout idéalisme et toute esthétisation de la misère physique. Voici comment se présente le narrateur : « je suis un vieillard cinglé », « un vieillard desséché à l'article de la mort », édenté, la bouche en ruines « toujours ouverte », « le dentier remis de travers sur des gencives rendues plus informes encore par les sucions des voraces baisers de la vieille d'en face », « la chair en loques et les os saillants », le poil chenu, les doigts noueux, « le crâne chauve et flasque » (22-23), un vieillard libidineux et cacochyme dont « le rire dégénère en ricanement et le ricanement en quintes incoercibles et vains crachats », en l'absence de phlegme digne de ce nom (34)<sup>25</sup>, dont les yeux suintent, ainsi que tous les autres orifices, d'un immonde liquide (55), vêtu d'une chemise déchirée sans rien d'autre au-dessous de la taille (73). « Mes os se sont desséchés, ma peau flétrie, mes dents sont tombées, mon crâne s'est effondré, mon énergie évaporée » (27). Sa gestuelle et sa psychologie sont en rapport avec cette présentation : « J'ai une main qui tremble et l'autre en ferait autant si elle était libre, mais pour l'heure elle soutient ma tête comme elle peut » (34), « je n'ai plus que quelques haillons de peau en guise de fesses, qui pendent misérablement à mes hanches si bien que quand je m'assois j'ai l'impression d'être assis sur des seins fripés » ; « mes membres sont si perclus, si dolents ou indifférents l'un à l'autre » qu'il n'est plus d'autre mouvement possible que la reptation, « quand toutefois le temps de coordonner ces membres disparates n'a pas tué en moi l'envie même de bouger (...). Mon crâne est ramolli, mon visage quelconque, mon front étroit, habité sporadiquement par une idée mi-cuite, un vague souvenir » (128).

Une telle anatomie où le raidi le dispute au ramolli rend les postures les plus simples impraticables, et ce sont finalement les plus acrobatiques que le narrateur parvient à réaliser, bon gré mal gré, le plus naturellement : « ma tête est sur le plancher et mes pieds quasiment en l'air. Quel pécheur, même le plus invétéré, fût-il aussi vieux que moi, pourrait choisir ou

---

<sup>22</sup> « Non-séparation » et « non-séparé » sont les correspondants français de l'anglais « non separateness » et « non separate », notions vulgarisées par les psychologues et les sociologues comme Kakar (1978) et Lannoy (1975), voir *infra*.

<sup>23</sup> Selon le titre (« Rootlessness in quest of roots ») dont Vaid intitula est une des deux conférences donnée au Collège de France (mars 2000), l'autre portant sur l'artiste comme fondamentalement en exil (« the artist in state of exile »). La première œuvre étudiée dans les pages qui suivent est beaucoup plus abondamment citée que la seconde car elle a, contrairement à cette dernière (en cours de traduction), peu de chances d'être traduite en français.

<sup>24</sup> La notion d'actance, empruntée à la linguistique par la narratologie (d'abord par Propp pour l'analyse du conte, puis par Hamon, Brémond pour celle de la nouvelle et du roman) et par la sémiotique (Greimas) a l'avantage de substituer à des entités concrètes (les personnages ou objet X, Y, Z et leurs actions) des actants abstraits et des fonctions actanciennes (héros/sujet, opposant, adjuvant, instrument, objet visé) sur le modèle des relations syntaxiques élémentaires dans la phrase (Tesnière). Elle a été suffisamment vulgarisée, comme celles de fable et de mimésis, pour qu'on puisse se dispenser d'alourdir l'étude de références, l'essentiel impliquant en outre d'autres méthodes et théories, pour des raisons qui apparaissent dès la seconde sous-section.

<sup>25</sup> « J'ai remarqué que le rire et la toux sont des facteurs de longévité. Sans quoi je ne serais pas si actif » (34).

apprécier pareille posture ? » (113)<sup>26</sup>. « Représentez-vous, récapitule-t-il d'emblée -- non sans se réserver de reprendre ultérieurement les traits principaux de son autoportrait<sup>27</sup> -- “ « un vieux fou débile, un banni, un exilé, un solitaire – dehors tout cousu de cicatrices et dedans tout meurtri, sans amis, qui a passé la meilleure partie de sa vie dans ce désert arctique à l'étranger, et a depuis peu arrêté de se languir de son brûlant désert natal là-bas parce qu'il veut passer ses quelques dernières années dans la béatitude plutôt que dans les vains désirs » (38).

Voici pour le personnage principal de la fable (laquelle est un classique : la recherche du bonheur), fable réduite, selon les exigences qu'imposent les propriétés du héros, à une configuration actancielle minimale. Vivant isolé dans un « monstre de maison » à son image, en ruines, aux tapis décolorés, au gramophone déglingué, à l'air raréfié, jonchée d'excréments, d'objets brisés, de livres lus et non lus, de manuscrits (15, 94-5), le narrateur, aussi reclus que perclus, voit ses exploits ainsi que ses déplacements condamnés à être imaginaires ou minimaux. Ils ne sont pas imaginaires, et si l'écriture est son occupation principale, elle n'est pas la seule. La routine quotidienne, comme les péripéties marquantes (liaison avec « la vieille d'en face », altercations, réitérées, avec le visiteur unique, ce 'il' auquel s'oppose en tous traits le 'je' du narrateur) sont également décrites avec la minutie d'un réalisme impitoyable : « mon lit n'est pas un lit de roses. Il se creuse déjà sous mon faible poids, avec [la vieille] il touche terre et nos dos raclent le sol » (16). La liaison de toutes manières avorte en un chapitre, le narrateur ayant refusé la proposition de mariage, elle-même consécutive à des tentatives toujours infructueuses de coït toujours laborieux, toujours lamentables, toujours remémorées (un autre chapitre) dans un réalisme toujours impitoyable<sup>28</sup>, et dont le souvenir est ravivé par l'arrivée d'une voiture noire venue, spécule le narrateur, lever le cadavre de la vieille d'en face.

Après ces deux premiers chapitres, les activités quotidiennes passent au premier plan, et parmi elles, la préparation d'une potion destinée à réduire les besoins caloriques, déjà modestes, de l'occupant (67) et la confection de chapelets avec, en guise de grains, les crottes du narrateur : « une fois que j'en avais montré quelques spécimens particulièrement brillants et réguliers à la vieille, elle avait voulu savoir où je m'étais procuré ces perles véritables. Sa candeur m'avait bouleversé. L'envie m'avait pris de lui dire que non, ce ne sont pas des perles, ma vie, mais des pilules aphrodisiaques. J'aurais dû lui dire ça. En fait elles me servent pour une chose bien particulière : fabriquer des chapelets. Si je n'avais pas rompu tout contact avec le monde extérieur je les utiliserais pour en faire des cadeaux. Maintenant elles sont l'ornement principal de mon intérieur, et m'aident à garder les mains occupées. J'en parcours indéfiniment les grains et parfois je m'interromps pour les sentir, mais ils n'ont pas d'odeur. Ce doit être l'effet de quelque miracle, à moins qu'on n'y voie la preuve que je me suis élevé au-dessus du monde ordinaire. C'est pourquoi je ne les jette pas. Celles dont je n'ai pas

---

<sup>26</sup> « Si je suis fatigué, je tombe à genoux, comme si je me figeais dans la posture du croyant qui fait sa prière. Il m'arrive parfois de passer plusieurs jours dans cette position » (10). « Une ou deux fois j'ai bien pensé m'être complètement brisé les chevilles et les genoux. Mais mes os sont incassables. Sinon je ne serais pas là à raconter toutes ces choses. Tant de mes contemporains ne sont plus de ce monde, tandis que j'y suis toujours » (12).

<sup>27</sup> Et ce, vers la fin du roman, en un long auto-portrait suivi, sous forme de blasons des parties du corps, des pieds à la tête (96sq).

<sup>28</sup> « J'aurais continué à garder mes yeux clos à jamais sur ces diverses merveilles, quand une chauve souris débarqua dieu sait d'où et se parachuta sur l'ivrogne abruti entre mes jambes et horrifié j'ouvris les yeux. Ma bouche aussi, toujours entrebaïllée, s'ouvrit à m'en décrocher la mâchoire. La vieille était penchée sur moi, ses griffes arthritiques sur mon lion sommeillant, essayant désespérément de les refermer –ses griffes—autour. Je craignis qu'elle ne se casse en deux à la taille. Vu qu'elle souffrait d'un mal de dos depuis un demi-siècle. A ce qu'elle prétendait... Je pouvais entendre craquer ses os sous les couches de ses chairs flasques. Elle aurait pu entendre craquer les miens si elle n'avait pas été plus sourde que moi. 'Alors tu me flanques dehors', hurlai-je en sa direction en remettant ma chemise » (23-24).

l'usage pour mes chapelets, je les entropose dans deux grandes jarres. L'une à l'étage supérieur, l'autre au rez-de-chaussée. Il me faut faire bien attention à ne pas les prendre par erreur pour mes pilules contre l'indigestion » (80)<sup>29</sup>.

Outre les déplacements variés dans la maison, décrits aussi minutieusement que l'acteur lui-même, la confrontation avec le visiteur unique occupe, après la liaison éphémère, l'essentiel du texte, donnant lieu à de longs dialogues au style direct, toujours polémiques. L'homme s'oppose en effet trait pour trait au narrateur, et c'est leur affrontement qui constitue l'essentiel de l'intrigue. Prêcheur plein de convictions, il est décidé, autoritaire, tranché dans ses jugements, loquace, actif, autant que le narrateur est indécis, taciturne, incapable de la moindre initiative relationnelle<sup>30</sup>. Les violentes querelles avec ce "mortel ennemi", ce "maître" intolérant qui débarque inopinément pour lui faire la leçon, constituent donc, après la liaison avec la vieille, le seul élément de rapport à l'autre dans le roman, dont on peut dire ainsi que la fable se résume à l'essentiel : le sexe, et la loi.

Le ressassement même de ce double affrontement du sujet au sexe et à la loi, dans les souvenirs et les fantasmes qui font suite aux épisodes narrés, est, peut-on penser, à l'image du ressassement du vieillard sénile, ajoutant leur réalisme à celui de la description des protagonistes, dont chaque trait est repris et développé à plusieurs reprises, devenant un leitmotiv du texte<sup>31</sup>.

Cependant la répétition des traits de caractérisation, principaux et secondaires, n'est pas de l'ordre du seul ressassement mimant le radotage sénile. Elle mime aussi, dans sa variabilité même, les incertitudes de la mémoire et l'impuissance sénile à trouver ses mots : s'étant posé dès la première page comme un vieillard arrivé dans ce monstre de maison « il y a quelques décennies », deux pages plus loin le narrateur s'y donne comme arrivé « depuis des siècles ». La maison elle-même, ce « monstre » (7, 10, 12, etc.) toujours en passe de s'effondrer, n'en finissant pas de s'effondrer et de retrouver son équilibre, est diversement représentée comme une tanière, un terrier (12), son occupant comme un « pauvre mendiant affamé de quelque pays sous développé » (73), comme un chevrier (à cause des crottes), comme une vieille chauve souris, une hirondelle, un vieux lépreux, un aigle décati, un rat, un vendeur de rue, une araignée à l'agonie. Son propre crâne est le plus souvent comparé à une papaye ramollie, une papaye trop mûre, mais cette papaye devient un abcès qu'il a envie de crever et crèverait n'était la crainte que le pus jaillissant n'aille souiller ses manuscrits (7)<sup>32</sup>. Bref, la comparaison, qui n'épargne pas non plus l'opposant, cet « empereur des questions fondamentales » (*buniyâdî savâlo kâ bâdsâh*), fait du ressassement et du radotage un questionnement indéfini sur la représentation du référent.

### ... à la mise en question de la mimésis (avec et sans métadiscours)

---

<sup>29</sup> Le texte continue comme suit « Je me demande comment il se fait que je n'ai pas perdu cette habitude de faire toujours bien attention (*ehdiyât*). A l'heure qu'il est j'aurais dû atteindre un état (*âlam*) au-delà de toute discrimination (*farq*) ». Les mots transcrits, arabes, alternent dans le roman avec leur équivalent hindi d'origine sanscrite (*dhyân*, *bindu*, *antar*), et cette suite suggère que le jugement au principe des catégories mêmes du récit et de la minutie descriptive (discriminer) s'évanouit dans un au-delà du catégoriel propre au mysticisme soufi comme hindou.

<sup>30</sup> « Je suis retranché dans cette maison hors de tout contact, en retraite (et en renonçant : *sanyâsi*), ma façon de me tourner vers la libération (*mukti*) » (17). Voir aussi : « il te faudra tout quitter, te faire renonçant (*tyâgnâ hogâ*) » (99). « Je n'ai jamais initié aucun contact »...

<sup>31</sup> Par exemple la calvitie, la bouche édentée, la nudité en dessous de la taille, le thème des crottes et des chapelets, etc. (73, 90, 94).

<sup>32</sup> Ce sont, on l'apprendra plus loin (127) des années de tapage de tête contre les murs qui ont abouti à ce ramollissement du crâne, le même du reste que celui de « la région pubienne ».



Comparaison et métaphore sont omniprésentes, comme si la réalité ne pouvait s'atteindre qu'en associant au référent (indescriptible ?) d'autres référents susceptibles de lui prêter le trait distinctif pertinent. Mais ce processus interminable n'aboutit jamais à une représentation exacte, pas plus pour ce qui est de l'objet de la fable que pour sa localisation temporelle. L'incertitude quant à l'arrivée du narrateur dans les lieux est redoublée par l'incertitude quant à la date supposée de la mort de la vieille : « c'était il y a deux ou trois jours, ou peut-être années, ou instants, ou mois, ou peut-être semaines, ou peut-être secondes, ou peut-être au lieu de deux ou trois c'était il y a vingt ou vingt-cinq, ou quatre ou cinq, ou trente ou treize, etc., jours, années, instants, mois, semaines, ou secondes, c'est possible » (57). L'« etc. » (*âdi*) qui in/dé-finit le processus des possibles localisations temporelles de l'événement exclut définitivement la possibilité d'une représentation verbale exacte. De même la modalisation (subjonctif, « peut-être », « si l'on peut dire », « semble ») qui paralyse pratiquement toute assertion du récit invite à le saisir dans son ensemble comme une hésitation fondamentale sur la fiabilité de la mimesis : « s'asseoir, si on peut appeler ça s'asseoir (...) D'ailleurs, c'est seulement par commodité que je dis m'asseoir quand je m'assois. De même debout quand je suis debout. Tout comme couché quand je suis couché. Tout comme tourné, quand je me tourne. Dans ces conditions je me tournai du mieux que je pouvais pour lui faire face, impavide » (45).

Il semble donc n'y avoir de description possible qu'approximative, modalisée ou négative, hors assertion : « je suis à présent dans le salon. Je ne suis pas assis. Je ne suis pas non plus couché. Ni debout. Ni à demi allongé. A vrai dire j'ai rarement été dans une position aussi bizarre auparavant. Quel pécheur invétéré, fût-il aussi endurci que moi-même, fût-il parvenu à mon âge, irait-il choisir ou apprécier de se retrouver en pareille posture ? Voilà la posture : j'ai la tête sur le plancher, et les pieds quasi en l'air. En d'autres termes, mes jambes sont ouvertes comme une paire de ciseaux. Ma jambe droite est suspendue en l'air, sans support, comme une jambe de bois. Mais aucune jambe ne peut rester suspendue en l'air sans support. La mienne pas plus qu'une autre ne le pourrait si elle n'était soutenue par ma main droite. Mais c'est avec cette main que j'écris. Donc, si soutien il y a, ce doit être celui du sofa, lequel est vert foncé. Pour ma jambe gauche, c'est ma main gauche qui la soutient, et peut-être aussi le seigneur, car ma main gauche est si affaiblie qu'autant la considérer comme nulle. Mon carnet de notes, ouvert, est posé sur ma jambe droite et j'écris, assis sur la nuque. Vu la position, ma chemise me retombe sur la poitrine, et lui là, il pend à l'envers, entre mes deux jambes remontées. De temps en temps nos regards se croisent, alors j'en oublie d'écrire et me prends de compassion pour sa solitude désolée. Lui, comme il n'écrit pas, il passe son temps à me regarder, et peut-être à déplorer ma solitude désolée » (113).

Modalisation et comparaison ont beau feuilleter à l'infini les apparences variées du référent, elles ne parviennent jamais à en livrer la réalité (son noyau notionnel, que je note entre chevrons) : où est la notion qui fuit derrière le <pas assis pas couché pas étendu>, etc. ? Pas plus que la modalisation, comparaisons et métaphores ne parviennent à pallier l'impuissance du narrateur à représenter, ne réalisant dans leur multiplicité même qu'approches également infructueuses de l'objet, toujours fuyant. Ainsi, observe-t-il, « je pourrais me comparer à une hirondelle, mais je me compare en fait à un vieux faucon déplumé » (90). « Un enfant me prendrait au mieux pour un rat, ou pour une chauve souris, et dans mon sommeil, je me vois moi-même alternativement comme l'un ou comme l'autre, ou comme les deux à la fois » (93). Se tournant vers son mentor/ennemi, il se représente alternativement comme « un lépreux à demi mort devant un faiseur de miracles » (44) et comme « un tournesol » (52). Viciée en son principe comme substitut infructueux de la référence, la comparaison est finalement rejetée en principe, avec la modalisation hypothético-négative : « je vais arrêter de comparer cette maison à un monstre. Un monstre est un monstre, une maison est une maison » (12) ; « il y a quelques années je n'aurais pas

manqué d'ajouter à la phrase, 'si on peut appeler ça maison, si on peut appeler ça mourir' » (12)<sup>33</sup>. Elle est rejetée comme principe mais jamais abandonnée car la description 'objective' est elle aussi rejetée comme artifice impuissant et culte du détail démodé (129), si bien que le texte ne cesse d'osciller entre inexorabilité de la métaphore devant la fuite du référent (« il n'y a pas de limite au possible » : 58) et refus excédé de la propension à la métaphore et à l'hypothétique (« non, à la fin, il y a des limites au possible » : 59)<sup>34</sup>.

Si ces artifices, constamment dénoncés, ne sont jamais abandonnés, c'est que le recours ultime qu'invoque à répétition le narrateur – le recours au point de vue extérieur objectif – reproduit lui-même cet engluement dans la métaphore et l'hypothétique, pris qu'il est lui-même dans l'impossible déchiffrement des apparences (toujours potentiellement trompeuses). En effet le narrateur impuissant à trouver le bon point de vue en est tôt réduit à invoquer un observateur extérieur, un étranger susceptible d'avoir le regard objectif d'où procéderait la description correcte de la situation. Mais dès le début du roman on le voit invalidé par les mêmes difficultés que le narrateur : « s'il y avait eu là un observateur caché, il aurait pensé que la maison était occupée par une bête féroce, ou par un maniaque, ou par un monstre, ou par les trois ensemble » (14). « S'il y avait eu là un observateur caché, il se serait sûrement dit, 'pauvre vermine de vieillard' » (34). « Si quelque inconnu me voyait gisant de la sorte en pareille posture, il me comparerait sans doute à une vieille araignée à l'article de la mort » (99), et, à la vue des crottes de biques jonchant les planchers, « un observateur caché s'imaginerait que je suis quelque chevrier décati » (80), ou bien, à la vue des piles de manuscrits, « il me prendrait pour un savant décrépi mais tenace » (95).

L'étranger impartial en est donc lui aussi réduit à la comparaison, énoncée exactement sur le même mode que chez le narrateur. Aussi est-il rejeté, comme les dispositifs stylistiques vus plus haut, et invoqué tout à la fois : « Seul un observateur impartial pourrait trancher lequel [entre la vieille et moi] est le plus âgé des deux, mais je n'ai aucune intention d'embarquer ce monstre hypothétique dans toute cette histoire » (14). Or, tout hypothétique qu'il soit, le « monstre » est bien omniprésent jusqu'à la fin de la narration : « O étranger fréquemment invoqué, tu peux éclater de rire si tu te trouves quelque part par là » (99). Aussi présent et aussi impuissant à dire le réel que la comparaison et la modalisation suspensive propres au discours subjectif du narrateur, le regard impartial de l'observateur caché complète le paradigme des procédés de négativité supposés justifier l'échec à représenter, processus qui se polarisent l'un l'autre. Tous ces procédés signifient-ils, banalement, qu'il n'y a que des points de vue sur le référent, aucun n'étant le point de vue de la vérité ?

### **Au delà des catégories de la mimésis : dire l'indicible ?**

Echec ? Rien n'est assertable certes. Et pourtant il faut asserter (il y a une nécessité : continuer l'histoire, avancer : 19). Asserter quoi, si ce n'est la banale faillite du langage à représenter autre chose qu'un point de vue fragmentaire ? Reprenons la première phrase du texte, supposée nous livrer le protocole de lecture correct. Elle concerne la maison, et est, par ses deux traits caractéristiques (ses deux seuls traits distinctifs en fait, « monstre », « à l'article de la mort »), à l'image de l'habitant, bien que ce dernier se déclare immédiatement après sans lien d'appartenance avec quoi que ce soit et surtout pas avec cette maison, tout en reprenant pour son compte les deux caractéristiques de la maison (*pisâc* « monstre » *mar rahâ*

<sup>33</sup> De même la rhétorique de l'argot, vivier bien connu de la métaphore vivante, est rejetée comme procédé mécanique et éculé (23).

<sup>34</sup> « *mumkin kâ kôî thikânâ nahî...mumkin kâ thikânâ hai* ». Voir aussi : « Mon rire est incomparable. Peut-être a-t-il une vague ressemblance avec le battement flasque d'une poche vide (...) Peut-être. Non, absolument. Peut-être... » (9). Et : « Tous mes membres sont des charbons ardents. Dommage que ce soit une simple métaphore. Mes rosaires par ailleurs ne sont pas métaphoriques. Dommage qu'ils ne le soient pas » (37).

« se meurt »). On trouve dans la description de cette maison bien sûr une comparaison (*mâno* « comme ») et une particule d'approximation (-*sâ*), mais aussi une double figure de l'antinomie : « c'était comme si cette maison en forme de monstre étalé avait retrouvé l'équilibre en plein écroulement (avait failli s'écrouler) et s'écroulait tout en reprenant son équilibre »<sup>35</sup>. Cette maison qui frôle l'écroulement en même temps qu'elle frôle le redressement s'inscrit dans une syntaxe qui, en termes culioliens, travaille sur la frontière entre les deux domaines notionnels représentés par les deux verbes : le premier couple de verbes situe le sujet tendant vers la limite d'une première notion alors que le second couple inverse cette tension – on va, à partir de la notion, vers la limite de son complémentaire –, l'altérité créée s'inversant donc dans un vacillement indéfini qui transforme les deux domaines, en principe opposés, en une indétermination où « autre » et « même » s'interpénètrent. Partant, il n'y a plus de complémentaire possible, plus de frontière de domaine, et par conséquent, plus de notion représentable (ni concevable : comment comprendre <faillir faillir tomber> ?)<sup>36</sup>.

Cette figure est doublement matricielle, par son contenu référentiel (précarité du lieu, hésitation de l'appartenance dans l'exil) et par l'opération énonciative qu'elle met en place (la construction d'altérités qui s'annulent, dissolvent la frontière et mettent en question la notion même de notion). Diverses formulations littéraires s'ensuivent, qui situent parfois la comparaison et la modalisation au-delà de la classique suspicion quant à la représentation, car elles attendent à la frontière constitutive de la notion même. Par exemple dans l'appréciation de l'âge de la vieille, juste avant d'en venir, démunie, à invoquer le regard objectif de l'observateur extérieur, le narrateur a ces propos : « la vieille d'à côté me semble deux à trois fois plus âgée que moi, ce qui ne veut pas dire que je ne me fasse pas à moi-même l'effet d'être assez âgé pour être son grand frère, ou son vieil amant. Ou son père, voire son grand père » (11). Ces effets à la Escher se retrouvent volontiers dans l'estimation des âges (il en vient ainsi à se voir le père de ses parents : 71), mais aussi dans l'entraînement des causes et des effets, l'effet entraînant la cause qui l'a produit et ainsi de suite.

Le personnage le plus clairement opposé au narrateur, cet ennemi mortel, ce maître toujours là au mauvais moment et jamais au bon, mais toujours obsessionnellement 'il' par contraste avec 'je', cet élément qui structure donc, malgré tout, la fable, se trouve finalement lui aussi ramené à l'indistinction, les contraires les plus nettement posés comme tels finissant par s'identifier : « parfois j'ai le sentiment qu'il dit cela même que je pense moi-même. Et cette idée me met en rage. Je ne veux pas que notre différence sombre dans le piège de l'illusion qu'il n'y a plus de différence entre lui et moi. Bien que notre âge soit désormais tellement incommensurable et notre visage tellement défait à l'un et l'autre qu'un tiers seul pourrait dire qui est lui et qui est moi, qui parle, qui pense... » (48). Avec la neutralisation des oppositions et des différences, c'est le statut sémiologique du personnage même (Hamon 1977), partant l'ensemble de la configuration actancielle qui perd sa crédibilité. Et vient le point, vers la fin du roman « au delà duquel la différence entre lui et moi devient imperceptible » (100). Or c'est ce 'il', de plus en plus indistinct du 'je' qui l'abomine, qui prêche au 'je' récalcitrant la voie vers le fameux point « d'où plus rien n'apparaît plus distinctement, point depuis lequel s'efface la différence entre ordinaire et extraordinaire (*âm* et *khâs*), où ne subsiste plus de distinction entre plaisir et douleur, ce point d'où s'aperçoit le grand vide (*mahâsûnya*) auquel tu aspiras » (99). Le narrateur lui-même dès le début se targue

<sup>35</sup> *pasre hue pisâc sâ yah makân mâno girte girte sambhal gayâ ho*  
étalé étant monstre sorte cette maison comme tombant tombant s'équilibrer passé subjonctif  
*aur sambhalte sambhalte gir rahâ ho*  
et s'équilibrant s'équilibrant tomber progressif subjonctif

<sup>36</sup> Pour les notions de frontière, domaine, domaine, qu'il serait trop long d'expliquer ici, je renvoie à Culioli (1999), et pour l'analyse de « à peine », « à la rigueur » au séminaire de la rue d'Ulm 2000.

d'avoir atteint un point (ou un âge) au delà duquel « nulle part » et « pas ici » s'identifient (7), puis où « nulle part » et « ici », « en haut » et « en bas » cessent d'être opposés (84), où il n'y a plus, en règle générale, assez de différence (*bhed, farq*) pour structurer diciblement le réel<sup>37</sup>.

D'où ses difficultés à caractériser un élément quelconque de sa personne ou de son environnement en l'opposant à un autre, à commencer par son crâne, car la papaye molle est devenue avec l'âge indistincte des chairs qui forment le visage à la consistance de grenouilles froides (98), et, se palpant, il a du mal à faire la différence, comme à savoir s'il touche ses pieds ou son ventre ; « chaque fois que j'encercle mon cou de mes mains et que je ferme les yeux, j'ai l'impression de tenir dans la main mon pauvre penis rabougri, ou le cou d'un poulet dérobé, ou la patte boiteuse de quelque idée en forme de lièvre » (98). S'interrogeant sur l'infecte liquide qui suinte de ses yeux, le narrateur repousse la tentation d'y voir des larmes, ou du sang, mais n'en évoque pas moins les larmes de sang (54). La métaphore a donc sa raison d'être, entre autres choses, dans la précarité de la différenciation qui garantit les identités stables, et la modalisation, dans l'absence des prérequis de tout jugement théorique, qui permet de poser en opposant.

Mais si s'effondre, avec la différencialité, la notion même de catégorie, celle de personnage comme de personne, la deixis dans son ensemble (catégories de l'espace et du temps), était-ce la peine, après *L'Innommable* ou *Malone meurt*, d'exhiber ces interrogations dans la négativité d'une écriture dont certains ne se sont pas privés de dire qu'elle plagiait Beckett ?

### **Le roman indien de l'indicible : de la béatitude par la poétique du mode serein**

Le grand vide auquel invite « l'empereur des questions fondamentales » (36), « mortel ennemi » du narrateur, ce *mahâsûnya* (litt. grand-zero, néant), le narrateur s'y s'achemine irrésolument mais spontanément à mesure qu'il cesse de percevoir les distinctions entre ici et nulle part par exemple, ou plus exactement que son écriture les défait. Quand pour finir il s'y immerge avec béatitude, il ne fait alors plus qu'un avec 'il' : « je vole dans l'air libre où nous ne faisons plus qu'un » (135)<sup>38</sup>. Le *mahâsûnya* prend simplement la relève du manque à catégoriser en dé-limitant, dé-finissant, produisant l'in-fini littéral comme le point de fuite où se suspendent les contradictions du narrateur (ses apories variées) et avec elles l'angoisse que génère leur toujours impossible représentation.

Avec l'abandon de la possibilité même de catégoriser en définissant, c'est donc l'apaisement et la joie. Ce « sentiment de libération » trouve à s'exprimer dans le « chant favori » du narrateur qui donne son titre à l'œuvre : *dûsrâ na koî* (litt. personne d'autre), « il n'en est pas d'autre » La première occurrence du chant, à la fin du premier chapitre, conclut ironiquement le ressassement de la liaison avec la vieille. A ce stade, les paroles, psalmodiées comme un *mantra* toute la journée, génèrent une sensation de liberté mais sans oblitérer l'angoisse, puisque, au contraire, ce demi-vers isolé apparaît tout d'abord dans comme la quintessence de l'angoisse. Les trois mots qui le composent en effet restent en suspens, le narrateur ne se souvenant plus que de l'air : « j'ai perdu le reste des paroles ». Tout en fredonnant l'air il se propose d'en rechercher la suite dans quelque livre ou carnet de note, puis y renonce : « ai-je besoin du texte complet ? Il n'en est pas d'autre : cela sonne plein, l'essence même de mon angoisse » (31). Dans l'original, le complémentaire de ce 'pas d'autre' (le reste des paroles) est Krishna<sup>39</sup> : il n'est personne d'autre que Dieu, tout se ramène

<sup>37</sup> La représentation linguistique du réel étant, c'est bien connu, tributaire d'un système où « il n'y a que des différences », selon la célèbre définition de Saussure.

<sup>38</sup> De plus en plus haut. Un tel sentiment de jubilation et de lévitation est anticipé dans les moments où le narrateur fredonne son air favori, dans une sensation de « voler dans l'air libre », d'être affranchi de la distinction entre haut et bas et de l'esclavage du but (69).

<sup>39</sup> Chez Mira Bai, *mhârâ rî girdhar gopâl dûsrâ Na kûyân*.

à Lui, et le dévot est invité à se défaire des limitations de son moi individuel pour se fondre au soi cosmique dont Krishna, l'incarnation du principe absolu comme avatar de Vishnu, lui donne une figuration. Mais tel que se le remémore le narrateur, le « *mantra* » est dépourvu de son complémentaire (en tant que la figuration), de toute identité dicible dans laquelle résorber l'altérité, et devient la formule même de l'ineffabilité.

D'abord mesure de l'angoisse, ce *mantra* se fait, à mesure que le roman avance, l'écho d'un sentiment de paix, et l'expression favorite de la libération éprouvée devant l'inaptitude à distinguer le haut du bas : « la différence s'évanouit entre en haut et en bas. Je commence à fredonner mon chant favori » (69). A ce stade l'angoisse est relayée par la tranquillité du constat : « je ne déplore nullement l'absence de quelque autre quel qu'il soit, je ne suggère en rien ni à moi-même ni à qui que ce soit que quelqu'un d'autre eût pu arranger les choses. Je chante un simple constat ». Ce 'pas d'autre', avec ses corollaires – pas d'altérité, partant, pas de garant du distinguable, pas de pertinence, et pas de représentation possible – se trouve à la fin du roman associé à la jubilation pure de l'indifférencié. On a donc ici affaire à un discours mystique, somme toute point si original (qu'on pense à la théologie négative et ses expressions chez les grands mystiques occidentaux).

Mais il offre dans le contexte culturel indien la particularité d'avoir été suffisamment vulgarisé pour être une norme parfaitement acceptée : la doxa des *Upanishad* notamment a fait du *neti ... neti* (« ni...ni ») un quasi stéréotype de la description du bien suprême. Et c'est à partir des spéculations mystiques du non-dualisme védantin (*advaita* : litt. non duel), puis tantrique, que se sont constituées les théories esthétiques indiennes classiques. Qu'il s'agisse de celle du *rasa* (litt. « saveur ») ou du *dhvani* (litt. « résonance, suggestion »), elles sont doublement ancrées sur une conception du sujet comme 'non séparé' mise en place par le mysticisme et la philosophie *advaita* (le 'soi' ou *âtman*, transcendant le 'moi' individué *aham*, est indissociable du principe cosmique *âtman lbrahman*)<sup>40</sup>, et sur les spéculations des grammairiens philosophes, à partir de la théorie dite du *sphota* : au principe de la production du sens à travers une expression discrète, segmentée et séquentialisée, demeure le non séquentiel, indivis, non manifeste à l'intérieur même de son articulation manifestée (Biardeau 1964, 1975). Le propre des « émotions permanentes », ou « stables », auxquelles donne accès la contemplation esthétique est précisément d'en appeler à cette subjectivité désindividué en quelque sorte, « généralisée » dit le philosophe Abhinavagupta. Alors que tout un chacun peut éprouver les émotions élémentaires de l'humanité dans les limites de son moi empirique, c'est-à-dire dans la passion toujours aveuglée des attachements terrestres et des liens contingents avec le monde concret<sup>41</sup>, le contemplateur de la chose esthétique (*rasika* « savoureux ») en éprouve la quintessence non contingente<sup>42</sup>. Il s'éprouve ainsi comme *âtman* parce qu'il n'accède pas aux émotions permanentes par la part subjective limitée et empirique

---

<sup>40</sup> Sur les rapports entre *aham* et *âtman*, voir Hulin (1975 : 35, 122), sur le *dhvani*, Renou 1975, sur le *rasa*, Raghavan 1970. Biardeau (1975 : 142) tient compte de cette articulation quand elle note qu'il est difficile de parler d'opposition entre sujet conscient et sujet inconscient.

<sup>41</sup> *Tamas* (aveuglement, ténèbre), *moh* (attachement passionnel) sont du côté de l'illusion (*mâyâ*) comme tout ce qui relève du monde empirique (*lok*). Les émotions mondaines (*laukik*) s'opposent par cette contingence et cet aveuglement aux émotions permanentes (*sthâyibhâva*) supramondaines (*alaukik*).

<sup>42</sup> Le sage Bharata, auteur d'un traité sur le théâtre qui contient les premiers linéaments de la théorie esthétique (*Nâtyasâstra*) est réputé avoir mentionné huit émotions permanentes à la base des huit modes ou *rasa* fondamentaux : l'érotique (*sringâr*), le comique (*hâsya*), le pathétique (*karuṇa*), le furieux (*raudra*), l'héroïque (*vîra*), le terrible (*bhayânaka*), l'odieux (*bîbhatsa*) et le merveilleux (*adbhûta*), correspondant aux huit émotions permanentes la volupté (*rati*), le rire (*hâsa*), le chagrin (*shoka*), la colère (*krodha*), l'héroïsme (*utsâha*), la peur (*bhaya*), le dégoût (*jugupsa*), l'émerveillement (*vismaya*). C'est le *Dhvanyâlôka* (De la Suggestion) qui théorise le neuvième mode, le serein, et Abhinavagupta qui le développe en fondement de la poétique (Gnoli 1968, Masson & Pathwardan 1969).

de son être mais par sa part non individuée, non séparée (son soi), à un niveau « généralisé » qui leur confère la pérennité.

Qu'est-ce donc que cette généralisation (*sâdharaNîkaraNa*) théorisée essentiellement par Abhinavagupta vers le 11<sup>e</sup> siècle, lequel met, dans le même mouvement théorique, le mode serein (*sânta rasa*), avec l'émotion qui lui correspond (*sam* la paix, le calme) au dessus de tous les autres, émotion permanente par excellence car liée à l'*âtman* (Raghavan 1970 : 98<sup>43</sup>) ? Généralisation et *rasa* de la sérénité sont liés dans la mesure où le calme est lié ici, non à la suppression des désirs mais « au mode d'être propre de la conscience en tant que colorée par les désirs (et non en soi) », et dans la mesure où la généralisation est ce par quoi les émotions produites dans l'ordre du désir se désindividuent dans le traitement esthétique et sa réception. Voici le passage d'Abhinavagupta souvent cité sur la question du *sântarasa* : « la forme propre du soi semble (y) être colorée par l'impétuosité, l'amour, etc., comme par autant de teintes. Elle est comparable à un fil d'une blancheur éclatante qui brille entre les bijoux enfilés sur lui d'une manière clairsemée. Elle assume les formes de tous les (affects) amour, etc., surimposés à elle, et la colore en apparence, tout en ne la modifiant pas. Elle est exempte de toutes les douleurs inhérentes à (une attitude d')extraversion, ne fait qu'un avec la conscience de l'obtention de la félicité suprême. Elle est manifestée au moyen de sa généralisation poétique ou dramatique. Grâce à une certaine introversion, elle procure au cœur (sensible à l'émotion esthétique) une félicité supra-mondaine »<sup>44</sup>.

La généralisation, concept central qu'Abhinavagupta reprend à Bhatta Nâyaka, définit donc l'expérience esthétique comme « un sentiment (...) indifférencié, -- en ce qu'il est hors temps, hors référence à tout individu – et qui accède à l'universalité » en s'affranchissant « de l'espace et du temps propre » à l'acteur et au personnage, « de la condition d'être fini » qui est celle de l'ego<sup>45</sup>. Cette désobjectivation, par identification (*tanmanîbhavana*) à l'objet contemplé, est caractérisée par un état de repos interne de la conscience en elle-même, *visrânti*, du même ordre que le *brahman* suprême, et dans le *sântarasa*, émotion par excellence, par l'indistinction entre plaisir et douleur, haine et affection<sup>46</sup> ; l'expérience esthétique procède du reste d'une révélation qui efface l'état de stupeur lié à l'illusion (*mâyâ*) et à l'épaisseur des ténèbres (*tamas*), où se trouve ordinairement le moi empirique, et par cette révélation, la personnalité limitée du spectateur retrouve provisoirement son « être immaculé » et non enténébré par la *mâyâ*<sup>47</sup>. Sans aucune corrélation avec le passé ni le futur, cette expérience diffère autant de l'expérience ordinaire que de l'expérience religieuse, en ce que les faits et impressions de la vie demeurent, mais transfigurés, « généralisés », et que le 'soi' de la conscience subjective se fonde intérieurement et non extérieurement (sur une transcendance qui lui est extérieure).

L'art, qui transfigure le contingent en non contingent, est aussi chez Vaid présentée comme une alternative au recours à Dieu : « je chéris mon amour pour le langage. Les gens de mon âge se raccrochent généralement à Dieu. Moi, je me raccroche à mon langage » (107)<sup>48</sup>. Parce que le *sânta rasa* repose sur la « généralisation », il est lié chez Abhinavagupta à la libération, *moksa*, l'un des quatre buts de l'homme, au sommet de la hiérarchie du quadruple

---

<sup>43</sup> *âtmasvarûp*. « *âtmasthâyin* itself is the sthâyin of *sânta*... It is the basis and the root of all other *shâyins* ».

<sup>44</sup> Traduction de Hulin (1978 : 354). Voir aussi Masson & Pathwardan (1969 : 119).

<sup>45</sup> Bansat-Boudon, (1992 : 146, 148). Texte également cité et commenté par Masson & Patwardhan (1970, v.2 : 32). Bhaṭṭa est un Cachemiri auteur (deuxième moitié du X<sup>e</sup> siècle) du *Sahrdayadarpaṇa*, Le Miroir de l'homme sensible (litt. « qui a un cœur »), qui commente le *Dhvanyâlôka* d'Ānandavardhana.

<sup>46</sup> « Where there is neither pain nor pleasure, nor worry nor hatred nor affection, that is styled *sântarasa* by the chief among the sages, that which consists in equality towards all objects » (Masson & Patwardhan 1969 : 167).

<sup>47</sup> D'après la trad. angl. de Gnoli 1968 : XXI-XXII.

<sup>48</sup> *Chipaktâ hûn* : litt. « je me colle ».

*purusârtha* dans la téléologie classique<sup>49</sup>. La recherche de *moksa* constitue précisément l'un des leitmotiv, ironisé ou pathétique, du roman de Vaid (17, 38, 99, etc.), sous son nom classique sanscrit, ou sous son nom moderne (*mukti*, *chutkârâ* en hindi, *âzâdî* en ourdou). La libération, et notamment la libération des « vains désirs » induits par la domination en moi des ténèbres et de l'illusion (*moh*, *mâyâ*) apparaît récurrentement comme condition de la béatitude (*ânand*)<sup>50</sup>. Si *moksa* représente bien la libération, le terme connote autant la jonction du moi au soi (l'*âtman* cosmique) par la désindividuation, et la réalisation, en ce monde-ci ou en l'autre, de la fusion avec le principe suprême. L'obtention de la félicité (*ânând*) passe par la réalisation (*siddhi*, *sâdhnâ*) de soi-même comme *âtman*, indifférencié de l'*âtman* cosmique. Autant de termes qui sont aujourd'hui encore une vulgate de la dévotion mystique populaire (*bhakti*), qu'elle recoure au relais individué de Krishna (telle est la source de l'hymne fredonné à répétition dans le roman) ou Râm (également répété comme une incantation : 24) comme figure d'identification facilitant la fusion au principe suprême abstrait, ou qu'elle fasse l'économie de ce relais<sup>51</sup>. D'où la notion de « dividu » que le psychanalyste indien Sudhir Kakar (1978) oppose à celle d'individu pour qualifier le sujet indien 'non-séparé', toujours nostalgique du fusionnel, déjà défini comme tel par Lannoy (1975). La terminologie de la mystique dévotionnelle a peut-être une fonction parodique, elle n'en constitue pas moins l'intertexte capital du roman, lui donnant jusqu'à son titre : le vers inachevé de Mira renvoie à l'univers mystique la grande poétesse de la dévotion fusionnelle à Krishna<sup>52</sup>.

### Indicible et sublimation de la mélancolie mystique

Cependant, si c'est dans sa troncation même que le texte est saisi comme l'expression de l'autosuffisance et de la plénitude, à la fois parfait constat de l'angoisse et défense contre cette angoisse, c'est aussi et surtout en tant que *mantra* psalmodié, chanté sur le mode de l'invocation<sup>53</sup>. Le *mantra* formule dont le sens symbolique est soit perdu, soit obscurci, soit secondaire, facilite par sa récitation rythmée l'accès à l'état visé par le dévot<sup>54</sup>. Mais le chant,

<sup>49</sup> Sur la hiérarchie de *moksa* comme fin supérieure de l'homme et sur l'aptitude de *sântarasa* à y conduire, voir Masson & Patwardhan (1969 : 22) et Raghavan (1970 : 83). Les quatre buts (*purusârtha*) consistent en *kâmâ* (désir), *ârtha* (l'intérêt, la prospérité matérielle), *dharma* (l'Ordre, souvent traduit par religion) et *moksa*. Le désir de libération (*mokṣa-kâma*) est déjà présent chez Bharata bien qu'il ne l'associe pas un à *rasa* spécifique. Sur les quatre buts, leur ordre et leur hiérarchie, voir Malamoud 1989, le quatrième transcendant l'ensemble du triple groupe tout en s'ancrant dans la subjectivité, comme le premier *kâmâ*, le désir (p. 144), et chacun pouvant par ailleurs se combiner avec les trois autres (*moksa-kâmâ* : 154-5).

<sup>50</sup> Condition ambivalente, comme d'ordinaire : est-elle vraiment envisageable, souhaitable ? Voir le roman de Vaid du même titre, *Mâyâlok*, Le monde de Maya, 1999, et sa nouvelle " la femme du Boddhisattva ", dans *Bahuvacan* 3, 2000. *Mâyâ* est le pouvoir de l'illusion, de la racine *mā(y)*- " changer de forme ", une force négative donc, tenant de la jonglerie et de l'artifice, mais c'est aussi la force créatrice positive (celle par laquelle " les dieux réalisent certaines structures efficaces "), d'étymologie distincte (*mā*, « mesurer ») mais qui semble s'être confondue avec la première dès les temps védiques (Renou 1978 : 138-40).

<sup>51</sup> Comme dans le courant dit « non qualifié » (*nirguṇ*) autour des poètes mystiques comme Kabir, qui reprennent des formulations propres à la théologie négative. L'invocation de Ram fait aussi partie des formules fétiches du narrateur.

<sup>52</sup> Lannoy (1975 : 210, 111 sq.) associe clairement la " religiosité émotionnelle " de la *bhakti*, comme le renoncement mystique, à la nostalgie du fusionnel entraînée par la structuration du sujet indien dans le cadre de la famille étendue.

<sup>53</sup> L'auteur utilise le terme *jâp*, spécialisé entre autres dans la répétition du nom d'un Dieu, mais parfois aussi *gânâ* chant.

<sup>54</sup> Dans l'univers religieux de la pré-*bhakti*, où prévalait la religion du rituel et du sacrifice, le *mantra* a évidemment d'autres fonctions, amener la réussite du sacrifice par une récitation exacte des formules en particulier. On voit bien que le « thème » du double, si récurrent dans l'univers fictionnel de Vaid (« Mon Ennemi mortel », « Compagnons d'errance »), est loin de ne signifier que l'aliénation propre au héros déboussolé de la *Nâi Kahânî*. Le fait qu'il croise souvent celui de la fusion et de l'anéantissement de soi (par

la muscation des syllabes significantes, est aussi une manière de charger les signes d'affect, et de les arracher ainsi à leur neutralité signifiante (à l'arbitraire propre au domaine de la signification), instaurant à travers l'ordre symbolique du langage un autre régime sémiotique : les pulsions y sont articulées, faute de quoi il n'y aurait qu'indifférenciation, mais non liées, condition d'accès au régime symbolique du langage et du jugement (Kristeva 1972). Si on admet que le régime symbolique (impliquant l'identification primaire du sujet et la reconnaissance de la loi phallique en la figure du père symbolique), avec le langage comme système arbitraire de signes, est fondé sur la dénégation de la perte constitutive<sup>55</sup> et sur l'identification du sujet et de ses objets (dans la séparation : c'est la condition de la propositionalité, du jugement, de la syntaxe), le texte vaidien dans son ensemble apparaît travaillé par la réfraction de ce que Kristeva a appelé la chora sémiotique, l'espace de motilité des énergies primaires, non liées, pulsatiles, mais non intégrées dans un moi structuré<sup>56</sup>. Bien qu'à certains moments le narrateur paraisse se structurer comme sujet dans la constitution de l'autre en objet haï (le mortel ennemi), la plupart du temps c'est dans l'affect sans objet qu'il se décrit : la cénesthésie interne du sujet offre dans sa compacité, rebelle à l'individuation comme à l'objectalisation, un terreau privilégié à la « généralisation » esthétique, mais pointe aussi vers l'en-deçà du symbolisable, en amont de la constitution du sujet séparé dans la genèse de l'individu.

Le vivant y est saisi dans son indistinction primaire, à travers la tension des muscles, la palpation des muqueuses, les larmes, les cris, le souffle, etc. C'est du chaos d'un corps défonctionalisé par la vieillesse, de ces membres « heurtés » ou « indifférents » (129) où n'importe lequel équivaut à n'importe quel autre, que le narrateur tire une vague sensation de plaisir ou de douleur, déterritorialisée, diffuse et en cela appropriée<sup>57</sup>. L'angoisse du narrateur, liée au risque de morcellement et de désintégration du moi comme la situe d'emblée la première page du récit, est relayée par une mélancolie que traduit le ressac de l'affect et à laquelle il tente explicitement de mettre fin tout le long du roman jusqu'aux dernières pages (suicide ? envol jubilant dans le grand vide ? réunion imaginaire à l'Autre inconnaissable ? la fin, fragmentaire et pourtant traversée d'une caractéristique « sentiment océanique », est ambiguë)<sup>58</sup>. De cette angoisse, alternant avec une torpeur mortifère, faite à la fois de peur et de fascination ambivalente devant le risque de désintégration, on trouve une analyse pénétrante chez Lannoy (1975 : 108-112), qui, après Erikson (1970), la met en rapport avec la labilité de l'identification du sujet, dans un univers flottant où les figures de l'autorité maternelle et paternelle sont multiples, labiles, changeantes, et où la distribution des rôles exclut ou limite

---

ailleurs très récurrent aussi, avec la femme onirique, dans « Sahira », la femme-mort, dans « Dans son étreinte ») prévient toute lecture romantique ou existentialiste de l'œuvre globale.

<sup>55</sup> J'en reprends la définition à J. Kristeva (1986 : 56) : « opération intellectuelle qui conduit le refoulé à la représentation à condition de le nier, et de ce fait, participe de l'avènement de la signification ». Le déni au contraire interdit l'accès à la représentation.

<sup>56</sup> Kristeva 1972 : 41-2 sq. Motilité, pulsatilité : on n'est pas dans l'indifférenciation où prévaudrait la pulsion de mort à l'horizon ultime de la déliaison des énergies.

<sup>57</sup> Sur l'angoisse du morcellement et d'indistinction dans le texte : « Je ne fais pas de différence entre ma tête et mon front ? Et comment ! Je règne sur les parties de mon corps en séparant les éléments de la totalité, mais aussi en les mettant en bagarre l'un contre l'autre au besoin. Si on peut appeler corps ce squelette et si on peut appeler contrôle ce laisser faire. Et si on ne peut pas appeler cela de ce nom, quand même il est vrai que depuis des âges chacun de mes membres est soit malheureux des autres soit indifférent aux autres » (128-9)... « Ainsi, au moment voulu, on peut se servir du ventre comme de pied, tirer du ventre le plaisir du pied, du pied celui des mains, des mains celui de toutes les autres parties à l'exception du visage, et du visage de tous les autres parties à l'exception des genoux » (130). Sur le sentiment océanique, voir *infra*.

<sup>58</sup> Les « questions fondamentales » sont bien, en grande partie, de l'ordre de l'affect, et pour le reste, de celles qui tourmentent le mélancolique mystique : « le calme et le vide, la douleur et les autres, le même et l'autre, l'ennui incurable, la souffrance et l'incantation, dieu et l'homme, la mort et la libération, la chair et l'esprit, la conscience et le silence, le bruit et la musique, l'obsène et la lumière, le ciel et l'enfer ».



la compétition individuelle. D'où l'absence, persistante à l'âge adulte, de véritable relation d'objet<sup>59</sup>.

Par son incurable mélancolie, sa « peine sans remède »<sup>60</sup>, son aboulie refermée sur le silence ou sur le gémissement<sup>61</sup>, le narrateur offre la parfaite image du désespéré mystique tel que l'analyse Kristeva dans *Soleil noir*, en proie à l'impossibilité de la relation d'objet même : pour le mystique, dit-elle, « qui adhère à son pré-Objet (...) adepte muet et inébranlable de son propre contenant indicible », le corps, inaccessible à l'opposition intérieur/extérieur, est lui même cette « orée de l'étrangeté » à laquelle « il consacre toutes ses larmes et sa jouissance »<sup>62</sup> (1986 : 24-25). Car la perte dont il souffre n'est pas en effet celle de l'Objet mais de ce pré-Objet, une carence congénitale, de l'ordre de la blessure narcissique archaïque, non symbolisable : c'est toujours « la même inquiétude lancinante, la même désorientation, la même souffrance, que j'éprouve sans doute depuis ma naissance » (1986 : 27). C'est la perte et le deuil de la Chose, « ce quelque chose, qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable, jusque dans sa détermination de chose sexuelle même (1986 : 22), évoquant le « hors signifié » de Lacan.

En deuil de sa Chose, sa nécessité en même temps que son repoussoir, le mélancolique, étant dans l'ambivalence pulsionnelle, ne peut inscrire sa violence dans aucun signe (vu la fragilité de son identification primaire qui le prive des autres élaborations) et n'a aucun moyen d'élaboration. Tout, dans les contenus du texte de Vaid, invite à voir l'histoire comme celle de l'affrontement du sujet à la Chose, jusque dans le statut donné aux excréments, rosaires faits des déjections du moi, indéfiniment égrenés, ou empilés dans les jarres ornementales. « La Chose choisit de moi, dit encore Kristeva, au cours de ces avant-postes de la signifiante où le Verbe n'est pas encore mon être. Un rien qui est une cause, mais en même temps une chute, avant d'être un Autre, la Chose c'est le vase qui contient mes déjections et tout ce qui résulte de ce *cadere* : c'est un déchet avec lequel, dans la tristesse, je me confonds. Le fumier de Job »<sup>63</sup>. Tel est bien notre narrateur, ni intérieur ni extérieur à son propre corps, en relation d'appartenance et de non appartenance à sa maison qui, comme son être, est perpétuellement en train de s'effondrer et de se désagrèger. L'affrontement avec la Chose est d'ailleurs plus explicite encore dans une des nouvelles les plus étonnantes de l'auteur, intitulée « A la recherche de la chose », nouvelle d'une seule phrase non ponctuée de cinq pages, la chose étant bien entendu aussi introuvable qu'innommable, mais mobilisant jusqu'à la folie l'énergie des deux protagonistes<sup>64</sup>.

Tout également dans la mise en forme de ces contenus narratifs – ironisation, dissociations, allitérations et répétitions, attentat permanent contre l'aptitude du système de la langue à saisir la Chose – invite à voir l'ensemble du récit comme une tentative réussie de sublimation (à défaut de l'impossible élaboration symbolique du deuil primaire). Tout, y compris la plus notoire expression de son « dernier message », dans le refus de la syntaxe et

---

<sup>59</sup> “The obvious lack or limits of true object relationship” (1975 : 112). Voir aussi Veena Das (1976) sur la liminalité.

<sup>60</sup> *Dard lâdavâ* [Douleur irrémédiable, mot formé avec un préfixe arabe], est le titre d'un autre roman de Vaid, dont les contenus sont proches de ceux de *Dûsrâ na koî*.

<sup>61</sup> « Je suis si las que je n'ai plus le désir de faire quoi que ce soit. Dans cette aboulie, hors le silence point de salut » (77).

<sup>62</sup> Et qui ne lui sert qu'à « éprouver à la fois son appartenance et sa distance vis-à-vis d'un autre archaïque qui échappe encore à la représentation et à la nomination mais dont les décharges corporelles et leur automatisme garde la marque » (1986 : 25).

<sup>63</sup> Tristesse qui n'exclut pas la « jouissance fusionnelle avec la Chose archaïque, perçue non comme objet significatif mais comme élément frontalier du moi ». S'il y a prééminence de l'analité, c'est que pour le dépressif mélancolique « la Chose comme le moi sont des chutes qui l'entraînent dans l'invisible et l'innommable » (Kristeva 1986 : 25).

<sup>64</sup> *Us cîz kê talâs*, traduction française dans *Histoire de renaissances* (2002) sous le titre « L'objet introuvable ».

le choix de l'éparpillement des mots : « Je ne veux pas délivrer mon dernier message sous forme de phrases mais de mots éparpillés. On peut se demander si les autres n'auront pas du mal. La réponse est 1) ils auront du mal, 2) il n'est pas nécessaire qu'ils le comprennent, 3) il n'y a pas d'autre. Voici les mots : ciel océan boue silence ah ouf intensité horizon ficus feu cendres souffrance ténèbres remède incantation temps psalmodie peut-être *samâdhi* si oiseau fleur merde base esprit chair<sup>65</sup> rien tombeau témoin ou mot monde mort mais désir angoisse et limite centre complet miroir peur doute nuit atonie spasme ardeur fin vide tension sens pourquoi rive encre sein rouge *djinn* air être main dieu vacuité attente » (134)... C'est donc l'écriture, jouant en outre à plein d'un double intertexte<sup>66</sup> particulièrement apte à mettre en scène le territoire de la liminalité et du non séparé, qui prend en charge la résolution de cette blessure primaire<sup>67</sup>. Elle n'en est pas que la thérapie : le travail sur le signifiant, produit de la blessure primaire d'un moi subjectif, probablement accusé par le trauma de la partition, aboutit aussi à l'élaboration d'un discours où la pensée indienne, dans sa réflexion ancienne, médiévale et moderne, sur la non-séparation, contribue originalement à penser le sujet et sa structuration.

## 2. La double expérience traumatique de l'enfance et de la Partition : naissance d'un style

Une telle identité, vacillante, inapte selon Lannoy à de véritables relations d'objet, est souvent considérée comme un handicap radical dans la formation du moi adulte (par Kakar, notamment)<sup>68</sup>. Et pourtant elle a d'évidentes affinités, dans la structuration subjective qu'elle implique, avec ce que Freud décrit comme « le sentiment océanique »<sup>69</sup>, mysticisme qui, en

<sup>65</sup> Séquence engendrée par l'allitération de l'attaque et de la finale : *phul mal mûl man mâns*. Je reporte la traduction en français de ces engendremens par le signifiant sur les deux séquences suivantes, en t- et m-.

<sup>66</sup> Celui de la littérature dévotionnelle, explicite, celui de l'esthétique classique, ou de sa vulgate, implicite.

<sup>67</sup> Cette dernière pouvant recevoir diverses explications biographiques, et notamment, comme il apparaît dans le dyptique des romans quasi autobiographiques *Uskâ bacpan* et *Guzrâ huâ zamânâ* sur l'enfance de l'auteur, une enfance assez misérable, repliée dans une famille désunie au père falot, incertitudes sur soi ravivées par le trauma de la Partition particulièrement dramatique dans la région natale de Vaid (le Panjab aujourd'hui pakistanais) : voir l'interview de l'auteur, dans *Hindi* 3-4, Delhi, 2001, et dans *Little Magazine* mai-juin 2001. Voir aussi celles de Krishna Sobati et Manas Ray dans *Hindi* 3-4, numero consacré à la Partition, et de Bhisham Sahani reproduite dans Hasan 2000.

<sup>68</sup> Et par Naipaul, qui cite des conversations privées avec Kakar à l'époque où il rédigeait son second ouvrage sur l'Inde, *A Wounded Civilisation*. « Luxe dangereux dans un contexte de changement », dit Kakar commenté par Naipaul, qui ne revient pas sur l'idéologie typiquement mâle et brahmanique de ce dernier (démontée de façon convaincante dans Goodwin Raheja & Grodzins Gold 1996). Lannoy, lui, ne porte pas de jugement de valeur.

<sup>69</sup> Les réponses de Freud (1971 : 6-10) quant à l'étiologie et à la nature de ce sentiment, désir d'infini qui porte à la fusion et à l'immersion dans le grand tout -- plus largement, du sentiment religieux — sont complexes, mais tournent autour du narcissisme primaire et des difficultés de la relation d'objet (voir la correspondance avec l'ami allemand mentionnée au début de *Malaise dans la Civilisation*). Ces affinités avec l'aspiration au non-séparé dans le contexte indien trouvent une expression exemplaire dans *Tyâg Patr* de Jainendra Kumar, où le héros renonce à ses fonctions sociales de Juge suprême pour se faire sadhou sur les rives du Gange, après une longue méditation (par l'écriture) sur sa jeune tante, qui est progressivement mise au ban de la bonne société, renonce à toute norme sécurisante et finalement affronte une dernière fois le narrateur son neveu chéri dans une rencontre onirique : elle quitte la terre ferme et ses repères pour l'océan incommensurable et sans limites, décrit comme la matrice originelle (le ventre primordial) en même temps que l'espace du non fini, laissant le narrateur debout sur la plage, coupé d'elle jusqu'à ce que sa résolution ultime lui permette de s'identifier à son univers et à ses valeurs (et notamment à une conception infinie du temps, le présent absolu transcendant la triple différenciation temporelle, l'ici-maintenant absolu transcendant les distinctions spatiales, les catégories distinctives requises par les normes sociales et l'ordre symbolique s'abolissant). Pour une analyse plus détaillée, voir introduction à la traduction de *Tyâg Patr* (litt. la lettre de démission/ de renoncement) sous le titre *Un Amour sans mesure*, Gallimard, 2004, et Montaut 1998. Voir aussi Nirmal Verma, ici.

Inde, n'est pas nécessairement perçu comme un handicap dans la réalisation de soi et que la perspective du *sanyâs* (renoncement) situe même comme une des voies d'accès aux relations essentielles de l'homme au monde. Mais on peut aussi l'évaluer comme un avantage dans le contexte contemporain du difficile vivre-ensemble entre communautés différentes dont les identités tranchées aboutissent à des affrontements violents dans diverses circonstances historiques. En outre, *Dûsrâ na koî* ne peut s'apprécier véritablement que sur le fond de son archéologie autobiographique, si l'on peut dire, sa préhistoire en quelque sorte. La blessure archaïque, le sentiment de perte, et l'incapacité subséquente à affronter le statut de la séparation ont de toute évidence à voir avec l'enfance et l'adolescence, thèmes des deux romans quasi auto-biographiques que sont *Uskâ bacpan* (Son enfance) et *Guzrâ huâ zamânâ* (Temps passé). La ré-activation de cette blessure et la difficulté à accepter la séparation aussi ont quelque chose à voir avec la Partition. Pour nombre d'auteurs en effet qui ont passé leur enfance en Inde du nord pendant les années quarante<sup>70</sup>, l'événement traumatique de la Partition entre l'Inde et le Pakistan a eu pour effet de renforcer la blessure originelle et une identification déjà fragile (à des degrés évidemment variables, liés aux particularités des scénarios familiaux dans chaque cas).

Dans le cas de Vaid, la traversée de cet événement historique est clairement représentée comme une suite logique d'une enfance traumatique, décrite dans *Uskâ bacpan* : les premières pages de *Guzrâ huâ zamânâ* (prologue) expliquent longuement la relation entre le héros, à la troisième personne, du premier roman, et le héros, à la première personne, du second, Birû dans les deux cas, d'abord petit garçon puis adolescent. Elles expliquent aussi le passage d'un narrateur extérieur à la narration à un narrateur interne, le 'je' identifié à Biru<sup>71</sup>. La relation est chronologique dans l'élaboration des contenus narratifs (« je vais commencer au point où il a fini »), elle est thématique aussi : le narrateur donne pour cadre à son second roman le ton et le décor sur lesquels il a fini son premier roman (« l'invisible confluent -- *adrisya sangam* -- où la fureur s'évanouit en sérénité, le bruit en silence, priant le Dieu des écrivains qu'il [l] assiste dans cette quête de la sérénité et de la consolation »<sup>72</sup>).

*Uskâ bacpan* décrit l'environnement familial typiquement traumatique, avec la « mère mauvaise »<sup>73</sup>, récriminatrice, à moitié hystérique, exagérément complaisante pour son fils gâté et réprobatrice pour sa fille, et le père falot, absent, joueur et perdant, dans le cadre typique de la famille « lower-middle class » dans une petite bourgade du Panjab traditionnel, près de Gujarat. Significativement, l'enchaînement chronologique (une assez longue séquence répétée dans les deux romans sans guère d'altération) représente la tentative de suicide de Biru après le bris du miroir, un miroir où le héros ne peut plus supporter de voir son propre visage – n'en finit pas d'éluder la confrontation avec le stade du miroir ? de s'y voir comme sujet individué pourvu d'une identité tranchée, objectivée ?<sup>74</sup>. Un tel lien justifie aussi le glissement du héros-il de la pseudo-autobiographie du premier roman au héros-je du second, narrateur subjectif et témoin. La narration à la troisième personne est conforme aux principes de la *naî kahânî* et

<sup>70</sup> Voir les interviews de Krishna Sobati et Bhisham Sahani déjà citées.

<sup>71</sup> Voir Anne Castaing sur les diverses couches identifiables sous le je du narrateur, intra et extradiégatique, dans le prologue du grand roman, « *Guzrâ huâ zamânâ*, le récit dans *Le Miroir brisé* (DEA Inalco, 2001 : 10-39, sur la polyphonie du « je »).

<sup>72</sup> Ce silence (d'abord *sannâTâ*, du sanscrit, ensuite *khamosî*, du persan) contraste avec le bruit et la violence comme la lumière (*rosnî*, persan) avec les ténèbres. En outre, le mot *sangam*, comme le mot *adrisya*, tous deux mal rendus dans la traduction anglaise/française par « confluent » et « invisible » ont de fortes connotations mystiques et métaphysiques.

<sup>73</sup> « Mauvaise » au sens analytique que lui donnent Mélanie Klein et son école.

<sup>74</sup> Significativement aussi, le bris du miroir est différent dans *Guzrâ huâ zamânâ*, expression délibérée de la rage du narrateur frustré de la présence de son père et ne tolérant plus sa propre image, alors que dans *Uskâ bacpan* il dégringole simplement du mur.

met l'accent sur l'objectivité et la non-intervention de l'auteur dans l'univers qu'il décrit, le montrant aussi dépourvu de signification qu'il lui apparaît, alors que la narration à la première personne dans le second roman, jointe au rôle du journal intime du narrateur, indique l'importance de l'écriture subjective dans la représentation des relations entre le je et le monde.

Ces deux romans, que Vaid lui-même mentionne comme sa manière réaliste, constituent une façon d'archéologie de sa manière ultérieure -- dont *Dûsrâ na koî* est exemplaire. A cet égard, ils peuvent aider à comprendre les aspects positifs de l'écriture de la négativité qui leur fait suite (ironie, démantèlement de la syntaxe, déconstruction de l'assertion, etc.), reflet de la quête d'une identité indifférenciée. Du moins peuvent-ils élargir cette compréhension au-delà de la genèse d'un mysticisme agnostique et de l'artiste ou de l'écrivain (voir supra).

### **Retour sur le passé : le roman des identités fluides et complexes**

Aucune des identités présentées comme positives dans *Guzrâ huâ zamânâ* ne sont tranchées ni claires. Elles réunissent même des traits contradictoires qui contrastent d'un bout à l'autre du roman. Si Biru est le seul personnage à se dire, lui Hindou, « à moitié musulman », il n'est, et loin s'en faut, pas le seul personnage divisé. Il y a aussi, d'abord, son meilleur copain, Aslam, prêt à se convertir au sikkisme par amour pour Balo, Aslam le musulman si sceptique et critique que Biru le prévient charitablement qu'un jour ou l'autre il se fera tuer par quelque mollah<sup>75</sup>. Il y a aussi les prostituées comme Mumtaz Shanti, avec ses innombrables amants hindous, « admirable exemple de l'amour » (*pyâr kî khûbsûrat misâl*, 432), et Phallo la tisserande, femme de petite vertu peu regardante sur la religion de ses amants, au grand cœur et à l'esprit large ; il y a enfin le couple mixte Hara-Nuram, autre exemple d'amour pur (*saccî muhabbat kî misâl*), bien que leur seul nom suscite la nausée dans la petite communauté. Tous ces personnages mettent mal à l'aise les gens 'normaux' et sont considérés comme fous, ainsi que les jeunes qui se moquent de tout et de tous, décernent des surnoms imagés et se gaussent des manies des uns et des autres, physiques et morales, particulièrement le narrateur, premier à se tourner lui-même en dérision.

Ce groupe de fous (*pâgal*) a pour leader -- puisqu'il en vient à la fin du roman à faire l'éloge de la folie dans un discours solennel -- un dénommé Yaniki. Ce surnom (littéralement « En-d'autres-termes », de *yâni*, « c'est-à-dire », et *ki*, « que ») le désigne justement comme le roi de la reformulation, l'ennemi déclaré des désignations simples, nettes et sans bavures. Au moment où les choses commencent à tourner franchement à l'aigre et les tensions religieuses à compromettre jusqu'à la vie dans la qasba, ces quelques « fous » constituent un Comité de la Paix (*Aman Kamitî*), où Yaniki, principal orateur, illustre éloquemment la nécessité d'accepter identités fragmentées et multiples pour assurer la paix et la vie quotidienne de la bourgade, saisissant pour la circonstance les « beaux » exemples mentionnés ci-dessus. Dans son discours-fleuve, il revendique successivement le Coran, l'Adi Granth, la Gita et la Bible. Cette dernière est invoquée par deux fois, bien qu'il n'y ait dans la qasba aucun résident chrétien, pour deux aphorismes marquants : « la vérité sort de la bouche des enfants, et celui qui n'a au cœur ni peur ni haine est craint par Dieu lui-même » (424). Ce faisant, loin de vouloir flatter chacune des communautés à tour de rôle, il réduit à zéro l'hégémonie potentielle d'une religion donnée sur les autres en matière de vérité. Certes il est socialement stigmatisé comme fou, et il assume clairement cette folie (*pâgalpan*)<sup>76</sup> : tous les gens qui

<sup>75</sup> *Aslâm, kisî din, tujhe koî maulâ mâr dâlegâ* (à la parodie d'Aslam signalant que dans le Coran, il est écrit qu'on ne peut pas se fier à la cervelle des nains (424).

<sup>76</sup> Par rapport à la célèbre nouvelle de Manto « Toba Tek Singh » où les fous métaphorisent le déchaînement insensé et incompréhensible des terreurs d'état, la folie chez Vaid a un statut d'emblée explicitement érasmien.

siègent avec moi sur cette estrade, dit-il, sont fous, puisqu'ils rejettent la haine et la peur, rompant avec les normes sociales désormais prévalentes. Selon ces critères sociaux, le Mahatma aussi doit être stigmatisé comme fou, et même superlativement, *mahâpâgal*. Ce jeu de mots désacralisant entre *mahâ* (« supérieur »), *pâgal* (« fou ») et *mahâ âtmâ* (« âme supérieure »), qui révèle l'équivalence *pâgal* / *âtmâ* (430), reconfigure donc la folie dans le paradigme de la grandeur spirituelle, voire politique. De même, explique Yaniki, la jeunesse qui m'écoute et m'encourage est dans la folie et c'est grâce à leur folie qu'ils sont les « véritables soldats de la paix » (*aman aur ittihad ke sacce sipâhî*, 426). Les vrais fous, les déments, les enragés sont tous les habitants de la qasba à l'exception des membres du Comité. Pourquoi ?

### ***Pâgal et dîvânâ : la grandeur et l'efficace du fou***

Dans le roman, le sens de *pâgalpan* ne se laisse pas réduire à la différence, à la marginalité en soi, il implique le refus de se laisser réduire à une identité simple et unique, dans le contexte, à une identité communautaire. La raison pour laquelle Yaniki cite si volontiers Hara et Nuram, ou Phallo, ou Mumtaz Shanti, en exemples, c'est que leur vie même illustre le rejet de l'identité unaire, ouvrant la voie à une nouvelle foi (*mazhab*) et à la véritable humanité (*insân*)<sup>77</sup>. Hara, le confiseur sikh, épousant sa bien-aimée musulmane, est un exemple pour toute la communauté parce qu'ils lui « enseignent que nous sommes tous humains, et pas seulement Hindous, Musulmans ou Sikhs », qu'être humain est précisément ne pas être seulement (*mahaz*) défini par son appartenance religieuse (ou tout autre trait isolé)<sup>78</sup>. Revendiquer une identité plurielle et fluide, même si cela choque la plupart des auditeurs, est la seule manière pour le petit groupe de résister à la crispation sur des identités d'autant plus rigides et simplifiées que les tensions montent. Ce qu'Amartya Sen (2001) démontre de façon argumentative est mis ici en scène sur le mode ironique, avant de dégénérer un peu plus tard en farce, les jeunes fous étant tous divisés et fragmentés, tous conscients de leur poly-appartenance, par nature incapables d'admettre l'hégémonie d'une quelconque forme de vérité car leur amitié les unit où leur religion, leur famille, leurs traditions les diviseraient. Par nature ils valorisent la plaisanterie comme instrument de désacralisation de la vérité, qui exclut toute prétention à l'unité.

C'est pourquoi Keshav, le meilleur ami de Biru, le simplet qui finira par un jeûne à mort, le plus authentiquement déraisonnable de la petite bande, celui qui n'a ni honte ni peur<sup>79</sup>, est un acteur central dans le Comité des pacifistes, proférant à tout bout de champ le mauvais slogan au mauvais moment. Comme ses amis le prient de se calmer de peur des conséquences immédiates dans une atmosphère plus qu'électrique (« Tu es fou ? »), il répond la chose suivante : « Je ne suis pas fou (*pâgal*), je suis follement épris de paix (*aman kâ dîvânâ hûN*, 417), employant un terme aux fortes connotations de ravissement mystique. Le comble du *pâgal* est le *dîvânâ*, et le *dîvânâ* dans le cas de Keshav est le bâtard (*harâmî*, 423)<sup>80</sup>. Le plus souvent dans l'ensemble du texte, *pâgal* est pris au sens large (incluant son asymptote le *dîvânâ*) et est particulièrement positivé par la référence insistante au Mahatma. Keshav avec son jeûne final et sa non-violence comme arme unique (421) est explicitement identifié à Gandhi, mais le narrateur aussi se voit comme le disciple anonyme de Bapu

<sup>77</sup> Faisant au passage clairement de l'insanité la condition de base de *insâniyat* « l'humanité ».

<sup>78</sup> *un donoN darâsal is qasbe meN ek nae mazhab kî buniyâd Dâl dî hai, jo yah sikhâtâ hai ki ham sab insân haiN, ki ham mahaz hindû yâ sikkh yâ musalmân nahîN* (436).

<sup>79</sup> Quand Jita lui demande s'il prend encore son bain avec sa mère --dont les charmes excitent toute la petite bande-- et qu'il répond que non, puis qu'il doit avouer que c'est la honte qui l'a fait renoncer à cette délicate pratique, il répond : « c'est elle qui avait honte, pas moi ».

<sup>80</sup> Au sens aussi bien littéral que figuré, puisque la vision traumatisante de sa mère avec le père du narrateur permet toutes les hésitations quant à l'héritage de Keshav.

(*gumnâm celâ* : 474), qui entreprend de mener à bien la tâche laissée inachevée par Keshav. Comme Gandhi, il ressemble à un vieil enfant (*buRhâ baccâ*), trait récurrent dans le roman<sup>81</sup>. Réalisant qu'il ne parvient à ressentir aucune haine contre les assassins, il se demande s'il est lui aussi un mahatma (456), avant de s'éprouver plutôt comme un mahatma agnostique (*nâstik mahâtmâ* : 475) et de s'imaginer dans un futur lointain, pérégrinant avec son bâton de village en village, racontant son histoire, que personne n'écouterait, « comme Bapu-ji » (474).

Si les fous sont ainsi valorisés dans le roman, c'est parce que, dépourvus qu'ils sont du sens d'une identité tranchée, nette et simple, ils ne peuvent être suffisamment sûrs de leur identité pour identifier un ennemi. Par conséquent, n'étant pas des croyants, ils ne seront jamais des tueurs, puisque pour être un tueur, il faut appréhender l'autre comme son ennemi, clairement opposé à soi, et Biru manque totalement de ce genre de confiance ou de foi (*bharosâ*) en sa propre identité comme une et distincte de celle de l'autre. Ce qui lui fait aussi défaut, c'est la croyance, également essentielle chez le tueur, la croyance notamment que 'je' ne suis pas l'ennemi de l'autre, car c'est l'autre qui est animé d'hostilité à mon égard, qui est donc méchant, et ma propre attitude n'est qu'une réponse défensive à la méchanceté de l'autre car je ne suis pas, moi, un méchant. Le narrateur à l'inverse, dénué de toute certitude, consubstantiellement sceptique, est capable de passer, si l'on peut dire, d'un bord à l'autre, et de se voir avec le regard de l'autre, comme l'ennemi de l'autre par conséquent, vecteur potentiel lui aussi des « fleurs noires » de l'hostilité (458)<sup>82</sup>. Et voilà pourquoi, résume le héros « je serai éventuellement objet moi-même de la boucherie (*katûgâ* : « serai coupé ») mais jamais boucher (*kâtûgâ* : « couperai »).

### L'ironie du fou : doute critique et pensée libre

Lorsque Jita, autre proche ami du narrateur, se demande si Keshav est un clown (*maskharâ*) ou un idiot (*murkh*), il ne reçoit pas de réponse, mais les rôles du clown et de l'imbécile sont pratiquement interchangeable dans le roman, comme chez le fou du roi<sup>83</sup>. À l'opposé, la conviction requise par le sens de sa propre identité (conviction absente chez les bâtards et les fous amoureux des filles de « l'autre communauté ») exclut le doute et l'ironie. Il est significatif que Yaniki aussi bien que Biru et Aslam soient de grands amateurs d'humour, et manient volontiers l'autodérision. Ils se plaisent à fausser les représentations tranchées, tordant les contours des images identitaires, décochant les surnoms caricaturaux, ils aiment plaisanter (*mazâq*). Tous deux ont à un degré suprême l'expérience et l'intelligence de la relation entre plaisanter et s'engager pour la paix et l'humanité. Un homme qui rit, dit le narrateur, ne peut pas être un suceur de sang ni une bête fauve (*haivân*) et, de fait, Hakim le bon docteur transformé en tueur par les événements, n'a, à la connaissance de la communauté, jamais ri (470). Pourquoi ? Et pourquoi inversement, Yaniki, « qui sa vie durant s'est délecté à tourner et être tourné en dérision », tout comme Biru, les pacifistes, sont-ils de grands ironistes ? C'est Yaniki qui donne la réponse, bien conscient que son auditoire peut s'étonner de l'usage qu'il fait de la bible comme référence de sagesse. Il s'explique en invoquant son habitude invétérée de se moquer de tout y compris de lui-même. Mais à présent, ajoute-t-il, nous ne devrions plus user de surnoms offensants pour les sentiments communautaires

---

<sup>81</sup> Gandhi courbé sur sa canne dans les images que voit le narrateur est comparé à un enfant qui ne sait pas encore marcher, l'enfant innocent qui meurt à la fin dans les massacres est lui aussi désigné comme un vieil enfant.

<sup>82</sup> Le thème de la coexistence en soi du moi et de son ennemi est d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Vaid. La célèbre nouvelle « Mon ennemi mortel » en est un exemple particulièrement frappant.

<sup>83</sup> Ou, dans la tradition indienne, chez Jhara Bharat, qui joue à l'insensé pour rester intellectuellement et socialement libre (Alka Saraogi dans *Kalikatha* exploite cette histoire légendaire dans une réflexion sur l'histoire nationale).

comme *Musla* ou *Sikhra*, même pour plaisanter, parce que pour pratiquer et encaisser la plaisanterie, il faut un minimum d'amour, et les temps sont tels que la haine a pollué les cœurs (431). L'amour (*muhabbat*) comme condition préalable à la plaisanterie signifie que seuls ceux dont le cœur est pur et aimant sont doués pour l'ironie et la parodie. Les jeunes aussi expliquent à Keshav (qui n'a pas compris) que Yaniki plaisante, et se moque de lui-même, et qu'il le fait parce que ceux qui disent la vérité avec rigueur et fermeté sont toujours en train de plaisanter<sup>84</sup>. Et comme souvent chez Vaid, l'ironie tourne à la farce, par exemple à la fin de son discours quand Yaniki enjoint son auditoire de se mettre nu comme les petits enfants et commence à se déshabiller pour prouver la sincérité de son amour pour Mumtaz Shanti et lui faire sur le champ sa demande en mariage, strip tease rapidement interrompu par ses partenaires fort embarrassés.

L'autodérision comme l'ironie généralisée et le doute critique sont liés : les grandes certitudes ne tolèrent pas la dérision. Au contraire, les esprits sceptiques n'accèdent jamais à un degré suffisant de certitude pour se fier aux apparences (réalistes) et adhérer à un portrait immuable (d'eux-mêmes, d'autrui, du monde), si bien que l'effort de saisie d'un référentiel qui s'élide sans cesse (irréductible qu'il est à l'unité) dérive volontiers dans les interprétations fantaisistes et les variations imaginaires qui déploient la complexité bigarrée de la réalité. Comparaisons et métaphores, qui font largement le plaisir du texte, ne peuvent s'isoler chez Vaid de la tendance à modaliser les assertions (modalité hypothétique, négative, interrogative). Cette implication du style est particulièrement nette à la fin du roman, quand Biru, caché dans la cave de Bakka le boucher musulman, se lance dans un long soliloque pour tromper son angoisse et passer le temps, soliloque formellement et thématiquement très semblable à celui du narrateur de *Dûsrâ na koî*<sup>85</sup> ; et ce, même au pire moment : entendant Hakim appeler ses co-religionnaires à nettoyer les lieux de « tous les porcs et fils de porcs », il se demande comment ils sauront s'il est un porc ou un fils de porc (*suâr kê baccâ*), auquel cas, se dit-il, je serai tué deux fois » (464).

Les deux dispositifs stylistiques (ironie, modalisation) sont issus du même scepticisme radical, exploité lui-même positivement comme levier contre l'absolutisme de la foi et de la vérité, contre la pureté des identités uniques et la guerre d'extermination qu'elles entraînent. Le doute et le rire vont de conserve. Un exemple récurrent en est le Jugement de Dieu (*khudâ kê intihân*) : « Si tu arrêtes tout ça, je me mets à genoux dans la seconde, je me convertis à l'islam si tu es musulman. Non, c'est encore trop facile pour lui. Ressuscite Keshav... Transforme Qaide Azam [Ali Jinnah] en Gandhi... Jette Kumari dans mes bras... (...) S'Il existe, tout ça est de Sa faute. S'il n'existe pas, on peut se partager la faute et continuer à s'étriper. Je resterai des années et des années dans l'obsession de cette partition et de Lui » (459). Cela signifie-t-il que l'agnosticisme est la seule attitude tenable ? Pas nécessairement, pense le narrateur, lui-même assurément agnostique (*nasîk mahâtmâ*), mais plein

<sup>84</sup> *Mazâq urâ rahâ hai ? -Kiskâ ? -Apnâ. -Kyō ? - Kharî-kharî bāt sunânevâle apnâ mazâq urâte rahte hain* (431). Voir aussi le dialogue onirique, dans l'autre monde, avec Bashir le demi musulman, qui met en équation *mazâq*, le mode d'interaction habituel chez les morts (*zahnûn*) et l'effacement des différences : ... « *tum to mahâtmâ ho gae. - Mahâtmâ nahîn, sûfî. - Marne ke bād bhî mahâtmâ aur sûfî kê farq mittâ nahîn ? main mazâq kar rahâ thâ - Marne ke bād kyâ sab insân mazâq men mazâ lene lagte hain ? - Marne ke bād sab kuch mazâq hî nazar âtâ hai* », « tu es devenu un mahatma. – Non, pas un mahatma, un soufi. – Même après la mort, la différence ne s'efface pas entre soufi et mahatma ? – Je plaisantais. – Après la mort, tous les hommes prennent plaisir à plaisanter ? – Après la mort, tout n'est que plaisanterie » (488-9).

<sup>85</sup> On peut même y lire les germes de certaines nouvelles comme *âvâz cor* (« Le voleur de voix » : trad. fr. dans *La Splendeur de Maya*) ou *us cîz kî talâsh* (« L'objet introuvable ») : *jaise kisî bichure hue azîz ko dhûndh rahe ho, yâ kisî khoiyî cîz ko, chupcâp... merî muh se jo âvâz niklegî vah merî nahî hogî, yâ kisî ko sunâî nahî degî, yâ kisî se pahcâî nahî hogî* : « comme s'ils cherchaient un être cher disparu, ou quelque objet perdu, sans rien dire... la voix qui sortira de ma bouche ne sera pas la mienne, ou personne ne l'entendra, ou personne ne la reconnaîtra » : 506).

d'admiration pour Gandhi pourtant confit en religion (*mazhabî*) comme L'Empereur (Bâdshâh), autre grand pacifiste dans le roman (464). Ce que cela signifie nécessairement, c'est que chacun doit être conscient de sa propre ambivalence et intégrer la perception de lui qu'a l'autre. Au discours de Yaniki sur les « racines du mal » correspondent terme à terme les réflexions du narrateur caché dans la cave du boucher trente pages plus loin : « Si on y réfléchit en toute honnêteté, force nous est d'admettre que pendant des siècles nous avons vécu dans la peur de l'autre, pendant des siècles nous avons convoité les femmes de l'autre, nous avons fondé notre vie sur des offenses et des blessures immémoriales. Et le Pakistan est le tragique résultat de tout cela. Les racines des émeutes intercommunautaires vont chercher loin dans cette terre, pétrie de haine, de peur et de convoitise » (432).

C'est pourquoi Yaniki adjure ses chers compatriotes (*azîzeman, hamvatano*) de reconnaître d'abord et avant tout que la notion même de pureté est erronée, de prendre en compte leur propre impureté, de la partager et de renoncer à toute ségrégation : notamment de s'asseoir ensemble pour manger ensemble, de se marier sans peur du qu'en dira-t-on, d'ouvrir leurs coffres (*tizoriyân*) partager entre les pauvres musulmans l'argent que les prêteurs hindous ont pris (volé) aux musulmans. Cette conscience de sa propre dualité intérieure, cette purification des cœurs, loin de relever de l'utopie, est proposée comme la seule amorce véritable de solution et la première condition de possibilité de rapports humains dépassionnés. Si dans le roman elle n'aboutit pas -- si les arguments de Gandhi ne sont pas écoutés -- le narrateur signale nettement que la haine et ses conséquences domineront tant que les deux communautés se méfieront l'une de l'autre et laisseront les habitudes alimentaires (le tabou de la pureté) les opposer. Nourriture et attraction sexuelle constituent dans le roman un paradigme crucial -- l'adolescent apprécie d'emblée la cuisine musulmane et ses odeurs<sup>86</sup> -- parce que les restrictions alimentaires symbolisent l'idéologie de la pureté, et briser de tels tabous correspond à ouvrir les frontières mêmes du corps. Tant que l'une et l'autre communauté ne prendra pas clairement conscience de sa propre ambivalence (désir plus ou moins refoulé, dégoût<sup>87</sup>) et de son ressentiment, on ne parviendra pas à éradiquer le mal. Imaginant plus tard l'après-Partition, le narrateur a d'avance l'intuition que la douleur ne se laissera pas apaiser par de fausses consolations (*jûthî tassalliyân*) sur le mode 'c'est les Anglais qui ont créé la division', ou les intellectuels anglicisés comme Qaide Azam, ou encore ce sont des émeutiers extérieurs qui ont semé le trouble dans des villages autrement pacifiques (dans le roman, l'agent provocateur au calot musulman et à la *kurta* crasseuse qui vient boycotter la réunion du Comité pour la Paix). Non. « Nous ne pouvons pas faire comme si nous avons toujours été des frères (*bhât-bhât*) et pouvons le redevenir sans mettre en question nos identités prétendument claires, accuser l'autre du premier tort, accuser tout le

<sup>86</sup> Dès le début du récit, on le voit systématiquement désobéir à sa mère et passer tous ses loisirs dans la rue des prostituées (La rue Leila comme il l'appelle), les narines frissonnantes au fumet des viandes, manger les aliments défendus et flirtant avec la femme du Pingre, Sikhe. De même, lorsqu'il prend le train pour aller continuer ses études à Lahore, le fait qu'il accepte de la nourriture des mains d'un paysan musulman suffit à déclencher les passions religieuses dans le compartiment, au même titre que le flirt de ce même musulman avec une femme hindoue (« Le train de Lahore », traduction française de la séquence dans *Dédale* 14, sous presse).

<sup>87</sup> Prendre conscience par exemple qu'il y a une odeur hindoue, faite de cardamome et de pillules amères, et que les comportements alimentaires hindous, avec la ségrégation qu'ils impliquent, offensent cruellement les Musulmans (offense symbolisée par l'insulte *dâkhor* « bouffeur de lentilles »), joint au ressentiment économique (toujours dans la séquence du voyage en train (298-322), l'un des passagers musulmans finit par cracher sa colère : c'est nous qui cultivons la terre et produisons à la sueur de nos fronts, et ils ne peuvent même pas manger ce qu'on leur offre). Le ressentiment économique souvent invoqué comme explication de la violence des émeutes ne figure pas chez Vaid comme la seule « racine », ni indépendamment des deux autres fléaux : la ségrégation sexuelle et alimentaire est toujours associée. Les historiens tendent du reste maintenant à admettre qu'il « n'y a pas eu de corrélation directe entre la pauvreté et la violence musulmane durant les émeutes de 1946-7 », préférant un type d'explication culturelle par les « valeurs communautaires » dans la violence de masse typique (Talbot 1996 : 23-58).



monde c'est-à-dire personne (*kiskâ kasur ? sab kê, yânî kisî kê nahîn*, litt. « A qui la faute ? A personne, c'est-à-dire à tous »). La douleur ne se calmera pas parce que les racines du mal n'auront pas été exhumées, qu'elles restent bien présentes et qu'elles continueront à le rester aussi longtemps que nous ne serons pas réconciliés sincèrement avec notre culture mixte, acceptant de prendre en compte les vieux ressentiments et la mémoire de siècles d'offenses mutuelles »<sup>88</sup>.

En fait, purifier les cœurs du ressentiment revient à peu près chez Vaid à admettre l'incertitude de son appartenance identitaire, à n'avoir pas d'identité tranchée facile à définir : tandis que le narrateur se représente les pires horreurs en matière de viol et de carnage, du fond de sa cachette chez le boucher, il ne peut trouver suffisamment de foi et de certitude en lui-même pour ressentir la haine et le désir de vengeance (447, 454, 455, etc.), parce qu'il ne peut pas *ne voir que* cela<sup>89</sup>. Le ressentiment tend à réduire l'autre à un petit nombre de traits stéréotypés, aisément identifiables comme l'Autre prototypique. Comme le cliché (abondamment parodié dans le roman), il attire l'attention sur quelques particularités négatives, réduisant symétriquement le soi (l'image de sa propre communauté) à un paquet de traits positifs simplifiés. En un sens, la haine communautaire apparaît dans le roman comme le cliché, avec ses simplifications artificielles, devenu moteur de la vie réelle. Et ce n'est pas un hasard que l'appel au meurtre hurlé par Hakim adjure les croyants à ne pas oublier cette image simplifiée (n'oubliez pas qu'il a pris votre argent, n'oubliez pas que etc.) -- et, implicitement d'oublier tout ce qui n'entre pas dans ce portrait-robot. La logique du processus est qu'ils auraient tué Gandhi s'il s'était trouvé sur les lieux (avec des slogans du genre « n'oubliez pas que c'est un Banya, n'oubliez pas que c'est un Hindou »). Mais ceux qui habitent des identités fluctuantes et chevauchantes, conscients de la complexité labile de leur appartenance, ne peuvent réduire l'autre à son stéréotype et au cliché qui le représente : le narrateur lui-même reste conscient de la pluralité d'identités en Hakim et, au moment précis où il l'entend hurler ses appels au meurtre, il se souvient de la douceur compatissante du bon docteur, avec sa barbe de soufi et son désir de soulager les malades. Pensant à Bakka, il est aussi conscient de la dualité de son comportement : c'est lui qui a sauvé la famille en la cachant dans sa cave, c'est lui aussi qui tue et viole dans les rues. Mais cela ne signifie pas qu'il soit un tueur ou un violeur congénital<sup>90</sup>. C'est pourquoi, même lorsqu'il l'imagine en train de violer Kumari, Biru ne peut ressentir ni haine ni soif de vengeance. Cette inaptitude à la haine est peut-être la preuve de sa lâcheté (467), chose dont il se vantera ultérieurement comme d'autres de leur bravoure, elle prouve aussi bien qu'il n'est ni vraiment hindou ni vraiment musulman (477), mais qu'il a, tout simplement, une identité fluide.

### **Ecrire pour partager : quel style, quel langage ?**

---

<sup>88</sup> Sexe, nourriture et argent. Les deux premiers facteurs sont depuis longtemps reconnus par les anthropologues comme si l'on peut dire les deux mamelles de l'hindouisme, concourant à la préservation de la pureté rituelle. Mais rares sont les Hindous situant la bonne entente avec les Musulmans sur ce plan primaire : le vieil Hindou retournant au Pakistan sur les lieux de sa jeunesse évoqué par Urvashi Butalia (conférence au CEIAS, **juin** ? 2002) et proposant comme mode de réconciliation ces deux gestes (boire l'eau du puits du village et manger dans un foyer musulman) reste relativement exceptionnel.

<sup>89</sup> *mahaz*, « seulement », mot arabe.

<sup>90</sup> *Bakkâ qâtil hai na zânî. Hâlânki usne in do dino me kaî qatl bhî kie hoge, kaîr aurto se jarbaran zanâ bhî kiya hogâ, makân bhî kaî jalâe hog. Lûtklusût me bhî zarûr kiya hogâ. Barh-charh kar. Aur isse pahle usne kabhî koî harkat nahî kî hogî aisi. Aur iske bâd sâyad hî kabhî kare* (509): "il n'est ni un tueur ni un assassin. Bien qu'il ait probablement tué et violé, durant ces deux jours, mis le feu à un certain nombre d'habitations. Pris part aux pillages. A cœur joie. Et sans doute n'a-t-il jamais rien fait auparavant. Et ne refera-t-il plus jamais cela par la suite ».

Et pourtant la purification des cœurs ne marche pas. « Les cœurs n'ont pas changé ». Ce que Gandhi n'a pas réussi à mener à bien en matière de purification des cœurs, le héros, devenu narrateur le poursuivra. Récitant sa saga personnelle (*ghar kî gâthâ*), il continuera à raconter son histoire même si personne ne l'écoute, « exactement comme Bapu ». A la dire et à la redire, même sans espoir, pour « partager la lumière qui a émergé de ces ténèbres », comme un mendiant, de l'autre côté de la frontière dans l'Inde nouvelle, où les gens le prendront pour un Surdas pakistanais (508). Son histoire deviendra un mémorial (*yâdgâr*). Il partagera<sup>91</sup> cette lumière avec tous, dans la conviction que la matérialité de sa voix, la musique des mots, est la seule façon de mettre un terme au processus infernal : si la voix de l'imam qui appelle à la prière quotidienne, pense-t-il dans le moment le plus dramatique de la tuerie, avait résonné durant cette fatale nuit tout entière, une voix qui l'a toujours si fortement attiré<sup>92</sup>, elle aurait arrêté la main des émeutiers. Il n'y a pas d'enseignement à tirer, pas de leçon à donner, mais une langue est là, qui reflète la culture mixte et l'identité fluide qui furent celles des habitants de cette région déchirée. C'est cette langue elle-même qui s'en fera le mémorial. A la matérialité de l'expression elle-même incombe la tâche d'ouvrir les cœurs à l'identité mixte des gens partagés/partitionnés, et particulièrement au niveau lexical. Si l'appel à la prière (*namâz*) de l'imam séduit tellement l'hindou Biru (« pourquoi l'arabe m'émeut si profondément », se demande-t-il : 476), c'est à cause du trait spécifique qu'il représente dans la culture composite qu'il a intégrée durant son enfance : il se souvient des leçons de Nazir Ahmad le maulvi, qui enseignait aux enfants une langue fleurant l'arabe et le persan, des leçons dont Biru se souviendra toute sa vie, a fortiori « de l'autre côté », comme de leur héritage et de leur mémoire communs<sup>93</sup>. Cette saveur-là était pour le narrateur la saveur même et la vie (*raunaq*) de sa *qasba*, à cause de sa beauté physique (les sons) qui le bouleverse profondément, et des associations culturelles qui lui sont attachées. Mais qui se soucie de charme, peut-on se demander, et se demande Biru, dans des temps aussi terribles ? Moi, répond-il. Si le langage peut séparer et diviser, il peut aussi unir, en l'occurrence rapprocher les Partitionnés en les amenant à partager leur langue et leur culture, forcément composites. Si le hindi officiel sanscritisé, purifié des mots « étrangers », est assurément un puissant adjuvant de la division<sup>94</sup>, formulant une identité distinctive et exclusive, encourageant les sentiments de mono-appartenance, inversement le langage composite de Vaid peut agir pour pousser à la confluence, un *sangam* qui féconde aussi ses dernières œuvres bien que les contenus en soient radicalement différents. Mais le vocabulaire n'est qu'un aspect de cette unique « foi » (*bharosâ*) du narrateur, qui croit au langage comme d'autres croient en Dieu. L'ironie et l'humour en sont un autre, relativisme fondé sur la suspension du jugement et poussé à l'extrême dans *Dûsrâ na koî*. Les deux dispositifs (lexical et stylistique) sont peut-être les instruments les plus efficaces dans la résistance à l'absolutisme de la pureté et ses dangers trop bien connus<sup>95</sup>.

### Conclusion : L'indiscrimination comme mode stylistique : le raga de l'apathie

<sup>91</sup> Verbe *bantnâ*, dont dérive le terme *bantvârâ*, « partition ».

<sup>92</sup> Si fortement qu'il est transi d'émotion (*raungat khare ho jâte hain*) chaque fois qu'il entend l'attaque de l'appel.

<sup>93</sup> Chaque appel au *namâz* ranime en lui le souvenir des leçons du maulvi dans son enfance : *uskî parhât fârsî-arbînumâ urdû kabhî nahîn bhûlegî. Udhar jâkar bhî nahîn. Vahîn to aur yâd âyâ karegî*, « l'ourdou aux saveurs de persan et d'arabe qu'il lui a appris ne s'oubliera jamais. Pas même quand il sera là-bas. Là-bas au contraire il s'en souviendra encore plus » (467).

<sup>94</sup> Voir l'argumentation convaincante d'Alok Rai (2000 : 93-122).

<sup>95</sup> La Vérité absolue, le roman : deux régimes de signification ontologiquement différents : « la Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais *l'esprit du roman* » (Kundera 198 : 25).

La perception de la fluidité des identités, le doute et l'insécurité quant à sa propre appartenance identitaire est sous-jacent à la dérision et au scepticisme dans l'écriture de Vaid. Ce sentiment prend probablement racine dans un cumul de facteurs, dont l'environnement familial et social dans l'enfance, aussi bien que dans les événements historiques qui en ont ravivé les blessures. Dans la mesure où l'insécurité s'élabore chez lui comme un refus de s'installer dans une identité tranchée, rassurante à ce titre, elle ne peut plus être considérée comme le banal symptôme clinique que dénonçait Naipaul avec Kakar<sup>96</sup>. La poly-appartenance et les hésitations des héros de Vaid quant à leur identité partagent avec le feuilletage multiple des identités traditionnellement attribué à la société indienne, du fait de sa stratification sophistiquée des rôles sociaux, un potentiel de résistance qu'on pourrait estimer tout propre à résister aux tentations totalisantes. Dans un style très différent de celui de Rushdie, elles légitiment la notion même d'hybridité que ce dernier a popularisée et mise à la mode, elles la cautionnent d'autant plus efficacement que précisément elles échappent à ces effets de mode et à leur inévitable aplatissement. Elles évoquent aussi, dans un contexte différent, le plaidoyer d'Edouard Glissant en faveur d'une culture de la créolisation : concept né de l'histoire des Caraïbes, très différent de celle de l'Asie du Sud puisque la quête de l'origine, d'une identité enracinée, organique et unaire, est simplement exclue dans les Caraïbes, et le fantasme originaire évacué<sup>97</sup>, si bien que la valorisation de l'hybridité et de l'interaction culturelle y a quelque chose de « naturel ». Dans ce contexte de perte absolue, à partir de l'expérience traumatique de l'esclavage et de l'éradication culturelle, dans ce « Chaos-Monde », l'absence de « racines » et d'appartenance identifiante peut engendrer l'élaboration d'un modèle de la « relation » au sens où l'entend Glissant, ancrée sur l'absence d'origine. Pas davantage confusion que fusion, la poétique de la relation génère des mutations réciproques par interaction, excluant par nature les hiérarchies et les revendications hégémoniques tout comme le modèle nivelant et uniformisant du melting-pot (1990: 28, 108). Si « l'idée de l'appartenance atavique aide à supporter la misère et renforce le courage qu'on met à combattre la servitude... l'enjeu est pourtant là : (...) dans la querelle de l'atavique et du composite, de l'identité racine unique et de l'identité relation », la théorie moderne du multiculturalisme comme juxtaposition rassurante ne faisant que « camoufler le vieux réflexe atavique » (Glissant 1997 : 37-8) ; à l'inverse, la créolisation telle que la voit Glissant, toujours totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la synthèse de ses éléments, toujours dangeureuse, génère aussi des sujets libres, capables d'action sociale sans pour autant se ressourcer sur un mythe du groupe organique ni à l'inverse se replier sur un individualisme contraint par le sentiment d'aliénation à la logique de masse du nivellement culturel.

Et de fait, pour citer à nouveau Touraine (1997 : 206) : « il est plus urgent aujourd'hui de critiquer le communautarisme, partout présent et envahissant, que le rêve d'une société rationnelle qui a provoqué d'aussi dramatiques désastres mais qui s'est dissous dans la diversité chatoyante de la société de consommation. Il est cependant plus important encore de critiquer ce que ces deux conceptions ont en commun, l'idée que la société doit avoir une unité culturelle, que celle-ci soit celle de la raison ou celle d'une religion ou d'une ethnie. L'essentiel est surtout de refuser la séparation, qui ne cesse de s'aggraver, entre l'unité du marché et la fragmentation des communautés. A la question : Comment pouvons-nous vivre ensemble, c'est-à-dire, comment pouvons-nous combiner l'égalité et la diversité, il n'y a pas d'autre réponse à mes yeux que l'association de la démocratie politique et de la diversité culturelle, fondées sur la liberté du Sujet ». Une société authentiquement multiculturelle est

---

<sup>96</sup> Voir note **XX**.

<sup>97</sup> Chez des penseurs comme Glissant ou de Chazals, car il va sans dire que la doctrine de la créolité, une fois fossilisée en doctrine, peut aussi se coaguler en fantasme identitaire, et s'est avérée le faire chez de nombreux écrivains ou activistes.

aussi éloignée de la fragmentation de la vie sociale en communautés organiques que de la société de masse unifiée par sa technique ou sa logique de marché. Des créations artistiques comme celles de Glissant ou de Rushdie reflètent la vision d'un tel monde.

Mais ce qu'il y a de spécifique dans l'univers fictionnel de Vaid, comparé à celui de Glissant ou de Rushdie et à leurs conceptions respectives de l'hybridation et de la créolisation culturelles, c'est la tonalité de son scepticisme et de son ironie. L'humour, selon Octavio Paz, est l'invention de l'esprit moderne qui va à l'encontre de la tendance humaine à juger de tout au plus vite : dès lors que les vérités sont parodiées et que l'ironie les reformule, qu'elles sont confrontées à d'autres vérités, elles perdent leur pouvoir théologique à être LA vérité. Le simple fait de les représenter comme plurielles (DES vérités) témoigne de la curiosité de l'esprit humain à l'égard des vérités des autres<sup>98</sup>, trait typique du roman « polyphonique » qui autorise le point de vue de l'autre à se dire sur le même plan que celui du narrateur. L'ironie a donc pour corrélat le relativisme, qui interdit par nature toute visée totalisante. Quantité d'auteurs récents et moins récents ont exploité le relativisme critique de la structure polyphonique et l'ironie comme mode de résistance à la dictature de l'Un et de l'Absolutisme<sup>99</sup>. Sur ce plan-là, le ton de Vaid est à l'opposé de l'euphorie de Rushdie, bien que leurs enjeux politiques et philosophiques ne divergent pas radicalement. Il se décrirait assez bien comme une apathie fiévreuse. Apathie, au sens positif que lui donne par exemple Lyotard (1977 : 9) quand il l'érige en concept pour définir le rôle heuristique de « l'apathie dans la théorie » dans le texte liminaire de *Rudiments Païens* : « Le désir du vrai, qui alimente chez tous le terrorisme, est inscrit dans notre usage le plus incontrôlé du langage, au point que tout discours paraît déployer naturellement sa prétention à dire le vrai, par une sorte de vulgarité irrémédiable ; (...) ce qui nous fait défaut est une diablerie ou une apathie telle que le genre théorique lui-même subisse des subversions dont sa prétention ne se relève pas ». Contre le « pathos du savoir et la conviction » qui régnaient dans les années soixante-dix comme aujourd'hui, Lyotard invoquait Freud (« Au-delà du principe de plaisir »), qui lui-même revendiquait le droit à l'indécidabilité des causes et à la non-conviction, une sorte de « pacte diabolique » consistant à refuser les oppositions tranchées et à garder une certaine impassibilité devant une éventuelle accusation de penser fantastiquement, en libre voyageur<sup>100</sup>. Cette impassibilité, que Lyotard redéfinit comme l'incapacité d'éprouver le oui ou le non de la conviction, relève de la diablerie en ce qu'elle désamorce la force de la croyance. La stylistique du détachement et de la dérision qu'élabore Vaid, dans ses hésitations syntaxiques, son ironie, ses re-formulations contradictoires et son indétermination généralisée, représente un équivalent narratif de l'apathie théorique lyotardienne, un affect radicalement opposé à l'absolutisme de la foi.

## Références

Bansat-Boudon Lyne, 1992 « Le Cœur-miroir. Remarques sur la théorie indienne de l'expérience esthétique et ses rapports avec le théâtre », *Les Cahiers de Philosophie* 14 (pp. 135-54)

---

<sup>98</sup> Curiosité qui, selon Cioran, est au principe du roman en tant que genre, contemporain de la naissance de la société européenne moderne.

<sup>99</sup> Kundera (1993) situe Rushdie sous cet angle à la fin d'une tradition inaugurée par Rabelais.

<sup>100</sup> „würde es uns wenig stören“, une impassibilité de l'ordre de l'impartialité de l'intellect (*Unparteilichkeit des Intellekts*), c'est cela que Freud appelle le pacte (verschreibt) avec le diable.

- Barber Benjamin R., 1996, *Djihad versus Mac World. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Biardeau Madeleine, 1964, *Théorie de la Connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris/ La Haye, Mouton.
- Biardeau Madeleine, 1975, “Théories du langage en Inde”, in Kristeva, Biardeau & al., *La Traversée des signes*, Paris, Seuil (pp. 113-143).
- Chandra Sudhir, 1992, *The Oppressive Present. Literature and Social Consciousness in Colonial India*, New-Delhi, OUP.
- Chandra Sudhir, 2002, *Continuing Dilemma : Understanding Social Consciousness*, vol. 2, New-Delhi, Tulika.
- Culioli Antoine, 1990-99 (3 vol.), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.
- Das Veena, 1976, “The uses of liminality”, *Contributions to Indian Sociology* 10-3, pp. 245-63.
- Erikson Erik, 1970, *Gandhi's Truth. On the Origin of Militant Non-violence*, Londres, Faber & Faber.
- Freud, Sigmund 1971 [1929], *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France
- Glissant Edouard, 1990, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Glissant Edouard, 1997, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Gnoli R., 1968, *The Aesthetic Experience according to Abhinava Gupta*, Benarès, Chowkhamba.
- Goodwin Raheja, Gloria & Ann Grodzins Gold. 1996. *Listening to the Heron's Words. Reimagining Gender and Kinship in North India*. Delhi: Oxford University Press.
- Kaviraj Sudipta, 1998, *The Unhappy Consciousness. Bankim Chandra Chattopadhyay and the Formation of Nationalist Discourse*, New-Delhi, OUP.
- Hamon Philippe, [1972] 1977, “Pour un statut sémiologique du personnage”, in Barthes & al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Hasan Mushirul, 2000, *India Partitioned*, Delhi, Lotus.
- Hulin Michel, 1978, *Le Principe de l'ego dans la philosophie indienne classique*, Paris, De Boccard.
- Kakar Sudhir, 1978, *The Inner World. A Psychoanalytical Study of Childhood and Society in India*, N.-Delhi, Oxford University Press.
- Kamleshvar, 1966, *Naî Kahânî kî bhûmikâ*, New-Delhi, Akshar Prakashan
- Kristeva Julia, 1972, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Kristeva Julia, 1986, *Soleil noir. Deuil et Mélancolie*, Paris, Gallimard.
- Kundera Milan, 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.
- Kundera Milan, 1993, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *L'Infini* 39.
- Lannoy Richard, 1975, *The Speaking Tree. A Study of Indian Culture and Childhood*, N. Delhi, Oxford University Press.
- Lyotard Jean-François, 1977, *Rudiments païens*, Paris, UGE.
- Malamoud Charles, 1989, *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte.
- Masson J.-L. & M.V. Pattardhan, 1969, *Shantarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Puna, Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Masson J.-L. & M.V. Pattwardhan, 1970, 2 vol., *Aesthetic Rapture*, Poona, Deccan College.
- Montaut Annie, 1994, “L'Influence occidentale dans la littérature hindi: un processus ambivalent”, *Bulletin d'Etudes Indiennes* 11-12: 127-146.
- Montaut Annie, 1998, A Story of Tyag: Coping with Liminality”, in *Narrative Strategies, Essays on literature and film*, Theo Damsteegt & Vasudha Dalmia eds., Leiden Research School CNWS: 136-49.

- Mufti Aamir, 2000, "A Greater Story-writer than God: Genre, Gender and Minority in Later Colonial India", *Subaltern Studies XI*: 1-37.
- Raghavan V., 1967 [1940], *The Number of Rasa-s*, Madras, Adyar.
- Rai Alok, 2000, *Hindi Nationalism*, Delhi, Orient Longman.
- Renou Louis, 1975, *L'Inde fondamentale. Etudes d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann.
- Sen, Amartya, 2001, « The smallness thrust upon us », *The Little Magazine* 2-3 : 6-12.
- Sharma Mukhunda Madhava, 1968, *The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics*, Benarès, Chowkhamba.
- Talbot Yan, 1996, "Popular Participation in the Pakistan Struggle: the Role of the Crowd", in *Freedom Cry, The Popular Dimension in the Pakistan Movement and Partition Experience in North-West India*, Delhi, OUP: 23-58.
- Touraine Alain, 1992, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.
- Touraine Alain, 1997, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Egaux et différents*, Paris, Fayard.
- Vaid, Krishna Baldev, 2002, *Koî javâb nahî*, New-Delhi, Adhar Prakashan.
- Yadav Rajendra, 1968, *Ek duniyâ : samânântar*, N.Delhi, Akshar Prakashan

*Résumé. La poétique du vide chez Vaid et la résistance à la violence communautaire*

A partir de deux œuvres majeures du romancier contemporain K.B. Vaid, l'étude vise à mettre en évidence les rapports entre les formes d'un art de type non figuratif et les signifiés sociaux et culturels du texte, dans une phase de l'histoire littéraire indienne marquée par les débats sur la notion de réalisme (section 1). La première partie de l'article traite de l'œuvre la plus abstraite de Vaid (*Dûsrâ na koî*) et oppose à la lecture qui en est souvent faite comme plagiat du ressassement beckettien une lecture fondée sur les traits stylistiques majeurs (comparaison, modalisation, dispositifs variés de décentrement) et l'intertexte, mettant en évidence le lien avec la tradition esthétique classique et la dévotion mystique (section 2). La deuxième partie présente la genèse de ce style à travers l'analyse du grand roman sur la Partition (*Guzrâ huâ zamânâ*) et sa portée dans la réflexion sur les violences communautaires, analysant les rapports entre identités fluides et poly-appartenance, folie et ironie, humour et scepticisme, effets concourant à la déconstruction de l'univers de la vérité absolue avec ses identités tranchées (section 3).

mots clef : ironie, intertextualité, identité fluide/tranchée, réalisme, *sântarasa*, formes stylistiques, tendance fusionnelle, tensions communautaires

*Abstract . Vaid's Poetics of Void as a Resistance to Communal Volence*

Using two major works from the contemporary Hindi writer K.B. Vaid as a case study, the paper aims at showing the relations between stylistic forms and the social/cultural meanings in a context on intense debate about realism in the literary history (section 1). The first part of the study deals with one of the most abstract novels of Vaid (*Dûsrâ na koî*) and contests its frequent reading as an imitation of Beckett's rehashment by studying the major stylistic devices (comparison, modal predication, other devices opposing a linear syntax) and the intertextual material, disclosing in the process the relation with the classical aesthetic theories and the bhakti mysticism (section 2). The third part explores the genesis of such a style through the great novel of Indian Partition (*Guzrâ huâ zamânâ*) and its impact on the treatment of communal violence, by analysing the relations between fluid identities and plural

belongings, crazyness and irony, humour and scepticism, a series of features aiming at deconstructing the world of absolute truth with its clear-cut identities (section 3).

keywords : communal tensions, fluid/clear-cut identity, irony, intertextuality, non separateness, realism, *sântarasa*, stylistic devices