



HAL
open science

Genre, Violence et État-Nation dans la Poésie Indienne Contemporaine

Nachiket Joshi

► **To cite this version:**

Nachiket Joshi. Genre, Violence et État-Nation dans la Poésie Indienne Contemporaine. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2022. Français. NNT : 2022INAL0018 . tel-04076942

HAL Id: tel-04076942

<https://theses.hal.science/tel-04076942>

Submitted on 21 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CESSMA

THÈSE

présentée par

Nachiket JOSHI

soutenue le 15 Décembre 2022

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littérature et Civilisations

GENRE, VIOLENCE ET ÉTAT-NATION DANS LA POÉSIE INDIENNE CONTEMPORAINE

Thèse dirigée par :

Mme Marie-Caroline SAGLIO-YATZIMIRSKY
Mme Laetitia ZECCHINI

Professeur des Universités, INALCO
Chargée de recherche (HDR), CNRS

RAPPORTEURS :

Mme Stéphanie TAWA LAMA-REWAL
Mme Claire JOUBERT

Directrice de Recherche, CNRS
Professeur des Universités, Paris 8

MEMBRES DU JURY :

Mme Stéphanie TAWA LAMA-REWAL
Mme Claire JOUBERT
Mme Anjali NERLEKAR
M. Paul VEYRET
M. Rémi BORDES
Mme Marie-Caroline SAGLIO-YATZIMIRSKY
Mme Laetitia ZECCHINI

Directrice de Recherche, CNRS
Professeur des Universités, Université Paris 8
Associate Professor, Rutgers University
Maître de conférences, Université Bordeaux 3
Maître de conférences, INALCO
Professeur des Universités, INALCO
Chargée de recherche (HDR), CNRS

Table des Matières

REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	8
PRESENTATION DES AUTEURS ET DU CORPUS	31
ARUN KOLATKAR	32
KARTHIKA NAÏR	43
JACINTA KERKETTA	52
PREMIERE PARTIE : ÉCRIRE A L'OMBRE DE LA NATION	63
1. POESIE DISSIDENTE DE LA « NOUVELLE INDE »	65
1.1. LA POESIE A L'ERE DU NATIONALISME MAJORITAIRE	65
1.1.1. « <i>The grand central station of dissent</i> »	65
1.1.2. <i>L'essor de l'idéologie du « Hindutva »</i>	66
1.1.3. <i>Ram Janmabhoomi : L'appropriation de la tradition épique</i>	69
1.2. VOIR LE PRESENT A TRAVERS LE PRISME DU PASSE	72
1.2.1. « <i>Hypatia</i> »	72
1.2.2. « <i>Camera</i> »	75
1.3. LA POLITIQUE SACRIFICIELLE DU NATIONALISME HINDOU	78
1.3.1. <i>Une histoire de la violence</i>	78
1.3.2. <i>Les échanges sanguinaires</i>	79
1.3.3. <i>Le lynchage comme sacrifice collectif</i>	81
1.4. LA VISION DES VAINCUS	85
1.4.1. <i>La poésie séditeuse d'Angor</i>	85
1.4.2. <i>La catastrophe du vikāsa (विकास) ou du « progrès »</i>	90
1.4.3. <i>Voix subalternes</i>	92
1.5. CONCLUSION	97
2. LES MERES PATRIES	99
2.1 LA CONFIGURATION DE LA FEMINITE ET DE LA NATION	99
2.1.1. <i>Bharat Mata</i>	99
2.1.2. <i>La subversion poétique de l'espace cartographique</i>	103
2.1.3. <i>Satyavati ou la terre féminisée</i>	107
2.2. LES IMAGES DE LA MATERNITE	112
2.2.1. <i>La nature féminisée dans Angor</i>	112
2.2.2. <i>Réclamer les espaces domestiques</i>	116
2.3. TEOIGNER	119
2.3.1. <i>La mythologie de la femme enlevée</i>	119
2.3.2. « <i>Maimoon</i> »	120
2.3.3. <i>Sauvali</i>	125
2.3.4. « <i>Cassandra</i> »	128
2.4. LES DEESSES TRANSGENRES	136
2.4.1. <i>Amba/Shikhandi</i>	136
2.4.2. « <i>Kannagi</i> »	139
2.5. CONCLUSION	142
PARTIE II LES RITES DE LA MORT ET DU DEUIL	144
3. RECITS SACRIFICIELS	146

3.1. LA NOTION DU SACRIFICE.....	146
3.1.1. Rite et concept.....	146
3.1.2. La tradition indienne.....	148
3.1.3. Le sacrifice dans le Mahabharata.....	149
3.2. LE SACRIFICE DES SERPENTS : ARAVAN ET « SARPA SATRA » (« सर्प सत्र »).....	151
3.2.1. Réécritures contemporaines.....	151
3.2.2. Le sacrifice comme « feuille de route » pour la victoire et la vengeance.....	154
3.2.3. Décentrer le récit : Ulupi et Jaratkaru.....	161
3.3. LES TROIS COUCHES DU SACRIFICE DANS « SARPA SATRA ».....	165
3.3.1. Le théâtre sacrificiel.....	165
3.3.2. Meurtre/Rituel.....	168
3.3.3. Une allégorie écologique : la destruction de la forêt du Khandava.....	175
3.4. MOHINI.....	184
3.4.1. Le poème comme une anti-prière.....	184
3.4.2. Le corps brisé du sacrifice.....	189
3.5. LES RESTES.....	193
3.6. CONCLUSION.....	196
4 : LE TOURNANT ELEGIAQUE.....	197
4.1. L'ELEGIE.....	197
4.1.1. Genre littéraire ou modalité affective.....	197
4.2. REVOIR L'EPOPEE A TRAVERS L'ELEGIE.....	199
4.2.1. Vrishali.....	199
4.2.2. Uttaraa : trois façons de faire le deuil.....	203
4.2.2.1. Les pères fondateurs.....	204
4.2.2.2. L'aubade.....	207
4.2.2.3. La poésie des tranchées.....	208
4.2.3. Les mots de la fin.....	213
4.3. LES VIES « PLEURABLES ».....	217
4.3.1. Adivasi Lives Matter.....	217
4.3.2. Les élégies pour les vaincus : Bhanumati et Dusshala.....	220
4.4. TROIS VOIX DE BHIJAKI VAHI.....	222
4.4.1. Nadejda Mandelstam : Le mémoire comme performance du deuil.....	222
4.4.2. « Rajni ».....	227
4.4.3. « La Femme Squelette » (« hāḍammā » « हाडम्मा »).....	231
4.4.3.1. L'anti-élégie.....	231
4.4.3.2. Le texte poétique comme cadavre.....	233
4.5. REVEILLER LES MORTS : MOTIFS DE LA RESURRECTION.....	236
4.5.1. Christ et les trois Maries.....	236
4.5.2. Isis et Osiris.....	241
4.5.2.1. Réécrire une histoire de la mort et de la résurrection.....	241
4.5.2.2. Le deuil comme rite du renouveau.....	245
4.5.3. Angor : après le déluge.....	247
4.5.3.1. Revitaliser la résistance.....	247
4.5.3.2. Le retour comme renaissance.....	252
4.6. CONCLUSION.....	254
PARTIE III LA POESIE ET LE MONDE.....	256
5. INCARNER LE CORPUS.....	258
5.1. LE CORPS ET LE MONDE.....	258

5.1.1. <i>La médiation des sens</i>	258
5.1.2. <i>La forêt enchantée : Hidimbavana</i>	264
5.2. LE LIEU DANS LA LITTÉRATURE ECOCRITIQUE	268
5.2.1. <i>Jacinta Kerketta, une poète de l'attachement au lieu</i>	268
5.2.2. <i>Le corps, la terre, et les ancêtres</i>	275
5.2.3. <i>Le local et le planétaire</i>	277
5.3. LE LANGAGE ET LE CORPS.....	283
5.3.1. <i>Une poétique incarnée</i>	283
5.3.2. <i>Le corps comme surface lisible</i>	286
5.3.3. <i>Défamiliariser la tradition épique</i>	290
5.4. REFAIRE LE CORPS	295
5.4.1. <i>« Apala » : la séduction comme rite de passage</i>	295
5.4.2. <i>« Sound Poetry » et le corps</i>	302
5.5. L'IMMANENCE DU PLAISIR OU LE TEXTE COMME ZONE EROGENE	306
5.5.1. <i>Une parenthèse musicale : Poorna et Vyasa</i>	306
5.5.2. <i>Deux visions de l'amour</i>	313
5.6 CONCLUSION	317
6. LA POESIE ET SES AUTRES	320
6.1. EXPLORATIONS TRANSMEDIALES	320
6.1.1. <i>Démultiplier les perspectives</i>	320
6.2. POESIE, MUSIQUE, ET CHANSON	323
6.2.1. <i>Paul Valéry à Bombay</i>	323
6.2.2. <i>La chanson de la gorge blessée</i>	327
6.3. L'ART DE L'EKPHRASIS.....	331
6.3.1. <i>The Weeping Woman : libérer la muse</i>	331
6.3.2. <i>Bearings</i>	337
6.3.2.1. <i>Monter sur scène</i>	337
6.3.2.2. <i>Le poète comme spectateur</i>	340
6.4. UNE COLLABORATION TRANSMEDIALE : AKRAM KHAN ET KARTHIKA NAÏR	342
6.4.1. <i>La chorégraphie du Mahabharata</i>	342
6.4.2. <i>Un alphabet du corps</i>	346
6.5. ON PHOTOGRAPHY	351
6.5.1. <i>L'épiphanie négative</i>	351
6.5.2. <i>Photographier le traumatisme</i>	358
6.5.3. <i>« Camera »</i>	363
6.6. LA « POESIE DOCUMENTAIRE » DE JACINTA KERKETTA	374
6.7. CONCLUSION	380
CONCLUSION	382
BIBLIOGRAPHIE.....	388

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux directrices, Mme Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky et Laetitia Zecchini, sans qui cette thèse n'aurait pas été possible. Elles restent exemplaires pour la perspicacité, la rigueur et l'intégrité qu'elles insufflent à leur travail.

Je tiens également à remercier l'INALCO, dont le soutien financier et institutionnel s'est avéré indispensable pour un projet de recherche qui a duré plusieurs années.

La bibliothèque de la Maison de l'Asie et son personnel m'ont offert un cadre calme et magnifique où j'ai pu faire avancer de manière considérable ma recherche.

Je tiens également à remercier un grand groupe d'amis et de compagnons proches dont le soutien, la bonne humeur et la grâce m'ont été d'un grand réconfort au cours de ce projet. Je salue Jacopo, Manto, Josh, Benjamin, et Arpit pour leur amitié indéfectible. Je voudrais également remercier toute la famille Martin de m'avoir accueilli chez elle au cours de ces dernières années. Je tiens à remercier mes amis à Bombay, Tejas, Shahan, Pronoy, Ameya, Hitesh, Aditi et Tanvee pour la joie qu'ils continuent d'apporter à ma vie. La réussite de cette thèse doit également beaucoup à l'empathie et à la bienveillance de Shariva Naik. Je souhaite également remercier mes amis Pascal, Isabelle, Charlotte, Delphine et Ada qui ont très généreusement accepté de m'aider à relire et corriger cette thèse.

Enfin, je dédie cette thèse à mes parents, qui m'ont accueilli avec affection, indulgence et compassion pendant une année entière à Bombay, où la majeure partie de cette thèse a été rédigée. Je les honore pour leur générosité, amour et bienveillance illimitée.

Resilience: to stand in the path of lightning

Resilience: to walk when darkness falls at noon.

Resilience: to grind yourself fine in the turning mill.

Resilience will come to you.

- Lal Dēd (*trans.* Ranjit Hoskote)¹

¹ Lal Dēd, *I, Lalla: The Poems of Lal Dēd*, trans. Ranjit Hoskote (New Delhi: Penguin Books, 2013).

Introduction

Cette thèse explore l’articulation des notions de féminité, de violence et de nationalisme dans l’œuvre de trois écrivains indiens modernes. En d’autres termes, elle essaie de comprendre comment la littérature contemporaine répond à la conjoncture politique en Inde, avec un accent sur sa dimension genrée. La littérature reflète les courants historiques et politiques qui l’entourent². La crise profonde de la démocratie, la poussée des idéologies nationalistes, et le resserrement de l’espace d’expression déterminent mon choix de textes, de questions de recherche et de cadre analytique³.

L’Inde a subi une mutation fondamentale de son paysage social et politique au cours des trois dernières décennies. Le processus connu sous le nom de « la libéralisation » a intégré l’économie indienne au reste du monde. En parallèle, la montée du nationalisme hindou a entraîné un basculement des bases constitutionnelles et sécularistes du pays vers un ordre plus autoritaire et sectaire⁴. Cette histoire d’une transformation rapide et souvent violente a exercé une influence formatrice sur les ouvrages de mon corpus. À bien des égards, elle détermine leur préoccupation concernant les questions de genre, de violence et d’État-nation.

Le corpus littéraire de cette thèse se compose de trois œuvres poétiques, écrites en hindi, en anglais et en marathi, par trois poètes différents et publiés au cours des deux premières décennies du XXI^e siècle. Ces trois textes restituent et racontent des histoires marginalisées par les récits nationaux dominants. Le genre, et le fait de privilégier les voix féminines — permettant d’articuler ces perspectives dissidentes — constituent le fil conducteur qui les relie.

² Je partage ici la conviction d’Edward Saïd quand il écrit que les études littéraires se sont trop longtemps abstenues de prendre en compte la conjoncture politique et historique de la composition des œuvres, afin de garder une forme de « pureté » analytique. Edward W. Saïd, *Orientalism* (Penguin Books India, 1995).

³ La crise de la démocratie indienne continue d’être documentée par des observateurs nationaux et internationaux. Le groupe d’action civile, CIVICUS place l’Inde désormais sous la catégorie d’états réprimés. “CIVICUS - Tracking Conditions for Citizen Action,” accessed August 23, 2022, <https://monitor.civicus.org/country/india/>.

⁴ Christophe Jaffrelot, *Modi’s India: Hindu Nationalism and the Rise of Ethnic Democracy* (Princeton University Press, 2021).

Dans cette introduction, j'établirai la problématique centrale, les axes théoriques et la structure qui serviront à étudier ces caractéristiques dans les ouvrages examinés ici.

Le premier ouvrage de mon corpus, le recueil en langue marathi d'Arun Kolatkar, *Bhijakī Vahī*, a été publié pour la première fois en 2003, quelques mois avant la mort du poète. Une version anglaise de « *Sarpa Satra* », une longue séquence poétique du livre, traduit par le poète lui-même, a également été publiée en tant qu'œuvre indépendante en 2004. Les deux autres textes de mon corpus sont *Until the Lions : Echoes from the Mahabharata* (2015) de Karthika Nair, une réécriture fragmentaire du poème épique indien *Mahabharata* en anglais, et *Angor* (2016) de la poétesse Adivasi⁵ ou indigène Jacinta Kerketta en hindi. *Angor* a également été traduit en anglais, en allemand et en français, cette dernière version étant sortie en 2020⁶.

Bhijakī Vahī est composé de vingt-cinq séquences poétiques en marathi, dont la plupart concernent la figure d'une femme en deuil. Cet ouvrage comporte des récits tirés d'un large éventail de cultures et de traditions, notamment de la mythologie indienne, grecque, tamoule et égyptienne, de la Bible, des événements historiques tels que la guerre du Vietnam, la Shoah, les purges staliniennes en Russie, ainsi que des récits plus personnels glanés des diverses sources. Le motif de la larme, qui symbolise les histoires souvent douloureuses racontées dans ces poèmes, les traverse comme un fil d'Ariane.

Dans *Until the Lions*, Karthika Nair, productrice de danse et écrivaine basée à Paris, relate des épisodes du *Mahabharata*, principalement du point de vue de ses personnages féminins. Dans son « Author's Introduction », elle reconnaît sa dette envers Kolatkar, dont la version anglaise de « *Sarpa Satra* », le récit-cadre du *Mahabharata*, a inspiré sa propre adaptation poétique de l'épopée. Cela forme un lien organique et intertextuel entre les deux premières œuvres de mon

⁵ Le terme Adivasi, ou premiers habitants, est revendiqué par les groupes indigènes du sous-continent indien. GN Devy, *Indigeneity: Culture and Representation : Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society* (Orient Blackswan, 2009).

⁶ Jacinta Kerketta, *Braise*, trans. Annie Montaut, Éd. bilingue (Paris: Éditions Banyan, 2020).

corpus. Nair refaçonne le *Mahabharata* en dix-neuf chapitres, en expérimentant une multitude de formes.

À ces deux œuvres, j'ai choisi d'articuler le recueil de Jacinta Kerketta dont la poésie exprime une défense de l'identité, des terres et de la culture des Adivasis. Journaliste et écrivaine, Kerketta est issue de la communauté indigène Oraon, dans la région du Jharkhand, en Inde centrale. Ses poèmes articulent une critique écoféministe du modèle de développement dominant, caractérisé par l'exploitation et l'industrialisation forcées des terres indigènes. Elle propose une autre vision de la relation entre l'être humain et son environnement. Les récits des femmes Adivasis sont au cœur de son ouvrage, et leurs difficultés rejoignent celles de l'écosystème fragilisé qu'elles habitent.

Les ouvrages de mon corpus sont fermement ancrés dans le paysage littéraire de la poésie indienne contemporaine, bien que dans trois langues différentes. Les études antérieures, notamment dans les années qui ont précédé la mondialisation, ont désigné le roman comme essentiel pour l'étude de la littérature indienne. Les projets visant à cartographier la littérature mondiale selon une hiérarchie du centre et de la périphérie ont valorisé le roman par rapport aux autres formes d'écriture. Des chercheurs comme Franco Moretti, Frederic Jameson et Roberto Schwarz, en particulier, se sont concentrés sur l'interaction des « formes occidentales » comme le roman avec les réalités sociales et historiques non occidentales⁷. La question de la « forme » en poésie, cependant, est à la fois plus profonde et plus fluide, soumise à un rythme de transmission et d'appropriation beaucoup plus rapide entre les cultures⁸.

⁷Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review*, no. 1 (February 1, 2000): 54–68. Cette article représente l'une des œuvres phares de ce genre de cartographie littéraire et se base sur la théorie des systèmes mondiaux des penseurs comme Emmanuel Wallerstein et Giovanni Arrighi. Voir aussi Frederic Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, no. 15 (1986): 65–88, <https://doi.org/10.2307/466493>. Jameson soutient que la littérature du « tiers monde » fait du roman une forme « d'allégorie nationale ».

⁸ Jahan Ramazani, *A Transnational Poetics* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2015), <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/T/bo6637372.html>.

Plus récemment, des chercheurs ont pris conscience de l'importance de genres relativement « marginaux » comme la poésie. Les travaux de Laetitia Zecchini sur les archives de la société PEN en Inde, et sur les poètes de Bombay, révèlent la valeur d'une littérature « minoritaire » et les mouvements avant-gardistes tels que le modernisme. Elle affirme au contraire que la marginalité définit certaines pratiques artistiques et contribue à « déstabiliser les lignes de partage entre ce qui est obscur et canonique, local et global, trivial et politique⁹ ».

Parmi les poètes, Arvind Krishna Mehrotra est un chroniqueur et un anthologiste majeur de ces littératures dites « minoritaires ». Il a travaillé tout au long de sa carrière pour préserver cet héritage littéraire marginalisé. Mehrotra a rassemblé les poèmes de Kolatkar dans *Collected Poems in English* (2010)¹⁰, dirigé la publication de *A History of Indian Literature in English* (2003)¹¹, ainsi que *The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets* (1992)¹². Ses essais, publiés dans *Partial Recall* (2014)¹³, témoignent d'un poète impliqué dans la critique littéraire. Amit Chaudhuri a écrit avec beaucoup de perspicacité sur une « lignée » particulière de l'écriture indienne qui entretient une relation plus insaisissable, agonistique, mais vitale avec l'histoire et l'État-nation¹⁴. Plus récemment, les monographies de Laetitia Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India : Moving Lines* (2014)¹⁵ et d'Anjali Nerlekar,

⁹ Laetitia Zecchini, "Archives of Minority: 'Little' Publications and the Politics of Friendship in Post-Colonial Bombay," *South Asia: Journal of South Asian Studies* 45, no. 2 (March 4, 2022): 268–84, <https://doi.org/10.1080/00856401.2022.2040868>.

¹⁰ Arun Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, ed. Arvind Krishna Mehrotra (Tarsset: Bloodaxe, 2010).

¹¹ Arvind Krishna Mehrotra, *A History of Indian Literature in English* (C. Hurst & Co. Publishers, 2003).

¹² Arvind Krishna Mehrotra, *The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets* (Oxford University Press, 1992).

¹³ Arvind Krishna Mehrotra, *Partial Recall: Essays on Literature and Literary History*, 2014.

¹⁴ Selon Amit Chaudhuri, une convergence en termes de forme a propulsé le roman indien, en particulier en anglais, au premier plan du marché littéraire mondial, le marquant à la fois comme authentiquement indien et comme représentatif de la taille et de la diversité de la nation. Amit Chaudhuri, *The Picador Book of Modern Indian Literature* (London: Picador, 2001).

¹⁵ Laetitia Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India: Moving Lines*, *Historicizing Modernism* (London ; New York: Bloomsbury, 2014).

Bombay Modern : Arun Kolatkar and Bilingual Literary Culture (2016)¹⁶, ont apporté une attention méritée aux histoires du modernisme en Inde.

Cette thèse s'appuie sur le travail de ces chercheurs, critiques et auteurs, pour se concentrer plus profondément sur la poésie indienne contemporaine. En dehors de Kolatkar, les deux autres écrivaines de mon corpus, Jacinta Kerketta et Karthika Nair, appartiennent à une génération d'artistes indiennes qui ont mûri dans le sillage de la mondialisation et de la montée du nationalisme hindou. Comme je le soutiendrai dans les chapitres suivants, les pressions exercées par ces développements historiques donnent l'impulsion nécessaire à la recherche de nouvelles formes d'expression poétiques et littéraires. Cette thèse explore les questions de genre, de violence et de nationalisme à travers le prisme de la poésie. Elle interroge la manière dont les formes littéraires interagissent avec des projets historiques tels que l'État-nation.

Le nationalisme relie son immense projet politique et territorial à la vie quotidienne de ses citoyens¹⁷. Le genre, et plus précisément une certaine idée de la féminité assimilée à l'État-nation, permet de lier ces domaines disparates. La problématique centrale de cette thèse est de comprendre comment les poèmes de mon corpus utilisent les motifs de la féminité et du genre pour démanteler, interroger et contester les dimensions violentes et coercitives du nationalisme. Dans les pages qui suivent, je présenterai les trois principaux axes théoriques que sont les catégories de genre (et la féminité), de poésie épique et de sacrifice, que je discute tout le long de la thèse pour répondre à ma problématique.

¹⁶ Anjali Nerlekar, *Bombay Modern: Arun Kolatkar and Bilingual Literary Culture*, FlashPoints 23 (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016).

¹⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition (London New York: Verso, 2006). Une étude plus pertinente, et anthropologiquement plus « épaisse » se trouve dans *Schooling Passions* (2008) de Véronique Bénéi, qui explore ces processus dans le contexte du système scolaire de l'État du Maharashtra, en Inde occidentale. Véronique Benei, *Schooling Passions: Nation, History, and Language in Contemporary Western India* (Stanford: Stanford University Press, 2008).

Le genre et la féminité

Le genre émerge comme un élément crucial pour aborder les questions de violence, d'écologie et de politique dans cette thèse. Le terme « genre » fait référence à la construction sociale de la différence sexuelle. On peut le comprendre comme « une catégorie sociale imposée à un corps sexué¹⁸ ». La notion du genre permet une conception plus nuancée des thèmes explorés dans ces pages en les ancrant dans des histoires et des cultures spécifiques. Au lieu d'essentialiser la féminité comme une catégorie cohérente, le genre nous renvoie à la fluidité des valeurs qui lui sont attribuées. Au cours de cette thèse, j'explorerai comment les poètes de mon corpus mobilisent de différentes itérations de la féminité — littéraires, politiques, voire religieuses.

Les études féministes ont documenté l'exclusion des femmes du canon littéraire et artistique, ainsi que d'autres formes de discours public¹⁹. Réinterpréter des récits, des histoires et des événements familiers du point de vue des femmes est donc une façon de défaire l'héritage du silence qui les entoure. Dans son histoire de la partition de l'Inde, intitulée à juste titre *The Other Side of Silence* (1995), Urvashi Butalia se compare aux chiffonniers (« the ragpickers who collect random bits and pieces from homes, streets, garbage dumps²⁰ »). Elle insiste sur le fait que c'est dans ces « objets jetables que l'on trouve de nombreuses histoires ». Elle poursuit

¹⁸ Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History*, Gender and Culture (New York: Columbia university press, 1988).

¹⁹ Comme d'autres critiques littéraires, j'ai une dette de gratitude envers Susie Tharu et Ke Lalita, dont l'anthologie pionnière *Women Writing in India : 600 B.C. to the present* (1991), a été le premier effort majeur pour rassembler des textes composés par des femmes dans le contexte indien. La maison d'édition Kali, fondée par Urvashi Butalia continue d'offrir un espace d'expression pour les auteurs féministes, et propose une vision ouvertement genrée de l'histoire littéraire. Dans le contexte international, une excellente synthèse des travaux portant sur l'histoire de la critique littéraire féministe se trouve dans l'ouvrage de Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory: A Reader* (John Wiley & Sons, 2010). Plus généralement, l'historiographie féministe s'est efforcée de mettre au jour la présence des femmes dans les archives historiques, un processus admirablement documenté par la médiéviste américaine Judith M. Bennett dans *History Matters : Patriarchy and the Challenge of Feminism* (2006).

²⁰ Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence : Voices from the Partition of India* (Durham: Duke university press, 2000).

en expliquant que les femmes sont souvent les dernières « gardiennes de ces histoires », qui échappent aux récits dominants du passé²¹.

Les discours et les récits des femmes peuvent donc être mobilisés efficacement, comme dans les poèmes dont il est question ici, pour parler des « perspectives des dominés : les pauvres, les handicapés, les racisés, les étrangers²². » Les poèmes de mon corpus libèrent un espace pour ces histoires et ces subjectivités, et proposent des modèles émancipateurs de l'appartenance, de l'incarnation, de la maternité, du deuil et du plaisir. Le genre et la féminité infléchissent de manière critique une série de questions dans les poèmes étudiés ici. On l'observe notamment dans leurs manières d'aborder l'État-nation, l'histoire, la destruction environnementale, et dans leur réinvention des formes poétiques.

Les représentations genrées de la nation, en particulier en Inde, sont issues d'une culture et d'une société qui exercent un contrôle violent sur le corps et la sexualité des femmes. Veena Das affirme qu'un système de valeurs violemment misogyne et patriarcal sous-tend la convergence entre féminité et nation²³. Les poèmes de mon corpus examinent les conséquences brutales de l'idéalisation de la féminité. Ils reformulent une série de figures féminines archétypales, tirées de la mythologie, en tant qu'individus distinctement incarnés, et singularisent leurs expériences et leurs récits.

Une critique genrée de la violence établit également un lien entre l'oppression sexuelle quotidienne et les structures et processus de domination qui se déploient à une échelle plus large. Cela inclut la crise écologique, qui, selon les penseuses écoféministes, découle de siècles d'oppression patriarcale²⁴. Une longue tradition de représentations féminisées de la terre et de

²¹ Butalia.

²² Cheryl Glenn, *Unspoken: A Rhetoric of Silence* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004).

²³ Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* (Berkeley: University of California Press, 2007).

²⁴ Pour une discussion plus approfondie sur la convergence « des valeurs associées aux images des femmes et de la nature » dans son contexte historique, voir le livre classique de Carolyn Merchant sur la théorie écoféministe

la nature a laissé place à une relation plus destructrice envers la nature et l'environnement. Les poèmes étudiés dans cette thèse valorisent l'association des femmes avec l'environnement, et l'entretiennent.

Les récits des femmes ne sont donc pas réduits à des histoires de victimisation ou de souffrance. Au contraire, ils célèbrent les personnages évoqués par les poèmes. Cela est particulièrement évident dans la manière dont les poèmes traitent le corps, ainsi que les dimensions affectives et sensorielles de l'expérience. Dans l'imaginaire genré de la modernité, le corps est l'équivalent inférieur, féminin, de la faculté supposée masculine, de la pensée abstraite et transcendante²⁵. Le questionnement des hiérarchies qui caractérisent ces poèmes s'étend à leur préoccupation insistante pour les modalités corporelles de l'être et du savoir.

Pour Jacinta Kerketta, le corps est le principal site de connexion avec sa région natale, à travers ses odeurs, ses sons, la qualité de sa lumière, la chaleur de ses étés et divers autres éléments sensoriels. La réévaluation du *Mahabharata* par Karthika Nair présente ses différents personnages comme des êtres incarnés, et raconte leurs triomphes et leurs souffrances par le corps. *Bhijakī Vahī* se consacre à la matérialité des objets et des personnes, et enracine ses nombreux fils narratifs dans des processus et des substances organiques. Par-dessus tout, le corps fait le lien entre le vaste et l'intime, le personnel et le politique. Les grands événements historiques tels que les guerres ou le changement climatique, qui se déroulent à l'échelle planétaire, laissent des traces à un niveau viscéral et physique.

et l'histoire des sciences, *The Death of Nature* (1983). Carolyn Merchant, *The Death of Nature : Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, 1 vols. (New York: Harper & Row, 1989). Au cours des dernières décennies, l'écoféminisme est devenu un domaine important de la pensée et du militantisme féministes et écologiques. Parmi les autres ouvrages fondamentaux dans ce domaine, citons Irene Diamond and Gloria Feman Orenstein, *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, 1990. Voir aussi Donna Jeanne Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature* (London: Free association books, 1991).

²⁵ Les études féministes ont noté que la division esprit-corps dans la philosophie occidentale est, en fait, profondément genrée, et que le corps, en tant que contrepartie secondaire de l'esprit, est féminisé dans sa conception. Pour de plus amples discussions sur ce clivage genré, lire Susan R. Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture and the Body* (Berkeley Los Angeles London: University of California press, 1995).

Poésie épique

Au niveau de la forme, l'art fragmentaire et discontinu de la poésie semble en désaccord avec les grands récits du nationalisme. Depuis les années quatre-vingt la forme de l'épopée se trouve étroitement liés au récits nationalistes postcoloniaux²⁶. Dans l'imaginaire littéraire, l'épopée est assimilée à la nation elle-même. Il est significatif que deux des textes de mon corpus interrogent la tradition épique (représentée principalement par le *Mahabharata*) et décentrent radicalement ses récits en se concentrant sur les personnages féminins marginaux²⁷. Plusieurs travaux académiques ont déjà documenté l'importance de cette épopée pour l'Inde moderne. Une variété d'acteurs idéologiques se sont approprié ce récit profondément politique de guerre et de vengeance²⁸.

Il convient de noter que les chercheurs contemporains ont débattu de la pertinence et de l'applicabilité du terme « épopée » et de « poésie épique » au *Mahabharata*²⁹. Alf Hiltebeitel nous rappelle que le texte sanskrit fournit une longue liste de termes pour se qualifier, dont *itihasa* (histoire), *katha* (récit), *Upanishad* et *Veda*³⁰. D'autres préfèrent donc réserver le terme aux épopées homériques, et à diverses autres œuvres européennes, qui s'identifient à cette lignée³¹. Cependant, je rejoins les éditeurs d'une publication récente sur le *Mahabharata* qui

²⁶ Amit Chaudhuri, *The Picador Book of Modern Indian Literature* (London: Picador, 2001).

²⁷ Le genre épique a été normativement inaccessible aux femmes, comme l'explique cet article de Susan Stanford Friedman, "When a 'Long' Poem Is a 'Big' Poem: Self-authorizing Strategies in Women's Twentieth-century 'Long Poems,'" *Lit: Literature Interpretation Theory* 2, no. 1 (July 1, 1990): 9–25, <https://doi.org/10.1080/10436929008580042>.

²⁸ Pamela Lothspeich, *Epic Nation: Reimagining the Mahabharata in the Age of the Empire* (New Delhi: Oxford University Press, 2009).

²⁹ Les débats modernes entourant la définition généalogique et générique du terme épique sont efficacement synthétisés dans Masaki Mori, *Epic Grandeur: Toward a Comparative Poetics of the Epic*, SUNY Series (Albany (N.Y.): State university of New York press, 1997). Voir aussi Margaret Beissinger, Jane Tylus, and Susanne Wofford, eds., *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, 1999.

³⁰ Alf Hiltebeitel, "Not Without Subtales: Telling Laws and Truths in the Sanskrit Epics," *Journal of Indian Philosophy* 33, no. 4 (2005): 455–511.

³¹ La littérature contemporaine offre plusieurs exemples d'œuvres qui correspondent à la définition générique de l'épopée donnée ci-dessus, y compris des œuvres célèbres comme *Omeros* (1990) de Derek Walcott, ou plus récemment une relecture en vers de la série *Star Wars* par le poète Jack Mitchell dans *The Odyssey of Star Wars* (2021). La littérature hindi du vingtième siècle compte plusieurs épopées modernes canoniques du poète Ramdhari Singh « Dinkar », dont *Urvashi*, *Kurukshetra* et *Rashmirathi*. Comme je le soutiens dans cette thèse, le livre de

définissent le terme de « l'épopée » tout simplement comme un « très long récit en vers », tout en reconnaissant que « cela signifie différentes choses pour différents penseurs³² ».

Le *Mahabharata*, composé entre le 5^e siècle av. J.-C. et le 5^e siècle apr. J.-C., et attribué au sage Ved Vyasa, raconte l'histoire d'une guerre fratricide. Elle constitue un courant actif de la tradition épique et continue de faire l'objet de nombreuses reprises, dans différentes langues, sous différentes formes et par différents médiums artistiques. En tant qu'histoire de guerre, de violence et de sacrifice, elle s'est révélée politiquement importante dans l'Inde coloniale et postcoloniale, et constitue l'un des mythes fondateurs de la nation elle-même.

La réinterprétation du *Mahabharata* par Karthika Nair ne produit pas une épopée moderne en vers. Au contraire, elle déconstruit cette tradition de poésie narrative à travers une série de fragments sensuels. Comme je le soutiendrai dans cette thèse, la danse lui fournit le vocabulaire artistique nécessaire pour accomplir ce projet. De plus, elle transforme la dimension affective du récit en privilégiant les personnages féminins. Son œuvre réfléchit à l'absurdité de la guerre et au caractère inéluctable du deuil, d'une manière qui échappe à tout récit totalisant. À bien des égards, cette démarche se rapproche de celle de Kolatkar dans *Bhijakī Vahī*, un texte centré sur l'archétype de la femme en deuil.

Kolatkar s'intéresse également à la tradition épique, représentée par le *Mahabharata*, le *Sillapatikaram* d'Ilango Adigal en tamoul, à *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, le cycle de mythes sur Isis et Osiris, ou le long poème persan de Nizami, *Layla et Majnun*. Dans chacun de ces cas, cependant, Kolatkar met en lumière des épisodes relativement secondaires et donne la parole à des personnages féminins. *Bhijakī Vahī* peut se définir comme un recueil de poésie narrative, composé de fragments d'autres œuvres plus longues. Ce qui caractérise cette forme

Karthika Nair entretient une relation oblique avec la tradition épique, et constitue à bien des égards une interrogation pointue de celle-ci.

³² Nell Shapiro Hawley and Sohini Pillai, eds., *Many Mahābhāratas*, SUNY Series in Hindu Studies (Albany (N.Y.): State University of New York Press, 2021), 94.

d'interaction poétique avec la tradition épique, c'est son refus de se fondre dans un grand récit global. Ce refus, ou du moins cette réticence à se fondre dans un récit unique caractérisent les œuvres de Nair et de Kolatkar.

Si Kerketta ne s'occupe pas ouvertement de la poésie épique, ses vers remettent en question le mythe du nationalisme lui-même. D'abord, au niveau de la forme, les quarante et un poèmes de son recueil ne constituent pas un récit unique, mais participent d'une unité thématique plus large, reliant l'écologie à la lutte pour l'égalité des sexes. Elle parle au nom des populations sacrifiées pour le projet de développement national. Son texte produit une évocation très sensuelle des forêts et des collines de sa région natale, en contraste avec les abstractions du territoire national. Par son écriture, elle s'engage à créer différents contre-récits, ou une mythologie alternative basée sur les cultures et les traditions des Adivasis.

Le sacrifice

Enfin, la notion du sacrifice représente le troisième grand axe théorique qui structure les arguments de cette thèse. Elle demeure particulièrement importante pour les discussions sur la violence dans les poèmes de mon corpus. Les études modernes ont analysé le rituel et la pratique du sacrifice principalement à travers un prisme textuel et anthropologique. Dans l'une des premières études scientifiques consacrées à ce sujet, Marcel Mauss et Henri Hubert conjuguent ces approches pour définir la fonction sociale du sacrifice³³. Par la suite, des penseurs tels que Walter Burkert et René Girard l'ont placé au centre de leurs théories sur le développement de la société, de la pensée et de la culture humaines³⁴. Cependant, dans le cadre de cette étude, je m'intéresse davantage au rôle du sacrifice dans la tradition indienne.

³³ Henri Hubert and Marcel Mauss, "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice," *Text, texte*, 1899, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/melanges_hist_religions/t2_sacrifice/sacrifice.html.

³⁴ René Girard et al., *Sanglantes origines : entretiens avec Walter Burkert, Renato Rosaldo et Jonathan Z. Smith*, trans. Bernard Vincent, 1 vols. (Paris: Flammarion, 2010).

Les plus anciens textes de l'hindouisme, tels que les *Brahmanas*, les *Vedas* et les *Upanishads*, consacrent de longs passages aux subtilités du rituel sacrificiel. Ceux-ci éclairent à leur tour une série de questions fondamentales concernant la vie, la mort, le temps et le corps. En fait, tout leur édifice cosmologique est construit sur la base du sacrifice³⁵. Selon cette tradition, la violence rituelle est un moyen de renouveler à la fois le soi et le monde. Elle maintient également les liens entre le sacré et le mondain, entre le monde des dieux et celui des hommes. Même le *Mahabharata* peut être lu comme une longue méditation poétique sur la nature du sacrifice³⁶. Le conflit au cœur de l'épopée est présenté comme un sacrifice, où la guerre se transforme en un acte rituel et un devoir religieux³⁷. Le sacrifice sert donc à légitimer la violence comme une force fondamentalement nécessaire, voire productive.³⁸

Les anthropologues ont également évoqué la persistance de la rhétorique sacrificielle dans le monde moderne, où elle sert une variété de buts énonciatifs³⁹. Le discours politique moderne déploie les notions du sacrifice et du martyr pour récupérer les morts violentes pour différents projets idéologiques. En Inde, la violence de masse et le génocide engendrent leur propre forme de langage sacrificiel⁴⁰. Les poèmes de mon corpus comportent une série d'adaptations de mythes et d'histoires explicitement sacrificiels. À travers ces récits, ils abordent les projets contemporains d'exterminations massives, et en particulier la violence contre les minorités. Le sacrifice fonctionne comme une métaphore éloquente des actes de génocide, d'écocide, de guerre, de déportation, d'abus sexuel et de violence domestique. Cependant, au lieu de

³⁵ Charles Malamoud, *La danse des pierres : études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, La librairie du XXI^e siècle (Paris: Éd. du Seuil, 2005), 107.

³⁶ Charles Malamoud, *Cuire le monde : rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Textes à l'appui (Paris: la Découverte, 1989), 199.

³⁷ Jean-Michel Péterfalvi and Madeleine Biarreau, *Le Mahābhārata*, GF 433–434 (Paris: Flammarion, 1986), 42.

³⁸ Dans le contexte du rituel védique, il s'agit « d'une violence qui ne souille pas celui qui la commet ou la fait commettre » Malamoud, *La danse des pierres*, 204.

³⁹ Bannerjee et Copeman discutent des différentes façons dont le langage sacrificiel acquiert une importance renouvelée dans les pratiques politiques modernes. Jacob Copeman and Dwaipayana Banerjee, *Hematologies: The Political Life of Blood in India* (Cornell University Press, 2019).

⁴⁰ L'anthropologue Parvis Ghassem-Fachandi décrit longuement le langage sacrificiel qui s'est accumulé autour du pogrom de Gujarat en 2002. Parvis Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat: Hindu Nationalism and Anti-Muslim Violence in India* (Princeton: Princeton University Press, 2012).

dissimuler ou de justifier la violence, il sert à mettre en lumière la détresse des victimes et à dénoncer ses auteurs.

De plus, dans le contexte indien, le sacrifice est une construction profondément genrée, et la figure de la « femme victime de sacrifice » se retrouve dans les littératures du sous-continent indien⁴¹. Les poèmes de mon corpus racontent des histoires de femmes qui sont soit condamnées au rôle de victimes sacrificielles, soit chargées de les pleurer. Souvent, ces rôles sont confondus, et les femmes doivent à la fois témoigner de la violence et en subir les effets⁴². L'engagement des poèmes pour la tâche sombre, mais essentielle, de faire le deuil explique également leur caractère profondément élégiaque. Le chagrin et le deuil sont des affects genrés, et l'association des femmes aux rituels de deuil est ancrée dans les conventions sociales et littéraires indiennes⁴³. La figure de la femme en deuil apparaît donc comme un dispositif critique pour remettre en question les hiérarchies, les récits et les structures de pouvoir traditionnels.

Méthodologie

Les textes poétiques de mon corpus ont guidé et informé mon approche analytique dans cette thèse. Si les notions de genre, de poésie épique et de sacrifice fournissent l'échafaudage théorique de mes lectures, elles sont destinées à compléter, et non à remplacer, une attention plus détaillée aux questions de langage, de forme et de textualité. Les trois œuvres de poésie de mon corpus allient une multiplicité d'approches formelles à un haut degré de convergence thématique. Elles exigent une lecture attentive à leurs propres modes et registres distincts, sans

⁴¹ Anne Castaing, "Ecrire En d'autres Langues: Métaphores et Écritures Féminines En Contexte Postcolonial," in *Ecrire et Penser Le Genre En Contextes Post Coloniaux*, ed. Anne Castaing et Elodie Gaden (Peter Lang, 2017), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01585952>.

⁴² Das, *Life and Words*.

⁴³ Das. Also see, Diana Fuss, *Dying Modern: A Meditation on Elegy* (Durham: Duke University Press, 2013).

effacer ou minimiser leurs différences. En même temps, cette thèse est animée par la conviction que la critique littéraire doit établir des liens entre différentes œuvres d'art ⁴⁴.

Les trois ouvrages de mon corpus représentent des expressions éloquentes de dissidence, composées par trois artistes profondément engagés. J'ai choisi de les lire ensemble en raison de leur investissement commun dans une critique genrée de la violence et du nationalisme majoritaire. Dans le contexte de la poésie indienne contemporaine, en particulier au cours des deux dernières décennies, ils constituent les réponses les plus abouties aux développements politiques et historiques récents. Si *Until the Lions* et *Bhijakī Vahī* sont liés par une histoire intertextuelle commune, *Angor* ancre leurs préoccupations dans la conjoncture actuelle. Le fait de faire dialoguer ces textes représente donc un effort critique particulièrement fécond.

J'ai fait le choix de travailler avec des textes dans les trois langues indiennes que je connais le mieux. Mon analyse est présentée dans une quatrième langue, qui, dans une certaine mesure, m'est étrangère, ainsi qu'à mon domaine d'étude⁴⁵. Cette thèse relève donc d'une entreprise fondamentalement polyglotte, compliquée par le fait que la poésie exige une attention extrêmement précise aux détails de la langue. Pourtant, le multilinguisme est à bien des égards intégré dans la pratique artistique des trois poètes discutés ici. Kolatkar est un poète bilingue, et un voyageur constant entre différentes langues et traditions littéraires. Les œuvres de Karthika Nair et Jacinta Kerketta recèlent également un espace d'interaction pour les différentes langues.

Le texte de Nair, par exemple, ouvre la poésie anglophone à des formes issues de diverses cultures littéraires, comme le tamoul, le japonais, l'italien, le français, le provençal, le punjabi

⁴⁴ Octavio Paz écrit que « the mission of criticism is not to invent works but to establish relations between them...In this sense, criticism has a creative function: it creates a literature (a perspective, an order) out of individual works. », cité dans Mehrotra, *Partial Recall*.

⁴⁵ Je m'inspire de la formulation de Derrida, et la modifie pour dire que j'ai plusieurs langues, et elles me sont toutes étrangères. Jacques Derrida, "La langue de l'étranger," *Le Monde diplomatique*, January 1, 2002, <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/01/DERRIDA/8342>.

et le pachto, entre autres. Deux poèmes reprennent des paroles de chansons populaires hindis, traduites par Naïr elles-mêmes. La poésie de Jacinta Kerketta doit beaucoup à la littérature moderne en hindi, et elle cite l'influence formatrice d'écrivains comme Kedarnath Singh sur elle. En même temps, ses poèmes utilisent une série de mots locaux propres à sa région et à sa communauté. Son recueil inclut un glossaire substantiel pour éclairer ses lecteurs. Cela ajoute une couche d'opacité et de complexité à son œuvre, que l'on ne retrouve pas forcément chez d'autres écrivains hindis plus « grand public ».

Le polyglottisme de mon projet de recherche trouve donc une correspondance appropriée dans le multilinguisme des poètes que j'examine ici. Or, assurer un certain degré de lisibilité et d'accessibilité exige l'imposition d'une langue unique aux œuvres de ces auteurs polyphoniques. Le travail de traduction se trouve donc au cœur de ma pratique de recherche et de ma méthodologie dans cette thèse. Les trois poètes de mon corpus s'expriment de façons distinctes, non seulement au niveau superficiel de leurs divergences linguistiques, mais aussi dans leurs manières singulières à faire vivre leurs langages poétiques respectifs. J'ai donc essayé, à travers mes traductions, de rester fidèle, non seulement au sens du texte, mais aussi aux différents registres et tons qu'emploient les poètes étudiés ici.

Karthika Naïr utilise une forme très distinctive de l'anglais, marquée par un langage très soutenu, et un vocabulaire parfois difficile, presque ésotérique. J'ai essayé, donc, d'employer un langage correspondant, constitué de mots rares et hétéroclites dans mes traductions. Jacinta Kerketta, au contraire, écrit dans une langue relativement simple et limpide, dont la facilité d'accès recouvre une complexité affective et une richesse sensorielle. Le marathi d'Arun Kolatkar pose un autre genre de défi au traducteur, car il est caractérisé par un enchevêtrement de registres très différents, voire contradictoires. Il conjugue un langage très familier, parfois obscène, à des références obscures, des mots provenant du sanskrit, quelques mots en anglais, et de néologismes abondants.

J'ai essayé dans mes traductions françaises de rester surtout fidèle à cette hétérogénéité linguistique. Plutôt que d'imposer une langue commune à ces trois textes, je me suis efforcé de produire trois formes de français très différentes dans mes traductions. Dans son essai, « The Emperor Has No Clothes », le poète et traducteur A.K Mehrotra parle d'une forme de « interlingual osmosis » chez les écrivains multilingues⁴⁶. Écrire cette thèse a signifié faire l'expérience de cette osmose quotidiennement, à la fois en tant que chercheur et traducteur des textes de mon corpus. À l'exception des traductions de *Kala Ghoda Poems* (2013) de Kolatkar par Laetitia Zecchini et Pascal Aquien, toutes les traductions citées dans cette thèse sont les miennes⁴⁷.

J'ai également essayé de tenir compte des éléments qui ne font pas formellement partie de mon corpus de recherche. Une familiarité intime avec les écrits des trois auteurs, notamment les entretiens, les articles, les essais, les publications sur les médias sociaux et les poèmes, contribue à mon analyse. Je pense qu'elle est indispensable pour une étude plus profonde et plus complexe de ces artistes, dont deux sont vivantes et continuent d'intervenir dans la sphère publique à travers leurs écrits. J'ai donc été confrontée à une archive en expansion constante au cours de mes recherches. Cela a assuré un niveau de vigilance critique et de flexibilité dans la conception de mes arguments dans cette thèse.

J'ai choisi d'étudier ces textes à travers une perspective historique, qui relie leurs modes d'expression individuels à une variété de traditions, de mouvements et de développements artistiques auxquels ils participent. Tout au long de cette thèse, j'essaie de dévoiler les antécédents littéraires qui influencent le travail des poètes examinés ici. Cependant, mon

⁴⁶ Mehrotra, *Partial Recall*, 177.

⁴⁷ Arun Kolatkar, *Kala Ghoda: Poèmes de Bombay*, trans. Laetitia Zecchini and Pascal Aquien, Éd. bilingue, Collection Poésie 487 (Paris: Gallimard, 2013).

analyse se concentre également sur leurs innovations formelles et poétiques, et sur la manière dont ils s'approprient, subvertissent et bousculent diverses conventions littéraires.

Mon approche méthodologique privilégie donc une série de catégories formelles et de modalités expressives pour examiner les poèmes. Par exemple, dans le sillage d'autres chercheurs, j'ai essayé de relier la réinvention de la tradition épique par Kolatkar et Karthika Naïr aux écrits hétérodoxes des saints poètes bhakti⁴⁸. Par des citations et des comparaisons spécifiques, je démontre comment ces poètes recyclent et remanient certains motifs de la poésie bhakti⁴⁹. En outre, ils exploitent également d'autres formes d'expression sacrales, telles que les litanies et les prières. Il est donc crucial d'examiner leur écriture au niveau de la forme, avant de souligner ses implications pour les questions thématiques qui animent cette thèse.

Ailleurs, j'ai également essayé de produire une lecture générique des poèmes, en me référant à des modes formels comme l'élégie, la poésie érotique, l'aubade, l'écocritique, la docupoésie ou la défamiliarisation⁵⁰. À travers mes lectures, je place les différents poèmes examinés ici dans le contexte des mouvements littéraires qui les ont façonnés et influencés. À divers moments de mon analyse, j'invoque l'histoire du modernisme, du dadaïsme, de la poésie de guerre, du romantisme ou de la littérature indigène pour étayer mes arguments et mes

⁴⁸ Selon John Stratton Hawley, « la bhakti est la religion du cœur, parfois fraîche et tranquille, mais parfois chaude - la religion de la participation, de la communauté, de l'enthousiasme, du chant et souvent du défi personnel. » Ce mouvement est associé particulièrement aux saints-poètes qui ont chanté des chansons de dévotions dans les différentes langues vernaculaires indiennes entre 500 apr. J.C. et 1700 apr. J.C. John Stratton Hawley, *A Storm of Songs: India and the Idea of the Bhakti Movement* (Harvard University Press, 2015).

⁴⁹ Laetitia Zecchini, "Contemporary Bhakti Recastings: Recovering a Demotic Tradition, Challenging Nativism, Fashioning Modernism In Indian Poetry," *Interventions* 16, no. 2 (March 4, 2014): 257-76, <https://doi.org/10.1080/1369801X.2013.798128>. Cet article reste très influent et détermine mon approche analytique dans ce domaine.

⁵⁰ Les travaux de Jahan Ramazani, qui examinent la poésie anglophone contemporaine par un prisme générique représente un repère méthodologique importante pour moi. Ses ouvrages sur le deuil, *A Poetry of Mourning* (1994), sur la transmission transnationale des modalités d'écritures, *A Transnational Poetics* (2009), et sur l'influence des différents arts dans le champs poétiques, *Poetry and its Others* (2014) constituent des travaux formateurs pour ma recherche.

conclusions. Ces courants transnationaux continuent d'enrichir le langage poétique et démentent les dichotomies stériles entre l'Est et l'Ouest ou entre les centres et les périphéries⁵¹.

De plus, les poèmes examinés dans cette thèse peuvent également être lus comme des interventions importantes dans des débats théoriques urgents à travers le monde. La poésie de Jacinta Kerketta, par exemple, remet en question plusieurs hypothèses sur la pertinence des revendications locales dans le contexte d'une crise environnementale mondiale⁵². De même, les œuvres de mon corpus redéfinissent la conception de la relation entre le genre et le nationalisme, en valorisant des perspectives marginalisées. D'autres questions, concernant le langage, l'incarnation et le génocide font également l'objet d'un examen critique de la part des poètes étudiés ici.

J'aimerais souligner un aspect interdisciplinaire essentiel de ma recherche. Comme je l'explique dans les pages qui suivent, une variété de médias artistiques, tels que la danse, la photographie, la musique, le cinéma, le théâtre, la sculpture et la peinture, contribuent à l'hétérogénéité formelle des œuvres de mon corpus. Les langages artistiques et les possibilités expressives de ces diverses pratiques servent à multiplier les perspectives et à créer de nouveaux récits du passé. Afin de les analyser, j'ai dû sortir des limites disciplinaires de la critique littéraire et intégrer des idées provenant d'autres domaines de recherche et d'investigation.

Alors que mon cadre analytique se caractérise par des préoccupations formelles ou génériques, j'ai choisi de structurer la thèse selon des chapitres thématiques. Cela permet de lire les différents poèmes ensemble, tout en mettant en évidence leurs préoccupations communes. La

⁵¹ Amit Chaudhuri, *Clearing a Space* (Penguin Random House India, 2012).

⁵² Voir ici le champs d'étude connu sous le nom de « l'écocritique » ou la critique écologique. Les travaux de Lawrence Buell, notamment *The Future of Environmental Criticism* (2005), de Rob Nixon *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2015), et Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet* (2008) m'ont permis de formuler une approche analytique cohérente par rapport à l'imbrication de l'écologie et la littérature.

problématique fondamentale qui anime cette thèse vise à comprendre comment les poèmes de mon corpus produisent des récits profondément genrés qui contestent les injonctions violentes de l'État-nation. L'approche littéraire et critique décrite ci-dessus me permettra de répondre à cette problématique à travers une série de lectures approfondies qui sont historiquement fondées et formellement sophistiquées.

Structure

La thèse s'ouvre sur une section intitulée « Présentation des auteurs et du corpus », qui replace les textes et leurs auteurs dans leurs milieux littéraires et linguistiques respectifs. Le reste de la thèse est divisé en trois parties, comprenant chacune deux chapitres. La première partie, intitulée « Écrire à l'ombre de la nation », explore les poèmes en relation avec des réalités historiques et politiques plus larges. Le premier chapitre, intitulé « Une poésie dissidente de la nouvelle Inde », documente la montée du nationalisme religieux en Inde, en entrelaçant ce récit avec des analyses approfondies des poèmes de mon corpus.

Kolatar, en particulier, fait référence à la fois directement et indirectement aux principaux épisodes de violence de masse qui ont accompagné la montée en puissance du nationalisme hindou en Inde. Je discute également de la manière dont les nationalistes religieux ont mobilisé les grandes épopées de l'Inde, le *Ramayana* et le *Mahabharata*, pour servir leurs objectifs politiques. Les poèmes de mon corpus proposent une manière alternative, plus hétérodoxe, de traiter cette tradition épique. Les poèmes de Jacinta Kerketta dans *Angor* se caractérisent aussi par un profond scepticisme à l'égard des récits nationalistes. Ils expriment un point de vue dissident depuis les périphéries idéologiques de l'État-nation, et établissent une tradition de résistance ancrée dans la culture et l'identité indigènes.

Le deuxième chapitre, intitulé « Les mères patries », examine le nationalisme en tant que construction genrée, gouvernée par des conceptions patriarcales de l'honneur et de la pureté.

La figure de *Bharat Mata*, ou Mère Inde, une divinité moderne qui représente la nation comme une déesse, est particulièrement emblématique à cet égard. Je soutiens que cette représentation genrée de la nation génère sa propre forme de violence, visant principalement les femmes. J'analyse comment les poèmes de mon corpus déploient différents motifs de féminité, tels que la maternité, le « travail des femmes », ou la correspondance entre les femmes et l'environnement. Ces motifs offrent un moyen de critiquer et de démanteler l'échafaudage idéologique de l'État-nation.

Le travail de Veena Das est particulièrement important pour mon analyse⁵³. Elle écrit sur les femmes qui témoignent de la violence et qui en subissent aussi les conséquences. Elle me permet d'aborder des personnages tels que Sauvali d'*Until the Lions*, ou Cassandre et Maimoon, de *Bhijakī Vahī*, qui sont des victimes d'actes traumatisants de violence sexuelle, à travers un prisme historiquement informé et politiquement engagé. Le chapitre se termine par l'examen de figures transgenres ou androgynes qui problématissent la notion même de féminité et soulignent l'importance des récits queers dans toute discussion sur le genre.

La deuxième partie de la thèse, intitulée « Rites de la mort et du deuil », est centrée sur les discussions relatives à la violence et à ses conséquences. Le troisième chapitre, intitulé « Récits sacrificiels », est consacré à une lecture attentive de deux épisodes sacrificiels du *Mahabharata* — « *Sarpa Satra* » tiré de *Bhijakī Vahī* de Kolatkar, et trois poèmes sur le sacrifice d'Aravan, tirés d'*Until the Lions*. Je commence par une synthèse de la notion et de la pratique du sacrifice telles qu'elles apparaissent dans les études modernes, avec un accent particulier sur la tradition indienne. Le sacrifice émerge comme un cadre symbolique puissant pour la guerre et la violence, tant dans les textes littéraires que dans le discours politique moderne.

⁵³ Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* (Berkeley: University of California Press, 2007).

Les poèmes abordés dans ce chapitre racontent des récits sacrificiels du point de vue des victimes, et constituent une dénonciation de la violence commise au nom d'un bien supérieur. Je compare également les versions en anglais et en marathi de « *Sarpa Satra* », en me concentrant sur les questions de langue et de style. Le chapitre se termine par une réflexion sur la convergence du reste du sacrifice et la notion du « résidu de l'histoire⁵⁴ ». Tous deux représentent les victimes ou « les débris de l'histoire⁵⁵ » dans la vision artistique des poètes dont il est question ici. Ils deviennent donc le fondement d'un processus de renouvellement artistique et moral.

Le quatrième chapitre de cette thèse, intitulé « Un tournant élégiaque », prolonge la réflexion sur la violence et aborde la question du deuil. Le genre littéraire des vers élégiaques sert de base à mon analyse dans ce chapitre. Les élégies sont des textes littéraires ou poétiques qui expriment des émotions de chagrin et de deuil. Je soutiens que Karthika Nair transforme l'épopée du *Mahabharata* en une série d'élégies prononcées par ses personnages féminins. Je discute de la façon dont certains poèmes de son recueil s'apparentent aux élégies antimilitaristes du début du vingtième siècle, partageant leur iconographie extrêmement brutale et leur refus de glorifier la guerre.

Les poèmes d'*Angor* sont profondément élégiaques, et font le deuil des communautés indigènes détruites par le « développement » inconsidéré. L'analyse de Judith Butler sur les valeurs inscrites dans la performance du deuil collectif me permet d'étudier les vers de Kerketta⁵⁶. Sa poésie étend le domaine des « vies pleurables » pour inclure les individus et les groupes qui continuent à subsister en marge de la nation. Si ce chapitre s'intéresse principalement aux questions de la mort et du décès, il analyse également les différents motifs de résurrection qui

⁵⁴ Walter Benjamin, Hannah Arendt, and Harry Zohn, *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1986).

⁵⁵ Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 147.

⁵⁶ Judith Butler, *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London ; New York: Verso, 2004).

font traditionnellement partie des vers élégiaques. C'est notamment le cas du *Bhijakī Vahī* qui consacre de longues séquences poétiques à des histoires de mort et de résurrection tirées de la bible chrétienne ainsi que de la mythologie égyptienne.

La dernière partie de cette thèse s'intitule « La poésie et le monde » et étudie les liens intimes de la poésie à deux niveaux. Mon analyse commence par les questions d'incarnation et se poursuit par les dimensions transmédiales de la littérature. Le cinquième chapitre, intitulé « Incarner le corpus », commence par examiner la poésie de Jacinta Kerketta pour son évocation sensuelle des forêts et des villages de sa région natale. Il analyse son profond sentiment d'attachement au local, et interroge son rapport à l'État-nation et à l'écologie. Je soutiens également que le langage et l'incarnation, considérés comme deux aspects distincts, voire contradictoires, de la subjectivité humaine, sont en fait indissociables l'un de l'autre.

Si les travaux de théoriciens tels que Jean-Luc Nancy et d'autres étayent mon argument, une simple anecdote du poète A.K Ramanujan, sur laquelle je reviendrai, s'avère plus instructive. Je discute les divers enchevêtrements entre l'incarnation et la textualité dans les poèmes de mon corpus, et comment le corps y apparaît comme une surface lisible. Le poème de Kolatkar « La Femme Squelette » est un exemple frappant d'un texte qui s'intéresse profondément au corps, menant à une décomposition partielle du langage. La dernière section de ce chapitre porte sur la poésie érotique, en tant que genre entièrement consacré aux représentations du corps et de ses nombreuses sensations.

Le sixième et dernier chapitre, intitulé « La poésie et ses autres », traite des dimensions extralittéraires et transmédiales de la poésie. Il soutient que le projet d'articuler des points de vue alternatifs et dissidents et de remettre en question les hiérarchies oppressives ouvre la poésie à différentes formes d'expression artistique. Il prolonge la réflexion sur le corps du chapitre précédent et examine comment l'implication de Karthika Naïr dans la danse mène à

une forme de pratique littéraire incarnée. Arun Kolatkar est également un artiste transmédiatique, qui utilise la musique, la photographie et la peinture dans le cadre de sa pratique littéraire. Ces formes d'art, ainsi que d'autres, font partie intégrante de ses représentations des guerres, de la violence et d'autres crimes historiques dans *Bhijakī Vahī*. Je terminerai par une discussion sur la manière dont les vocations parallèles de Jacinta Kerketta, journaliste et poète, s'informent mutuellement et conduisent à son écriture « docu poétique » dans *Angor*.

Les six chapitres de cette thèse, divisés en trois parties, suivent donc un mouvement général du plus large au plus petit et au plus intime. Elle commence par examiner la relation de la poésie avec des processus historiques plus vastes, tels que la montée du nationalisme hindou en Inde. Les différentes itérations de la féminité, des représentations cartographiques de la Mère Inde aux histoires de femmes individuelles, offrent également un contraste d'échelle. Les phénomènes plus immédiats, mais largement sociaux de la violence et du deuil sont au cœur de la deuxième partie de cette thèse. La dernière partie commence par considérer la préoccupation de la poésie pour les questions d'incarnation et d'intimité, avant de s'intéresser à la dimension la plus élémentaire, textuelle, de ses liens et enchevêtrements extralittéraires.

Cette thèse, à la fois à travers ses différentes parties, ainsi qu'au sein des chapitres, passe de l'abstrait au concret. J'ai commencé par interroger la manière dont les poèmes de mon corpus déploient les motifs de la féminité et du genre pour contester les récits nationalistes. En effet, le nationalisme instrumentalise la féminité pour ancrer ses injonctions abstraites et idéologiques dans une figure incarnée. Les poèmes de mon corpus opèrent le mouvement inverse. Elles délaissent les notions abstraites de genre et de féminité au profit des histoires concrètes, immédiates et profondément incarnées de femmes individuelles racontées de leur propre point de vue.

Présentation des auteurs et du corpus

Dans les pages qui suivent, je vais présenter les auteurs et les textes qui constituent le corpus littéraire de cette thèse. Trois œuvres de poésie, en hindi, en anglais et en marathi, par trois auteurs différents, composent ce corpus. Il s'agit de *Bhijakī Vahī* en marathi du poète bilingue Arun Kolatkar, *Until the Lions* en anglais de Karthika Nair, et *Angor*, un recueil de vers en hindi de l'écrivaine Adivasi Jacinta Kerketta. Ces trois ouvrages abordent directement les préoccupations et la problématique centrales de cette thèse, à savoir la conjonction des notions de féminité, de violence et de nationalisme dans la poésie indienne contemporaine. Avant de procéder à une analyse textuelle plus approfondie des trois œuvres et de la manière dont elles élucident les thèmes susmentionnés, je vais présenter les auteurs, leurs textes et les champs littéraires dans lesquels ils opèrent.

Les trois auteurs viennent d'horizons linguistiques, géographiques et culturels différents. Ils appartiennent également à trois générations distinctes, chacune s'inscrivant dans une expérience historique particulière. Il est donc important de comprendre mon choix de lire ensemble trois voix aussi différentes. *Bhijakī Vahī* et *Until the Lions* possèdent un lien intertextuel en tant qu'œuvres qui récupèrent et réécrivent des récits mythologiques du point de vue de leurs personnages féminins. De plus, une longue séquence poétique de *Bhijakī Vahī*, « *Sarpa Satra* », a inspiré la réinterprétation du *Mahabharata* par Karthika Nair. Bien que les poèmes de Jacinta Kerketta ne possèdent pas ce même lien organique partagé par les deux autres ouvrages, ils offrent une expression puissante de leurs préoccupations dans le monde contemporain. Les personnages de Kolatkar et de Nair sont des femmes qui manifestent leur chagrin et leur indignation dans un monde dominé par les hommes. Le protagoniste d'*Angor* est une nature féminisée menacée par l'État et par des entreprises privées.

Cette volonté de formuler des récits alternatifs et de déployer l'imaginaire poétique pour faire émerger les subjectivités marginalisées constitue leur projet artistique commun. Cette thèse

explore comment les voix féminines peuvent devenir le creuset d'une critique de la violence, surtout lorsqu'elle est exercée au nom de l'État-nation. Leurs divergences, en matière de langage, de genre et de forme sont tout aussi importantes pour cette étude que leurs convergences et points communs. Outre leurs particularités linguistiques, les trois poètes sont enracinés dans des milieux très différents.

Jacinta Kerketta écrit depuis la région du Jharkhand en Inde, et son intense sentiment d'identification avec ses terres et ses rivières constitue une part considérable de sa pratique artistique. Naïr vit à Paris, et écrit principalement en anglais. Arun Kolatkar était également profondément ancré à Bombay et dans la langue marathi. Pourtant ses poèmes font preuve d'un degré d'érudition littéraire et de promiscuité culturelle qui le place dans un contexte à la fois mondial et régional. En discutant des trois auteurs et de leurs textes, cette section mettra donc en évidence les espaces littéraires distincts auxquels ils appartiennent tout en indiquant comment ils peuvent être lus ensemble de manière productive.

Arun Kolatkar

Arun Kolatkar (1932-2004), poète bilingue en anglais et en marathi, est un des écrivains les plus importants dans ces deux langues au XXe siècle. Né à Kolhapur, Kolatkar s'est installé à Bombay pour étudier à la prestigieuse JJ School of Art au moment de l'indépendance de l'Inde. L'institution accueillait alors plusieurs des peintres qui ont ensuite formé le Progressive Artists' Group, dont M.F Hussain, Tyeb Mehta et FN Souza. Ces derniers figuraient parmi les premiers à créer un art moderniste dans le contexte indien. Kolatkar lui-même a commencé en tant qu'artiste visuel, et a continué à opérer comme tel dans sa vie professionnelle. La poésie demeurait cependant son principal domaine d'expression artistique. Ses premiers poèmes portent l'empreinte de la « poésie concrète, du surréalisme et de l'imagisme », et d'autres

modes modernistes, ainsi que de la génération des Beats et de la culture des « little magazines »⁵⁷.

La poésie de Kolatkar reste donc dès le départ marqué par des influences, des idées et des références transnationales. Laetitia Zecchini, Anjali Nerlekar et Amit Chaudhuri affirment tous que l'œuvre de Kolatkar ne peut pas être dissociée du cosmopolitisme de la ville de Bombay au milieu du XXe siècle. Ses vers s'inspirent du « détritisme matériel de la ville moderne⁵⁸ », et de sa culture qui dément les séparations artificielles entre l'Inde et l'Occident ou le local et le mondial⁵⁹. Cela est évident dans un texte comme *Kala Ghoda Poems* (2004)⁶⁰, qui retrace la petite zone limitée dans le sud de Bombay, que Kolatkar a observé, assis dans son café préféré. Les poèmes mettent en lumière les riches histoires derrière les éléments anodins et banals qui parsèment cet espace. Ils jettent également un regard affectueux, curieux et empathique sur la vie des marginaux et des sans-abris qui y vivent.

Kolatkar a gagné une plus grande reconnaissance du public anglophone grâce à son recueil *Jejuri* (1976)⁶¹, qui a remporté le Commonwealth Poetry Prize en 1977. Ce livre, un récit de voyage en vers, fait référence aux excursions du poète dans la ville de pèlerinage de Jejuri, dans l'ouest du Maharashtra. Comme dans tout récit de voyage, l'œil du narrateur et son appréhension des territoires rencontrés revêtent ici une importance primordiale. Pour de nombreux critiques, *Jejuri* se définit par son attitude « sceptique » à l'égard des croyances et pratiques religieuses. Cela a conduit d'autres intellectuels plus nativistes, comme le romancier marathi Bhalchandra Nemade, à le dénoncer comme « inauthentique ». La véritable transgression du texte réside cependant dans la « perturbation et défamiliarisation de la

⁵⁷ Pour une biographie et une contextualisation de l'œuvre de Kolatkar voir Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 21.

⁵⁸ Amit Chaudhuri, *Clearing a Space: Reflections on India, Literature and Culture* (Oxford: P. Lang, 2008).

⁵⁹ Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 62.

⁶⁰ Arun Kolatkar, *Kala Ghoda: Poems* (Pras Prakashan, 2004).

⁶¹ Arun Kolatkar, *Jejuri* (Clearing House, 1976).

perception visuelle⁶² », qui dément de manière ludique les attentes du lecteur vis-à-vis d'un récit de voyage.

Dans *Jejuri*, Kolatkar s'intéresse également aux légendes et mythes inscrits dans le paysage aride et escarpé qui entoure la ville. Des poèmes comme « Ajamil and the Tigers », « A Song for Vaghya » et « A Song for Murli » relatent l'histoire de personnages mineurs et de déités qui appartiennent au panthéon folklorique de Jejuri. Dans « Yeshwant Rao », le poète consacre plusieurs strophes à un dieu qui est presque un subalterne dans la hiérarchie divine. C'est un « dieu de seconde zone », dont le sanctuaire se trouve à l'extérieur du temple principal, « comme s'il appartenait/ parmi les commerçants et les lépreux⁶³ ». Ce désir de renouveler et de raconter à nouveau les récits mythiques, en particulier du point de vue des figures les plus périphériques, n'est pas limité au seul *Jejuri*. En effet, l'engagement de Kolatkar pour la littérature précoloniale caractérise toute sa carrière poétique. Cet engagement s'avère dans ses traductions des saints poètes marathi de la tradition bhakti.

Kolatkar n'était pas le seul parmi ses contemporains à revisiter les vers de bhakti, les appréciant pour leur registre démotique, leur simplicité et leur immédiateté. Arvind Krishna Mehrotra et Dilip Chitre, par exemple, ont traduit en anglais les poèmes des célèbres saints bhaktis, Kabir et Tukaram, respectivement. Comme l'a suggéré Susan Stanford Friedman, les poètes bhaktis du début du XVe siècle représentaient une sorte de modernité naissante, marquée par leurs « dimension improvisée, continuellement réinventée, vernaculaire et communautaire⁶⁴ ». Et

⁶² « disturbance and defamiliarization of visual perception » Zecchini, 105.

⁶³ « As if he belonged/ among the tradesmen and the lepers ». Arun Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, ed. Arvind Krishna Mehrotra (Tarsset: Bloodaxe, 2010), 64.

⁶⁴ « improvisational, continually reinvented, vernacular, and communal dimensions ». Susan Stanford Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*, Modernist Latitudes (New York: Columbia University Press, 2015), 212.

comme l'a démontré Laetitia Zecchini, ces qualités attiraient les écrivains indiens modernes, dont les traductions soulignaient leur hétérodoxie, leur pluralité, et leur « impropriété »⁶⁵.

Des poètes comme Kolatkar, Chitre, Mehrotra et d'autres se distinguaient par une certaine position anti-establishment, avec leurs reprises irrévérencieuses de la tradition sacrée, et leur refus d'être appropriés par les institutions étatiques. Leur pratique artistique s'est donc appuyée sur un support tout aussi subversif, éphémère et presque clandestin qui est le « little magazine ». En effet, Anjali Nerlekar a identifié une période entière, et un courant au sein de la littérature indienne, à peu près entre 1955 et 1980, connu sous le nom du mouvement *sathotaari*. Ce courant se caractérise par « l'émergence rapide et la disparition tout aussi rapide des little magazines⁶⁶ ». Arun Kolatkar se situe en plein centre de ce groupe d'auteurs, qui a prospéré durant cette période, et a créé « le canon de la poésie anglaise et marathi moderne ⁶⁷. » Ce mouvement comptait également des poètes dalits, qui ont étendu et brisé les limites du langage littéraire admissible. Le « little magazine » fournit le support idéal pour de telles expériences, facilitant l'échange entre les artistes de différents milieux sociaux⁶⁸.

Les little magazines comme *ezra 1*, *Shabda*, *damn you : a magazine of the arts*, *Vrischik*, ou *Aso* ont édité les poèmes de Kolatkar. Même lorsque Kolatkar a publié des livres, il a collaboré avec de petites maisons d'édition, des entreprises coopératives soutenues par des écrivains eux-mêmes. Clearing House, une petite maison lancée par Adil Jussawala, Gieve Patel, Arvind Mehrotra et Kolatkar lui-même, a publié *Jejuri* et *Kala Ghoda Poems*. Pras Prakashan, fondée par Ashok Shahane, a publié tous les ouvrages en marathi de Kolatkar de 1977 jusqu'à la plus

⁶⁵ Laetitia Zecchini, "Contemporary Bhakti Recastings," *Interventions* 16, no. 2 (March 4, 2014): 270, <https://doi.org/10.1080/1369801X.2013.798128>.

⁶⁶ « the rapid emergence and equally quick disappearance of the little magazines ». Nerlekar, *Bombay Modern*, 40.

⁶⁷ « the modern poetic canon of English and Marathi poetry. » Nerlekar, 40.

⁶⁸ Nerlekar, 65. et voir aussi Anjali Nerlekar and Laetitia Zecchini, "Introduction: The Worlds of Bombay Poetry," *Journal of Postcolonial Writing* 53, no. 1–2 (March 4, 2017): 1–11, <https://doi.org/10.1080/17449855.2017.1298505>.

récente parution de la version marathi de *Jejuri* en 2011⁶⁹. Les deux maisons d'édition se distinguent par une attention minutieuse, presque artisanale, à la conception des ouvrages⁷⁰.

Ces petites presses assuraient un tirage relativement limité pour chaque livre, ce qui en faisait un objet précieux de considérable valeur, et réduisait sa portée à un public « d'initiés » littéraires. Kolatkar entretenait consciemment une forme de marginalité littéraire. Il a donné peu d'interviews de son vivant et a laissé derrière lui un grand nombre de notes et de manuscrits inédits. Son statut d'outsider culturel rejoint sa pratique artistique qui privilégie « l'angle bizarre, le périphérique et l'excentrique, le hors lieu et le 'hors cadre'⁷¹. » En tant que poète, il se place dans de multiples milieux, et contextes à la fois, mais reste à l'écart de tous. Il fait partie de l'efflorescence de la littérature marathi après l'indépendance. Il représente un courant de la poésie anglaise en Inde dans les années avant la mondialisation. En même temps, ses poèmes incarnent les dimensions transnationales du modernisme.

Cette hétérogénéité se reflète dans l'ensemble de son œuvre. Il a publié *Kala Ghoda Poems*, *Jejuri*, et les traductions des saints poètes bhakti marathi, ainsi que plusieurs paroles destinées à être mises en musique, en anglais. Pras Prakashan a édité *Dron* (2004)⁷² et *Bhijakī Vahī*, en marathi, quelques mois avant la mort du poète. Ils ont également publié *Arun Kolatkarchya Char Kavita*⁷³ en 2006, et la version marathi de *Jejuri* en 2011⁷⁴. Son collègue, le poète Arvind Krishna Mehrotra a fait paraître ses vers anglais dans *Collected Poems in English* (2010). Parmi ses œuvres inédites figurent des manuscrits en prose, sur la vie de Balwant Bua (en marathi),

⁶⁹ Nerlekar, 99.

⁷⁰ Pour un article détaillé sur le travail d'Ashok Shahane en tant qu'éditeur et de ses contributions à la littérature marathi, lisez le portrait que lui ont consacré Anjali Nerlekar et Kushanava Choudhury dans la revue Caravan. co-authored by Kushanava Choudhury Nerlekar Anjali, "Ashok Shahane's Deep Imprint on Indian Modernist Literature," The Caravan, accessed August 15, 2022, <https://caravanmagazine.in/reviews-essays/ashok-shahane-deep-imprint-modernist-indian-literature>.

⁷¹ « the odd angle, the peripheral and the eccentric, the out of place and 'out of frame' ». Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 198.

⁷² Arun Kolatkar, *Drona*, 1 vols. (Mumbaī: Prāsa Prakāśana, 2004).

⁷³ Arun Kolatkar, अरुण कोलटकरच्या चार कविता (Prāsa Prakāśana, 2006).

⁷⁴ Arun Kolatkar, *Jejurī*, 1. khepa (Mumbaī: Prāsa Prakāśana, 2011).

un chanteur de bhajans de la tradition Varkari⁷⁵, et *Royan* (en anglais), sur un graphiste ; tous deux portent le nom de personnes réelles qui étaient des amis proches du poète⁷⁶. En 2013, Pascal Aquien et Laetitia Zecchini ont traduit *Kala Ghoda Poems* en français pour Gallimard.

Bhijakī Vahī (भिजकी वही), ou *Cahier Trempé*, synthétise peut-être le mieux l'hétérogénéité, l'érudition et la capacité du poète à recouvrir de vastes étendues de temps et d'espace. En effet, au premier coup d'œil, cet ouvrage ressemble à un « loose, baggy monster », considéré comme l'opposé du genre d'écriture pratiquée par Kolatkar⁷⁷. Pour Nerlekar, les poèmes de *Bhijakī Vahī*, « sont vaguement liés entre eux et manquent de continuité », ce qui produit un texte « dont l'unité primordiale... s'étire sous les yeux du lecteur⁷⁸ ». Tout comme un little magazine, *Bhijakī Vahī* aborde « des récits d'origine variable, dont l'espace textuel varie en fonction des pratiques littéraires, et dont les influences linguistiques, nationales et artistiques sont radicalement hétérogènes⁷⁹. »

Le poète et écrivain A.K Ramanujan était le premier à employer la notion de « loose, baggy monster » (expression de Henry James pour désigner le roman réaliste du XIXe siècle) pour un texte indien⁸⁰. Il la mentionne lors d'une discussion sur le *Mahabharata*, l'épopée indienne dont l'ampleur monumentale invite volontiers à une telle comparaison. Dans une phrase qui trouve écho dans l'aspect « vaguement lié » du little magazine, il écrit comment les chercheurs précédents avaient parlé du *Mahabharata* comme d'un peu plus qu'un « grantha », « un 'ensemble de feuilles de palmier' auquel n'importe quoi pouvait être, et a été, ajouté par

⁷⁵ Les Varkaris sont un secte religieux des dévots du Vithoba, une divinité dont le centre de pèlerinage se trouve à Pandharpur dans l'ouest du Maharashtra.

⁷⁶ Zecchini, 13.

⁷⁷ Chaudhuri, *The Picador Book of Modern Indian Literature*.

⁷⁸ « are loosely bound together and lack continuity » « whose overarching unity...strains under readerly encounter ». Nerlekar, *Bombay Modern*, 145.

⁷⁹ « stories of variable origin, having a textual space that waxes and wanes with different literary practices, and including radically heterogenous linguistic, national and artistic influences. » Nerlekar, 144.

⁸⁰ A. K. Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, ed. Vinay Dharwadker, 4. impr, Oxford India Paperbacks (New Delhi: Oxford University Press, 2012), 168.

n'importe qui à n'importe quel moment⁸¹. » Les remarques de Ramanujan préparent un argument pénétrant sur la structure narrative, qu'il relie aux éléments de répétition et de réflexivité⁸². Je voudrais raisonner dans le même sens pour une structure, de la cohérence et un thème unificateur dans *Bhijakī Vahī*. Mais avant de discuter de ce qui confère à *Bhijakī Vahī* son intégrité thématique et son unité, il est important de comprendre la structure, le contenu et la mise en page du texte lui-même.

Comme mentionné ci-dessus, *Pras Prakashan* a publié *Bhijakī Vahī* pour la première fois en 2003. Depuis, il a fait l'objet de deux rééditions, l'une en 2006 et l'autre en 2016. Les deux premières éditions ne diffèrent pas l'une de l'autre de manière importante. La version la plus récente se conforme davantage à la vision originale de son auteur. Les deux premières éditions présentaient une version stylisée d'un symbole égyptien, « l'œil d'Horus », conçu par Kolatkar lui-même, sur le fond noir de la couverture. La vision initiale cependant impliquait la photographie de Nick Ut de Kim Phuc, la petite fille au napalm. Cette image en noir et blanc devait apparaître sur le dos du livre⁸³. *Pras* a abandonné cette idée en raison de la difficulté à obtenir le droit d'auteur de l'image. Anjali Nerlekar a pu aider la maison d'édition à résoudre ce problème en 2016.

La réalisation du design de Kolatkar dans l'édition 2016 produit un résultat saisissant. « L'œil d'Horus » se trouve maintenant dans le coin supérieur droit de la quatrième de couverture, qui porte également les lignes suivantes en vers :

ही वही कोरडी नकोस ठेवू

माझी वही भिजो

शाई फुटो

⁸¹ « 'a loose-leaf file of palm leaves' to which anything at all could be, and was, added by anyone at all at different times. » Ramanujan, 163.

⁸² Ramanujan, 163.

⁸³ Nerlekar, *Bombay Modern*, 153.

ही अक्षरं विरघळोत
माझ्या कवितांचा लगदा होवो
या नदीकाठचं गवत खाणाऱ्या म्हशींच्या दुधात
माझ्या कवितांचा अंश सापडो⁸⁴

Que ce livre ne reste sec
qu'il soit trempé
que son encre se déverse
que ces lettres se dissolvent
et mes poèmes se transforment en pulpe
dans le lait des buffles qui broutent sur le bord de cette rivière
que le résidu de mes poèmes soit retrouvé.

Ces vers font référence à une légende associée au poète bhakti Tukaram. Un groupe de brahmanes aurait jeté son manuscrit de poèmes dans la rivière Indrayani. Le livre aurait alors réapparu comme par magie, trempé, mais avec ses vers intacts. Le titre *Bhijakī Vahī* (Cahier Trempé) est dérivé de cette histoire. Ces lignes qui servent d'hommage à la tradition de la poésie bhakti, à son ton provocateur et à sa poétique subversive, indiquent également le type de langage que Kolatkar utilise dans son recueil. Les poèmes de *Bhijakī Vahī* utilisent un registre paillard du marathi, souvent irrévérencieux et parfois obscène. La juxtaposition de l'érudition poétique et d'un langage ludique et démotique confère aux poèmes un sentiment de désinvolture et d'immédiateté. Il sert également à désesthétiser les représentations de la violence et de la mort qui émaillent le texte. Ce style se caractérise par une « franchise corporelle » et des « obscénités » qu'Anjali Nerlekar identifie à la littérature marathi de la

⁸⁴ Arun Kolatkar, *Bhijakī vahī* (Mumbaī (Bhārata): Prāsa Prakāśana, 2006).

période *sathottari*⁸⁵. En transgressant les limites de ce qui est considéré comme un langage acceptable, Kolatkar s'inscrit dans une tradition qu'il a en partie créée.

Bhijakī Vahī est composé de vingt-cinq séquences poétiques, encadrées par des poèmes intitulés « La Larme » (« अश्रू » « *asrū* »), et « La Dernière Larme » (« शेवटचा अश्रू » « *śēvaṭacā asrū* »). Entre les deux se trouvent vingt-trois séquences de longueurs variables, dont la plupart racontent l'histoire d'une figure féminine particulière. Il s'agit de personnages mythiques ou religieux, comme Hélène de Troie et Cassandre tirés des épopées homériques ; les trois Maries de la Bible ; Jaratkaru, une femme-serpent du *Mahabharata*, Kannagi du conte épique tamoul *Sillapatikaram*, Apala, un personnage mineur du *Rig Veda* ; Isis de la mythologie égyptienne, Laila du poème d'amour islamique, *Laila et Majnoon* ; et la femme-squelette d'une fable amérindienne. D'autres sont des personnages historiques, comme Hypatie, mathématicienne et philosophe qui a vécu à Alexandrie à la fin de l'Antiquité ; ou des figures artistiques importantes du XXe siècle, comme l'écrivaine et critique Susan Sontag et la photographe Dora Maar, aussi connue comme muse de Picasso ; et Nadejda Mandelstam, écrivaine et femme du poète russe Osip Mandelstam qui a péri dans les goulags de Staline.

Des poèmes sont consacrés à la sainte bhakti tamoule, Muktayakka, et à la poétesse soufie Rabia. Une séquence est consacrée à Kim Phuc, dont l'image orne le dos du livre dans l'édition 2016. « Maimoon » parle d'une jeune femme musulmane de la région du Haryana, dans le nord-ouest de l'Inde. Sa propre famille l'a assassinée pour le crime d'être tombée amoureuse d'un garçon d'une autre communauté. Un poème traite de la sœur de Kolatkar, Rajni, qui a perdu son fils dans un accident d'avion. « *dōhālagāṇam* » (« दोहाळगाणं ») fait référence aux chansons traditionnelles du Maharashtra dédiées aux femmes enceintes. Une autre séquence se porte sur un poème chinois du poète médiéval Po Chui (ou Bai Juyi), qui,

⁸⁵ Nerlekar, *Bombay Modern*, 37.

sur le chemin de l'exil sur les rivières de son pays, rencontre une jeune mariée qui chante tristement sur un bateau.

Bhijakī Vahī contient aussi des séquences poétiques qui ne s'adressent pas à un individu ou à une histoire en particulier, mais qui abordent des thèmes plus larges. Le poème « Camera » traite de la photographie. Il discute sa propension à capturer les événements les plus disparates sans passion et sa capacité à esthétiser la souffrance humaine. Cette réflexion sur la photographie trouve un écho dans la courte séquence intitulée « Miel Visuel » (« दृष्टमध » « *dr̥ṣṭamadha* »). « Le Cri » (« किंकाळी » « *kimkāli* »), peut-être en référence à la célèbre peinture d'Edward Munch ou au poème *Howl* de Ginsberg, dépeint la dévastation du bombardement nucléaire d'Hiroshima.

Les histoires, fables et individus que ce livre fait revivre racontent des récits de chagrin, de souffrance, de violence et de perte, et explorent le thème général de « l'inhumanité de l'homme envers l'homme⁸⁶ ». Ils s'expriment du point de vue des femmes, dont beaucoup restent muettes dans les chroniques traditionnelles. En effet, la souffrance des femmes, et les larmes qu'elles versent forment une sorte de fil d'Ariane qui se tisse à travers ces récits disparates et apparemment déconnectés. L'ultime poème, « La Dernière Larme », s'adresse à une énergie cosmique vitale qui est personnifiée comme *viśrvātmakē* (विश्रवात्मके) ou l'âme du monde. C'est une figure féminine archétypale dont les larmes et la souffrance incarnent l'histoire douloureuse des guerres et des génocides qui se trouvent au cœur de cet ouvrage. L'absence même de continuité entre les chapitres, l'impression d'une longue chaîne de séquences poétiques qui se succèdent sans ordre précis, a pu susciter la remarque selon laquelle des

⁸⁶ « man's inhumanity towards man ». Nerlekar, 166.

poèmes pourraient être « ajoutés ou retirés sans affecter l'unité du livre ou la signification de son thème⁸⁷. »

Cependant, comme je le soutiendrai au cours de cette thèse, les différentes histoires et les différents personnages de ce texte ont en commun le motif du sacrifice, qui revient constamment, en forme de référence explicite, ou de thème souterrain. « *Sarpa Satra* » (« सर्पसत्र »), l'avant-dernier poème du texte, par exemple, relate l'histoire du sacrifice des serpents de Janamejaya, qui sert de récit-cadre du *Mahabharata*. Le sacrifice rituel est comparé au génocide et aux projets d'extermination, Janamejaya cherchant à éliminer une race entière, celle des *Nagas* ou les serpents. Ailleurs, le meurtre d'Hélène de Troie ou d'Hypatie est comparé à un sacrifice sanguin. Le triptyque de poèmes intitulé « Tertiary » décrit la vie, la mort et la résurrection du Christ à travers les yeux de la Vierge Marie, de Marie-Madeleine et de Marie, femme de Cléophas. Le mythe d'Isis et Osiris raconte une histoire sacrificielle, tandis que l'œil d'Horus qui orne sa quatrième de couverture représente « un symbole de la guérison et de la résurrection⁸⁸ ».

Ailleurs, les motifs de la mort et du renouveau apparaissent en étroite conjonction les uns avec les autres. « La Femme Squelette » (« हाडअम्मा » « *hāḍaammā* »), reprend une fable amérindienne que l'on retrouve dans *Women Who Run With the Wolves* de Clarissa Pinkola Estes. Estes se réfère à cette fable comme incarnant le cycle « Vie/Mort/Vie », ou une « mort qui est toujours suivie d'une réanimation⁸⁹ ». Le schéma sacrificiel de la dissolution et de la recréation anime le livre dans son ensemble. Le dernier poème présente une litanie de toutes les grandes guerres, des insurrections et des massacres qui ont émaillé l'histoire de l'humanité. Mais lorsque ces événements sanguinaires ont suivi leur cours, le poème met en évidence ce

⁸⁷ « added or taken out without affecting the unity of the book or the significance of its theme. » Nerlekar, 149.

⁸⁸ Nerlekar, 153.

⁸⁹ Clarissa Pinkola Estes, *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, 1st Ballantine Books trade pbk. ed (New York: Ballantine Books, 1995), 190.

qui reste, le résidu qui a finalement survécu. Ces restes sont une source féconde de création artistique, et d'un renouveau éthique.

Karthika Nair

L'importance accordée aux restes et aux vestiges caractérise le deuxième livre de mon corpus, *Until the Lions : Echoes from the Mahabharata* de Karthika Nair. Ce livre, qui résulte d'un long engagement avec l'épopée dans ses multiples itérations, se porte sur les histoires des femmes du *Mahabharata*. Nair crée des personnages riches et durables à partir des « restes des voix » qui ont persisté lors de sa lecture du récit, « certains agrandis, d'autres réfractés, d'autres encore résiduels, inévitablement⁹⁰. » Si les hommes sont traditionnellement les personnages héroïques centraux de l'épopée sanskrite, les personnages de Nair sont les femmes qui ont survécu à leurs maris et fils, morts dans le champ de bataille de Kurukshetra.

Dans son introduction d'auteur au début du livre, Nair écrit que c'est la version anglaise de « *Sarpa Satra* », publiée en 2003, qui a donné l'impulsion poétique directe à sa propre adaptation fragmentaire du *Mahabharata*. La lecture du poème de Kolatkar a profondément bouleversé Nair : « Les axones ont été galvanisés, les synapses se sont brisées, puis se sont reconnectées. Le pouls a hurlé. C'était douloureux, viscéral. Palpitant⁹¹. » On constate dans ce cas une relation organique entre ces deux textes de mon corpus. Ils accomplissent des tâches poétiques similaires qui consistent à récrire de mythes anciens du point de vue de personnages féminins marginalisés.

Karthika Nair est née en Inde et s'est installée en France pour des études de gestion artistique en l'an 2000. Elle est aujourd'hui basée à Paris et travaille en tant que productrice de danse. Elle a collaboré avec des chorégraphes tels que Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui, Damien

⁹⁰ « some magnified, some refracted, some residual, inevitably. » Karthika Nair, *Until the Lions: Echoes from the Mahabharata*, Arc International Poets (Tadmorden, UK: Arc Publications, 2016).

⁹¹ « Axons were galvanised, synapses broke apart, then rewired themselves. The pulse screamed. It was painful, visceral. Thrilling. » Nair, 13.

Jalet, Mourad Merzouki, entre autres. Son écriture témoigne de la relation étroite et symbiotique entre les arts du spectacle et la littérature. Sa poésie est imprégnée des mouvements et du rythme d'une performance sur scène⁹². La danse l'influence surtout par la place centrale qu'il accorde au corps, ce qui donne lieu à une forme de « chorégraphie verbale⁹³ ».

Son premier recueil de poèmes, *Bearings*, publié par HarperCollins India en 2009, témoigne de l'importance que Nair accorde au corps humain, de sa virtuosité poétique et de son intérêt pour d'autres formes d'art. Le recueil est divisé en trois sections, « Virga », « Damaged Goods », et « Terra Infirma ». Le livre s'ouvre sur la partie intitulée « Virga », qui fait référence à une colonne de précipitation qui s'évapore avant d'atteindre la terre. Pour l'auteur, ce terme représente « bien plus qu'un phénomène géologique précis » et incarne le moment « où le corps devient sculpteur, argile, socle, modèle et œuvre. Constamment dissous et recomposé⁹⁴. » C'est un trait distinctif de la poésie de Nair que le corps soit assimilé à la terre, mêlant la géologie à la physiologie. La première section est composée de réponses poétiques à des œuvres d'art plastique et de spectacle.

Le recueil commence par une ekphrasis, consacrée à *Zero Degrees*, une danse chorégraphiée par Akram Khan et Sidi Larbi Cherkaoui. Ce texte est suivi par une série de poèmes dédiés à des œuvres différentes. Parmi celles-ci, citons le « masterclass » du Pandit Ravi Shankar à la salle Pleyel à Paris ; la sculpture de Rodin *Le Baiser* ; une œuvre d'Alberto Giacometti ; ou encore un spectacle de danse chorégraphié par Sidi Larbi Cherkaoui. Les arts visuels forment une source d'inspiration inépuisable pour cette poétesse. Nair a elle-même collaboré plus d'une

⁹² Karthika Nair, "BOMB Magazine | Multiply the Gaze: Karthika Nair Interviewed," BOMB Magazine, accessed August 15, 2022, <https://bombmagazine.org/articles/karthika-nair/>.

⁹³ Arundhati Subramaniam, "Karthika Nair," accessed August 15, 2022, https://www.poetryinternational.com/poets-poems/poets/poet/102-23837_Nair.

⁹⁴ « when the body becomes sculptor, clay, plinth, model, and work. Constantly dissolved and recomposed. » Karthika Nair, *Bearings* (HarperCollins, 2009).

fois avec des illustrateurs sur des projets de livre. Son livre pour enfants de 2013, publié en France sous le titre *Le Tigre de Miel*⁹⁵, et illustré par Joëlle Jolivet, reprend une fable bengalie originaire des Sundarbans. Plus récemment, dans *Over and Underground in Paris and Mumbai*⁹⁶, Nair a collaboré avec la poétesse Sampurna Chattarji et les illustratrices Jolivet et Rosnhi Vyam pour produire des odes poétiques aux deux villes titulaires.

La deuxième partie de *Bearings*, intitulée « Damaged Goods », parle de la fragilité corporelle d'une personne atteinte d'une maladie douloureuse. La dernière partie du recueil, « Terra Infirmia », explore le sentiment de désorientation et d'incertitude qui accompagne le statut de migrant. En effet, la poésie de Nair a toujours traité des questions politiquement sensibles de l'immigration et de l'identité, et de leur impact brutal sur le corps humain. Dans son poème « Ghazal : National Identity, post 2005 », publié dans la *North East Review*, elle parle du fait d'être une femme de couleur en France au moment où le pays semble se replier sur lui-même : « Lepen rises. Hollande resists. We migrant walks the oceans, /dance on barbwire, hawk tomorrow, hope to buy identity⁹⁷. »

Le ghazal, une forme arabo-persane, s'emploie à nouveau dans un poème plus récent sur les manifestations en Inde contre les nouvelles lois sur la citoyenneté du gouvernement Modi. Ce poème décrit les rassemblements pacifiques : « This year, this night, this hour, rise to salute the season of dissent. / Sikhs, Hindus, Muslims- Indians, all- seek their nation of dissent⁹⁸. » Il célèbre également la flambée de la poésie et de l'art qui a accompagné cette mobilisation : « Poetry, once more, stands tall, the Grand Central Station of dissent. »

⁹⁵ Karthika Nair and Joëlle Jolivet, *Le tigre de miel*, trans. Dominique Vitalyos, 1 vols. (Paris: Hélicium, 2013).

⁹⁶ Sampurna Chattarji et al., *Over and under Ground in Mumbai & Paris* (Chennai: Context, an imprint of Westland Publications Private Limited, 2018).

⁹⁷ Karthika Nair, "Karthika Nair," *Northeast Review*, accessed August 15, 2022, <https://northeastreview.wordpress.com/tag/karthika-nair/>.

⁹⁸ Laetitia Zecchini and Karthika Nair, "India's Season of Dissent: An Interview with Poet Karthika Nair," *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, no. 24/25 (December 15, 2020), <https://doi.org/10.4000/samaj.6651>.

En effet, Nair reconnaît que la littérature et la politique ne peuvent pas fonctionner comme des domaines distincts : « Quand on est écrivain, on est politique. Pour dire une évidence, pour un écrivain, affirmer que je ne suis pas politique est pour moi extrêmement politique, car cela signifie que vous êtes tellement privilégié que vous n’avez pas de politique⁹⁹. » Pour Nair, la littérature, la politique et le corps humain font partie d’une seule et même chaîne contiguë : « La littérature, ou la poésie sont une façon de se situer dans la société, dans une nation, sur un globe, tout autant que de se situer dans un corps ou dans un cœur. Et la façon dont vous vous situez dans un corps est probablement la première chose politique que vous faites¹⁰⁰. » Cette approche informe *Until the Lions*, une révision profondément politique du *Mahabharata*, qui s’articule autour de l’expérience de ses personnages féminins et traite sans détour des plaisirs et des douleurs de l’incarnation corporelle.

Le *Mahabharata* est une épopée sanskrite composée entre 500 av. J.-C. et 500 apr. J.-C. Il était transmis oralement pendant des générations, avant d’être écrit sous forme de manuscrit. Ce récit a donné lieu à des versions et des variantes dans plusieurs langues, et dans différents contextes théâtraux et rituels à travers l’Asie. Il raconte l’histoire de deux clans de cousins en guerre, appelés les Pandavas et les Kauravas, qui héritent du même royaume d’Hastinapura. Les cinq Pandavas sont Yudhishtira, Arjuna, Bheema, et les jumeaux Nakul et Sahdeva. Duryodhana et Dushasana mènent les cent frères Kauravas. Si les Pandavas sont les héros présumés du récit et les Kauravas, les méchants, l’épopée résiste à toute distinction claire et manichéenne entre les deux.

⁹⁹ « When you are a writer, you are political. To state the obvious, for a writer to say I am not political, for me is extremely political, for it means that you are so privileged that you don’t have any politics. » Zecchini and Nair.

¹⁰⁰ « literature, or poetry, is a way of situating yourself in society, in a nation, on a globe just as much as it is of situating yourself inside a body or a heart. And how you situate yourself in a body is probably the first political thing you do. » Zecchini and Nair.

La guerre qui résulte de ce conflit filial atteint des proportions apocalyptiques et représente la transition d'une ère cosmique à une autre¹⁰¹. Elle correspond également à une transition d'époque dans l'hindouisme lui-même. Le personnage de Krishna, vacher divin et conducteur de char, incarne le salut pour tous les humains, qu'ils soient rois ou pauvres. Selon des spécialistes Alf Hiltebeitel et Madeleine Biardeau, le *Mahabharata* encode une vision sacrificielle du monde, où la bataille au cœur du récit est elle-même conçue comme un acte rituel¹⁰². L'épopée classique consacre un livre ou parva entier aux lamentations des mères et des veuves qui restent après la guerre. Le chagrin et les lamentations de ceux qui ont perdu leurs proches dans ce conflit épouvantable constituent le cœur de l'ouvrage de Naïr.

Comme j'ai discuté plus haut, « *Sarpa Satra* » a incité Karthika Naïr à réinventer le *Mahabharata* du point de vue de ses personnages féminins. L'idée initiale de dix-huit chapitres, une pour chaque parva ou livre de l'épopée sanskrite a cédé sa place à un texte qui contient dix-neuf chapitres, avec trois personnages masculins parmi eux. Naïr reconnaît que ce n'est pas un récit complet et chronologique de l'épopée. Au contraire, chaque chapitre incarne et donne la parole à un personnage particulier, et raconte des épisodes de leurs perspectives. Son titre s'inspire de l'œuvre d'un autre écrivain, le romancier nigérian Chinua Achebe. Dans une interview publiée dans *The Paris Review*, Achebe parle de sa conception de l'écriture :

« There is a great proverb — that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter. That did not come to me until much later. Once I realized that, I had to be a writer. I had to be that historian. It's not one man's job. It's not one person's job. But it is something we have to do, so that the story of the hunt will also reflect the agony, the travail- the bravery, even, of the lions¹⁰³. »

¹⁰¹ Péterfalvi and Biardeau, *Le Mahābhārata*, 42.

¹⁰² Alf Hiltebeitel, *The Cult of Draupadī* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 434.

¹⁰³ Chinua Achebe, Interviewed by Jerome Brooks, "The Art of Fiction No. 139," 1994, <https://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>.

C'est également la tâche que Nair s'est fixée en se lançant dans ce projet poétique. Au début d'*Until the Lions*, le lecteur trouve un arbre généalogique du clan Kuru et un compte rendu des différents Dramatis Personae. Le texte s'inscrit ainsi dans la tradition des réinterprétations du *Mahabharata*. Cependant, en parcourant les chapitres et les personnages, on découvre que ce n'est pas une adaptation pure et simple de l'épopée. L'un des personnages, par exemple, Shunaka le chien, est une invention de l'auteur, et fait référence au chien Sarama mentionné au début de l'épopée¹⁰⁴. Un autre personnage, Aravan, n'est qu'une figure mineure dans l'épopée sanskrite, mais devient beaucoup plus important dans les variantes régionales tamoules du *Mahabharata*. Fils d'Arjuna et de la femme-serpente Ulupi, il est sacrifié à la veille de la bataille de Kurukshetra, pour assurer la victoire des Pandavas. L'histoire d'Aravan est mise en scène lors du festival de Kuttantavar au Tamil Nadu, où il est vénéré par la communauté des transsexuels tamouls¹⁰⁵. Cette lecture du *Mahabharata* est donc profondément réceptive à ses variantes régionales, moins connues. Elle résiste aussi aux tentatives de le réduire à un récit singulier et immuable.

Les dix-neuf personnages ou voix qui apparaissent dans ce texte sont répartis sur trente chapitres différents. Parmi eux, Satyavati, fille d'un pêcheur qui devient la matriarche d'un clan royal ; elle joue le rôle de narratrice principale du récit à travers onze chapitres. Deux chapitres intitulés « Padati » sont consacrés aux soldats d'infanterie et prennent la forme d'un dialogue entre père et fils. Les poèmes intitulés « Spouses, Lovers » expriment les sentiments des femmes dont les amants ou les maris doivent les abandonner pour rejoindre le champ de bataille ; ces voix reviennent dans six chapitres. « Amba/Shikhandi » concerne un personnage transgenre célèbre de l'épopée. Elle commence le récit en tant que femme enlevée puis

¹⁰⁴ David Shulman, "The Widows' Laments | David Shulman," accessed August 15, 2022, <https://www.nybooks.com/articles/2020/09/24/mahabharata-widows-laments/>.

¹⁰⁵ Alf Hildebeitel, "Dying before the Mahābhārata War: Martial and Transsexual Bodybuilding for Aravān," *The Journal of Asian Studies* 54, no. 2 (May 1995): 447, <https://doi.org/10.2307/2058746>.

abandonnée par le guerrier Kuru Bhishma, et le termine en tant que Shikhandi, un homme qui doit maintenant se venger de l'injustice de sa vie passée. Shunaka est le chien mentionné plus haut, qui exprime sa méfiance à l'égard des humains.

Plus loin, nous rencontrons une femme sans nom, qui n'est connue que comme l'épouse de Dhruvad, le roi de Panchala. Poorna est la servante qui couche avec Vyasa lorsqu'il arrive pour pratiquer le « *niyoga* », afin de produire un héritier pour la lignée des Kurus. La princesse qui devait rencontrer Vyasa se sent traumatisée par sa dernière expérience avec lui. Elle supplie donc sa servante de la remplacer dans la couche royale. Sauvali est également victime de la convoitise royale pour un héritier ; c'est le récit d'une femme violée plusieurs fois par Dhritarashtra, le roi aveugle. « Gandhari » narre l'histoire de la reine de Dhritarashtra, enlevée de son royaume natal de Gandhara après sa conquête par les Kurus. « Hidimbi » retrace l'histoire d'une « démonsse » que les Pandavas rencontrent pendant leurs années d'exil en forêt. Elle tombe amoureuse et devient la compagne de Bheema, un Pandava connu pour ses prouesses physiques et sa nature affable. Dusshala est la dernière des Kauravas, et la seule femme parmi eux ; elle pleure ses frères morts.

L'histoire d'Aravan, évoquée ci-dessus, prend trois chapitres, racontés par sa mère Ulupi, son oncle Krishna, qui propose son sacrifice en premier lieu, et Mohini, une incarnation féminine de Krishna. Uttaraa est la femme d'Abhimanyu, l'héritier du trône des Kurus qui est tué sur le champ de bataille ; son histoire est racontée en trois poèmes. Kunti est la mère des Pandavas, qui avait reçu la faveur de concevoir des enfants avec des dieux, et a donné naissance à Karna et à trois des cinq Pandavas ; elle a prêté son don à sa coépouse Madri qui a accouché des jumeaux Nakul et Sahadeva. Vrishali est l'épouse de Karna, l'aîné des fils de Kunti, né hors mariage et donc privé de son statut royal. Adopté par la famille d'un conducteur de char, il est publiquement humilié par les Pandavas pour sa basse caste. Duryodhana voit en Karna un grand

héros et l'oingt comme roi, gagnant ainsi sa loyauté et son amitié indéfectibles. Bhanumati est l'épouse de Duryodhana, l'aîné des princes Kauravas.

La plupart des personnages de cet ouvrage sont donc des femmes endeuillées, qui racontent les destins de fils et de compagnons décédés. Cela fait de leurs énoncés poétiques des vers élégiaques, qui commémorent et pleurent les êtres chers disparus. Par élégie, on entend « des œuvres qui reprennent et remanient les conventions littéraires spécifiques du deuil, avec un univers affectif [défini par] le chagrin, l'amour et la colère ; la recherche et l'échec de la consolation¹⁰⁶. » Au cours de cette thèse, j'étudierai les poèmes de ce recueil à travers le prisme littéraire et générique de l'élégie. Cela mène à une analyse plus riche et plus nuancée de ses dimensions affectives et poétiques. L'élégie est liée aux rites modernes du nationalisme, à la commémoration publique de la mort et à l'expérience privée du deuil. Ces processus se trouvent au centre des poèmes de Nair.

Jahan Ramazani écrit que les rites de commémoration et le deuil collectif sont constitutifs de l'identité ethnique ou nationale¹⁰⁷. C'est donc tout aussi important de lire *Until the Lions* non seulement comme une réévaluation de la tradition épique, mais aussi du genre littéraire de l'élégie. Sa charge politique découle de la manière dont il aborde le deuil et surtout la mort sur le champ de bataille. Dans une interview accordée à un magazine en ligne, Nair parle de ses propres souvenirs d'enfance avec un père militaire¹⁰⁸. Elle raconte un récit poignant, qui pourrait tout aussi bien être tiré de sa propre poésie. Son père a dû partir au front durant la guerre de 1971 entre l'Inde et le Pakistan le jour de son anniversaire de mariage. Ce père

¹⁰⁶ « works that take up and recast specific literary conventions of mourning for the dead, with an affective universe [defined by] grief, love, and anger; the search for, and thwarting of, consolation. » Ramazani, *A Transnational Poetics*, 2015, 72.

¹⁰⁷ « the ritualized, collective commemoration and group mourning of traumatic loss ». Ramazani, 75.

¹⁰⁸ Karthika Nair, "NAW Interview with Karthika Nair | New Asian Writing," July 28, 2014, <http://www.new-asian-writing.com/naw-interview-with-karthika-nair/>.

militaire a « déromantisé » le conflit armé pour Nair, ce qui, dans un certain sens, continue d’inspirer l’éthique antiguerre de ces poèmes.

Les poèmes d’*Until the Lions* font preuve d’un haut degré d’hétérogénéité formelle. La poésie offre une panoplie de modes d’expression différents, et Nair emploie des formes provenant du monde entier. On peut notamment citer la canzone, le *Si Harfi*, des rima dissolutas, l’*andadi* tamoul, le sonnet italien, et bien d’autres, conférant à chaque chapitre une voix et une identité distinctes. Les longues séquences narratives de Satyavati, quant à elles, prennent la forme de « poèmes en prose rythmé » ou ce que David Shulman appelle « la prose d’une danseuse¹⁰⁹ ». Les poèmes font un usage habile des espaces vides de la page blanche, de différentes possibilités offertes par la composition typographique, et jouent même avec des éléments périphériques comme les numéros de page. Les lettres atteignent un certain degré de fluidité dans leurs mouvements sur la page. Non seulement chaque poème possède un caractère auditif distinct, grâce à ses différences formelles, mais ils présentent un aspect *visuel* différent dû à la manière dont les lettres sont distribuées sur la page.

Comme dans ses ouvrages précédents, ce texte est aussi profondément marqué par les influences de diverses formes artistiques. Nair fournit une liste exhaustive des sources et des références qu’elle a puisée lors de la longue période de gestation de cette œuvre. Elle cite les travaux universitaires de Wendy Doniger, Roberto Calasso, Bibek Debroy, Irawati Karve et Alf Hiltebeitel¹¹⁰ ; et les œuvres littéraires comme *Penelopiad* (2007)¹¹¹ de Margaret Atwood, *Sarpa Satra* (2004) de Kolatkar, *Adi Parva* (2012)¹¹² de la romancière graphique Amruta Patil,

¹⁰⁹ Shulman, “The Widows’ Laments | David Shulman.”

¹¹⁰ Wendy Doniger et Alf Hiltebeitel sont des indologues américains dont les travaux se portent sur les traditions hindous et la littérature sanskrite. Roberto Calasso (1941-2021) était un écrivain italien qui s’intéressait profondément à la mythologie indienne, grecque, romaine, et judéo-chrétienne. Irawati Karve (1905-1970) était une écrivaine Marathi qui a publié une adaptation moderne du *Mahabharata* très influente. Bibek Debroy est un économiste indien qui a récemment publié une traduction intégrale du *Mahabharata* en anglais.

¹¹¹ Margaret Atwood, *The Penelopiad* (Faber & Faber, 2007).

¹¹² Amruta Patil, *Adi Parva* (HarperCollins Publishers India, 2012).

ou même les bandes dessinées mythologiques *Amar Chitra Katha*, omniprésentes dans de nombreux foyers indiens. L'inventaire des sources comprend également une filmographie avec de multiples interprétations cinématographiques modernes du *Mahabharata*, comme la série télévisée de B.R Chopra, ou *Kalyuga* (1981), le film de Shyam Benegal ; *Thalapathi* (1991), un film tamoul avec Rajnikanth ; et l'adaptation filmée de la pièce de théâtre de Peter Brook (1990). Une longue liste de spectacles de danse et de théâtre a également marqué la création de ce texte, notamment l'œuvre d'Igor Stravinsky, ainsi que des pièces plus contemporaines de chorégraphes avec lesquels Nair a elle-même travaillé.

Une profonde réceptivité à un large éventail d'influences, de l'opéra à la bande dessinée a contribué à la création de ce texte. Cet engagement envers l'épopée et la tradition des réécritures du *Mahabharata* n'exclut pas une critique inexpiable de la violence, du patriarcat et des hiérarchies de castes qui y sont inscrits. *Until the Lions* n'est donc pas seulement une adaptation extrêmement riche et lyrique du *Mahabharata*. Elle articule une dénonciation politiquement chargée de la violence telle qu'elle s'exerce aussi bien sur le champ de bataille que dans les espaces domestiques. Dans les deux cas, les femmes témoignent avec éloquence des événements qui se déroulent. Loin d'une simple interprétation érudite d'un conte classique, l'ouvrage inscrit sa critique dans un contexte contemporain marqué par la recrudescence des tensions sociales, l'inégalité des sexes et la montée du nationalisme à travers le monde.

Jacinta Kerketta

La conjoncture sociale et politique est au cœur de la poésie de Jacinta Kerketta. Son œuvre témoigne des conflits sociaux et de la dégradation de l'environnement qui gangrènent la région du Jharkhand. Les vers de Kerketta dénoncent la violence du « développement » qui détruit les forêts, les collines et les vies de ses habitants. Elle exprime un point de vue marginalisé, celui des communautés indigènes qui sont les premières à être sacrifiées au nom de la croissance et de l'extraction des ressources des terres qui leur appartiennent. De plus, elle présente une vision

du monde ouvertement genrée, opposant une nature féminisée à une volonté patriarcale de domination de l'environnement.

Pour le dernier texte de mon corpus, j'ai donc choisi son volume de quarante et un poèmes hindi intitulé *Angor* (अंगोर) ou les braises et publié par Adivaani en 2016. C'est une édition bilingue en hindi et en anglais, traduite par Bhumika Chawla-d'Souza, Vijay K. Chhabra et Cyprian Ekka. Draupadi Verlag a publié une édition en hindi et en allemand la même année. Plus récemment, l'année 2020 a vu une traduction en français par Annie Montaut, publiée par Banyan. Bharatiya Jnanpith a édité son dernier recueil de vers, *Jadon Ki Jameen*¹¹³ (*La Terre des Racines*), en 2018. Les poèmes d'*Angor* ont désormais atteint une portée transnationale avec des traductions dans trois langues européennes.

Jacinta Kerketta est elle-même membre de la communauté indigène ou « Adivasi » Oraon, dans le district de West Singhbhum au Jharkhand. Elle travaille comme écrivaine et journaliste indépendante dans sa région d'origine. Kerketta a reçu la bourse du UNDP en 2014, qui lui a permis de se déplacer dans les différentes parties du Jharkhand en tant que reporter. Pendant cette période, elle a continué à écrire de la poésie, et a été publiée par plusieurs revues littéraires prestigieuses telles que *Parichay*, *Naya Gyanoday*, *Yuddhrat am admi*, et *Shukrawar*. C'est toutefois son expérience de reportage sur le terrain au Jharkhand qui a vu l'accent plus personnel de sa poésie, infléchi et, dans une certaine mesure, remplacé par un engagement social et politique plus large.

Le mot Adivasi est revendiqué par les diverses communautés indigènes qui habitent le sous-continent indien. La littérature Adivasi existe depuis de nombreux siècles surtout dans la tradition orale. Les écrivains tels que Susheela Samad et Alice Ekka ont commencé à publier

¹¹³ Jacinta Kerketta and Bhumika Chawla-D'Souza, *Jarom kī zamīna*, First edition, Lokodaya granthamālā 1364 (Nayi Dilli: Bhāratīya Jñānapīṭha, 2018).

dans la presse écrite au milieu du vingtième siècle¹¹⁴. La publication d'un écrivain issu d'une communauté Adivasi est donc un événement important car il signale son entrée dans un espace qui ne compte pas beaucoup de voix indigènes. Les poèmes de Kerketta sont désormais régulièrement traduits et lus à travers le monde.

Le contexte social, politique et historique du Jharkhand exerce une influence profonde sur la poésie de Kerketta. La région du Jharkhand (qui faisait à l'origine partie du Bengale, puis du Bihar) a vu le jour en an 2000, après une lutte de plusieurs décennies. C'est une région riche en ressources naturelles, avec des rivières, des forêts et des minéraux. Conséquemment, ses terres restent convoitées par plusieurs grandes entreprises publics et privées. Les communautés indigènes telles que les Santhals, les Mundas et les Oraons représentent environ vingt-cinq pour cent de la population de la région. Le nom Jharkhand, qui signifie littéralement « étendue de forêt », souligne l'identification et la dépendance de la culture Adivasi à l'égard des forêts de la région.

Les communautés Adivasis de la région sont très hétérogènes en matière de croyances et de pratiques religieuses. Ils possèdent un système d'organisation sociale et économique beaucoup moins hiérarchisé que la société des castes. Le modèle de subsistance des Adivasis se distingue de « l'économie agraire du village sédentaire où la production est devenue un moyen d'accumulation et de cristallisation de la caste¹¹⁵. » Les tentatives britanniques d'empiéter sur ces systèmes et de les transformer ont créé de forts mouvements de résistance. Plusieurs insurrections contre le joug colonial ont secoué la région au XIXe siècle. La rébellion des

¹¹⁴ Akash Poyam, "Ten Voices from Adivasi Literature," *The Caravan*, accessed August 15, 2022, <https://caravanmagazine.in/books/reading-list-ten-voices-ativasi-literature>.

¹¹⁵ « agrarian economy of the settled village where produce became a means of accumulation and crystallization of caste. » Vibha Chauhan, "Crystallising Protest into Movement," in *Indigeneity: Culture and Representation: Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society*, ed. G. N. Devy et al. (Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society, New Delhi: Orient Blackswan, 2009).

Santhals en 1855 constitue le point culminant de ces contestations. Ces mouvements visaient à renverser la domination britannique et à chasser les propriétaires terriens de la région¹¹⁶.

Le conflit avec les étrangers non indigènes, ou *dikus*, a continué à jouer un rôle décisif dans la politique de la région. Au XIXe siècle, le conflit découlait des efforts de l'administration coloniale pour faire entrer les terres Adivasis dans le cadre de la collecte des revenus. Les tentatives de l'État moderne d'imposer le « développement » aux communautés indigènes produisent des conflits comparables dans la période contemporaine. En effet, les projets industriels ont affecté de manière disproportionnée les terres indigènes et entraîné des déplacements à grande échelle¹¹⁷. La violence de la modernisation forcée et d'un modèle de développement qui méprise les modes de vies des communautés Adivasis a engendré une longue histoire de résistance, depuis les révoltes du XIXe siècle jusqu'aux insurrections modernes.

Une notion de développement en contradiction avec la culture Adivasi représente une violence inouïe pour ces communautés. Comme l'écrit Shiv Vishwanathan, « Si l'on ne se rend pas compte que chaque usine est un viol de la nature et un vol d'eau, on ne peut pas sentir la modernité. Une usine dévaste la campagne et pourtant elle est immunisée contre toutes les lois progressistes que l'Inde crée en abondance. Si l'usine viole la nature, la ville devient une collection de revendeurs, d'intermédiaires et d'entrepreneurs forestiers. L'usine et la ville détruisent la forêt en tant que bien commun. Le développement ne peut commencer que lorsqu'un bien commun est détruit¹¹⁸. » L'opposition entre les intérêts urbains et le bien de la

¹¹⁶ K. L. Sharma, "Jharkhand Movement in Bihar," *Economic and Political Weekly* 11, no. 1/2 (1976): 37–43.

¹¹⁷ Chauhan, "Crystallising Protest into Movement," 62.

¹¹⁸ « Unless one realizes that every factory is a rape of nature and a theft of water, one cannot sense modernity. A factory devastates the countryside and yet is immune to all the progressive laws India creates in abundance. If the factory rapes nature, the city becomes a collection of touts, middlemen, and forest contractors. Factory and city destroy the forest as commons. Development can only begin when a commons is destroyed. » Shiv Vishwanathan, "Listening to the Pterodactyl," in *Indigeneity: Culture and Representation: Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society*, ed. G. N. Devy et al. (Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society, New Delhi: Orient Blackswan, 2009), 9.

société indigène caractérise la poésie de Kerketta et marque sa critique inexpiable des modèles de développement dominants.

C'est aussi dans ce sens que la littérature Adivasi articule un récit alternatif au discours des élites. Une expérience de l'aliénation et de l'oppression détermine l'interaction des communautés autochtones avec l'État moderne, tant colonial que postcolonial. Le dispositif administratif moderne, y compris la loi, le capitalisme ou la bureaucratie, n'a fait que marginaliser davantage les peuples indigènes. Cela crée un espace organique de dissidence pleinement exploité par les écrivains et les intellectuels Adivasis. L'écrivain Adivasi, Mahadeo Toppo défend l'histoire et le savoir indigène dans son ouvrage *La Leçon des Montagnes et des Forêts* (2017) (« जंगल पहाड़ के पाठ » « *jaṅgala pahāḍa kē pāṭha* »). Sa poésie critique le courant littéraire dominant en Inde, tout en insistant sur la nécessité de préserver et de renforcer les points de vue critiques¹¹⁹.

Jacinta Kerketta s'est imposée comme une voix alternative puissante dans l'espace de la littérature indienne. En tant que journaliste, elle reste engagée politiquement, et ses poèmes défendent les droits et la dignité des Adivasis. Comme Nair, elle a aussi, à plusieurs reprises, répondu par la poésie aux différents soulèvements pacifiques qui ont ébranlé l'Inde ces dernières années. En 2017, au plus fort de la campagne du gouvernement central contre l'université publique indienne JNU, Kerketta a publié un poème qui dénonce le nationalisme autoritaire. Dans « L'Hymne National Joue » (« राष्ट्रगान बज रहा है » « *rāṣṭragāna baja rahā hai* »), le locuteur est pétrifié par le son de l'hymne national. Il est incapable de bouger, tandis qu'un essaim de termites s'insinue dans son corps :

¹¹⁹ Mahādeva Toppo, *Jaṅgala Pahāra Ke Pāṭha: Sana 1980 Se 2014 Taka Likhī Kavītāom Mem Se Cayanita Jaṅgala Pahāra Ke Pariveśa Evaṃ Anubhava Kī Kavītāem*, Prathama saṃskaraṇa (Dillī: Anujñā, 2017).

प्रतिरोध की हजारों आवाजें
कमर कस रही होती हैं
घरों से बाहर निकल आने को
कि ठीक उसी समय
बज उठता है राष्ट्रगान
घरों के भीतर ¹²⁰

Mille voix dissidentes
Se préparent
Prêtes à sortir
Et juste à ce moment-là
L'hymne national commence à jouer
Chez tout le monde

Dans cette imagerie dystopique, l'État s'est infiltré dans les foyers des citoyens, et le corps politique devient une coquille vide. Le poème se termine sur une note ironique et sombre, qui fait clairement référence aux accusations de sédition portées contre les jeunes militants de JNU :

राष्ट्रगान बज रहा है
मैं खड़ा हूँ तनकर
और दीमकों का झुंड
मेरी देह के अंदर नाच रहा है
हर राजद्रोह से मुक्ता

¹²⁰ Jacinta Kerketta, "आदिवासी महिला कवि होने का मतलब, जसिन्ता केरकेट्ट," *Indian Cultural Forum* (blog), June 8, 2017, <https://indianculturalforum.in/2017/06/08/aadivasi-mahila-kavi-hone-ka-matlab/>.

L'hymne national joue
Et je suis debout
Droit comme un bâton
Pendant qu'un essaim de termites
Danse à l'intérieur de moi
Libre de toute sédition

Si l'identité indigène de Kerketta influence ses écrits, elle exprime une certaine méfiance à l'idée d'être célébrée en tant qu'écrivaine Adivasi. Elle décrit avec éloquence les attentes qui pèsent sur tout écrivain considéré comme représentatif d'une communauté marginalisée¹²¹. Son choix d'écrire des poèmes en hindi, plutôt que dans sa langue maternelle, donne lieu à des accusations d'inauthenticité. D'autres laissent entendre que sa réussite est uniquement due au fait d'incarner une voix « authentiquement » Adivasi. La manière dont Kerketta emploie la langue hindi ne porte pas de signes évidents de son identité Oraon. Son profond sentiment d'identification avec sa terre, son histoire et son peuple la démarquent comme une artiste singulière.

Le titre de son recueil, *Angor* signifie « braises », et fait référence à une pratique courante parmi les femmes de son village, qui partagent des charbons chauds entre elles pour allumer les poêles domestiques. En même temps, il fait aussi référence à « l'étincelle de résistance contre l'oppression et contre l'exploitation » qui demeure un élément fondamental de l'identité Adivasi¹²². Un sentiment d'appartenance à une communauté aussi bien qu'un appel aux armes définit ce symbole. Il place également le vecteur de la résistance dans l'espace domestique, et met en lumière les femmes Adivasis. Les poèmes d'*Angor* ouvrent un espace pour l'expérience

¹²¹ Jacinta Kerketta, “आदिवासी महिला कवि होने का मतलब, जसिन्ता केरकेट्ट,” *Indian Cultural Forum* (blog), June 8, 2017, <https://indianculturalforum.in/2017/06/08/aadivasi-mahila-kavi-hone-ka-matlab/>.

¹²² Jacinta Kerketta, *Angor*, 2016.

des femmes. Ils relatent leurs luttes pour survivre et subvenir aux besoins de leurs familles, leur résilience face à l'injustice, leur capacité à se battre pour leurs droits, mais aussi leur grande compassion.

Ces poèmes constituent aussi bien un hommage aux femmes Adivasis du Jharkhand qu'aux terres et aux forêts de la région. En effet, les deux restent profondément entrelacés dans l'imaginaire poétique de Kerketta. Une division nette sépare les forces de la modernisation, représentées par des projets industriels à grande échelle d'une part, et les gens et les forêts de la région d'autres. La « puanteur/ des machines et de la dynamite » est mise en contraste avec « le parfum des fleurs », « les pluies bénies » avec « de l'acide ». Les images douces et réconfortantes de la nature se reflètent dans des visions de femmes attentionnées : « La lune tousse,/ Elle se précipite à ses côtés et caresse/ La pauvre lune doucement sur son dos¹²³. » . En fin de compte, les deux images se fondent en une seule dans des expressions telles que « son sein sylvestre¹²⁴ » qui assimilent l'environnement à la féminité¹²⁵.

Dans la poésie de Kerketta les femmes sont plongées dans la même détresse que la nature. De plus, elles sont victimes des mêmes forces destructrices, qui assimilent la violence à la maîtrise, et méprisent la différence et la diversité, aussi bien humaine qu'écologique. Les jungles et les forêts que les Adivasis considèrent comme leurs abris sont personnifiées et chaque acte de destruction représente une violation de leur intégrité physique. Pour Kerketta, la déforestation devient une forme d'extermination :

हजारों पेड़ों की लाशें गिराकर

खून से सने हाथ

¹²³ « *cāmda khāmsa uṭhatā hai acānaka, / laḍakī dauḍa kara thapathapātī hai/ cāmda kī pīṭha* » « चांद खांस उठता है अचानक, / लड़की दौड़कर थपथपाती है/ चांद की पीठ ». Kerketta, *Angor*, 35.

¹²⁴ « *pattōm kō apanē sīnē sē* » « पत्तों को अपने सीने से » « sylvan bosom » Kerketta, *Angor*.

¹²⁵ Kerketta, *Angor*, 35.

चुपचाप धुलते हैं
सारंडा की नदियों में

तब दहाड़े मारते है लहूलुहान पानी
किनारों के कंधे पर सर रखकर
और सारा जंगल लाल हो उठता है

Les mains tachées de sang
D'un millier d'arbres abattus

Se lavent tranquillement
Dans les rivières de Saranda.

Et les eaux ensanglantées se lamentent,
Sur les épaules des berges,
Et la forêt devient rouge ¹²⁶

Ses vers, nés des pérégrinations du poète à travers les villages du Jharkhand, proposent une recomposition de la région selon une géographie plus personnelle et sacrée. La forêt de Saranda occupe le cœur de cet espace, tout comme ses rivières épuisées, les petits villages, et les nombreux champs qui assurent la subsistance des familles qui y vivent. En même temps, cette terre reste menacée par la ville, ses politiciens et les grandes entreprises qui cherchent à l'exploiter. Kerketta voit la forêt, avec ses bois sacrés et ses passages secrets, se transformer en une terre stérile faite de « autoroutes de la trahison » et de barrages qui engloutissent des

¹²⁶ Kerketta, 45.

villages entiers. À travers ses poèmes, elle cherche à préserver un mode de vie défini par une relation étroite entre les êtres humains et la nature.

Les poèmes évoquent aussi les souvenirs d'insurrections historiques qui persistent dans la mémoire collective du peuple. Ces souvenirs continuent de les inspirer dans la lutte pour la dignité et les droits. Dans des poèmes comme « Une Rébellion Assassinée » (« हूल की हत्या » « *hūla kī hatyā* ») et « L'Appel de la Colline du *Dombari* » (« डोंबारी की आवाज » « *dōmbārī kī āvāja* »), Kerketta fait revivre les légendes des héros Adivasis tombés au combat. Elle parle des révoltes du XIXe siècle, menées par des figures messianiques telles que Birsa Munda, ou les frères Sido et Kanhu qui ont déclenché la rébellion des Santhals en 1855. Ces figures restent d'actualité et sont inscrites dans les esprits autant que dans le paysage du Jharkhand. Kerketta célèbre leur vaillance et leur martyre. Ces traditions de résistance, que les poèmes racontent sans cesse, offrent une voie de secours devant la calamité du développement et du « soi-disant progrès ».

La violence infligée aux gens et à leur terre dans les poèmes de Kerketta rappelle les événements relatés dans « *Sarpa Satra* » de Kolatkar. Là aussi, deux hommes de caste supérieure décident de détruire une forêt grouillante de vie. Le portrait élogieux d'une forêt « débordante de sève/ et éclatante de gommes et de résines » et abritant « cinq mille/ différentes sortes de papillons »¹²⁷ ressemble à la description de la forêt de Saranda chez Kerketta. La destruction de cette forêt mythique anéantit les populations indigènes qui y vivent. En parallèle avec les aspects maternels de la nature dans *Angor*, Kolatkar les dépeint comme « les enfants de la forêt/ qui y vivaient heureux / depuis la nuit des temps¹²⁸ ».

¹²⁷ « surging with sap/ and bursting with gums and resins » « five thousand/ different kinds of butterflies alone »

¹²⁸ « children of the forest/ who had been living there happily for generations, / since time began ». Kolatkar, *Arun Kolatkar*, 2010, 196.

« *Sarpa Satra* », un poème qui existe en deux langues, fonctionne comme la synecdoque littéraire des trois textes discutés ci-dessus. Les thèmes du nationalisme, du génocide, de la destruction écologique, de la féminité et du sacrifice sont profondément ancrés dans le long poème de Kolatkar. Ils apparaissent également sous différentes formes dans les œuvres de Nair et de Kerketta. Dans les pages qui suivent, je continuerai à relier et à explorer les œuvres des trois auteurs. La problématique centrale de cette thèse consiste à comprendre la manière dont ces ouvrages déploient la féminité pour critiquer et dénoncer la violence du nationalisme. À partir d'un contexte indien, et parfois même régional, ces poèmes abordent ces questions devenues impérieuses dans la conjoncture historique et politique à travers le monde.

Première Partie : Écrire à l'ombre de la nation

La préoccupation centrale de cette thèse se porte sur la manière dont le genre, la violence et l'imaginaire idéologique du nationalisme convergent dans l'œuvre de trois poètes indiens modernes. En effet, c'est leur relation critique et agonistique avec les impératifs historiques de l'État-nation, exprimée à travers une série de personnages et d'archétypes féminins, qui constitue le sujet de ma recherche. Une critique genrée de la violence implique une forme particulière d'expérience, ancrée d'abord dans le corps, avec une généalogie historiquement et culturellement délimitée. Dans le contexte indien, cette critique doit faire face à une culture ancienne de divinités féminines, et à une consécration moderne de la nation sous la forme d'une déesse. Elle s'inscrit également dans une culture patriarcale, régie par une hiérarchie de castes immuable. Dans la conjoncture politique, dominée par le nationalisme hindou, le rôle des femmes est encore plus marginalisé.

Ce contexte culturel et historique influence les textes que j'aborde dans les pages qui suivent. La conjonction de la religion, du nationalisme et de la féminité a laissé des traces dans l'histoire littéraire du sous-continent. Les notions d'honneur, de sacrifice, de martyr demeurent omniprésentes dans la littérature de la fin de la période coloniale en Inde¹²⁹. Si certaines œuvres portent une critique implicite du colonialisme et du nationalisme militant, d'autres exploitent les mêmes thèmes à des fins propagandistes. C'est notamment le cas des adaptations des deux grandes épopées hindoues, le *Ramayana* et le *Mahabharata*. Le *Mahabharata*, en particulier, fournit une longue liste de héros et de victimes pour exprimer les revendications et les espoirs d'un peuple colonisé¹³⁰. Dans la période postcoloniale, la forme de l'épopée a permis à un lectorat mondial d'identifier le roman avec l'État-nation lui-même¹³¹.

¹²⁹ Veena Das and Ashis Nandy, "Violence, Victimhood, and the Language of Silence," *Contributions to Indian Sociology* 19, no. 1 (January 1985): 177–95, <https://doi.org/10.1177/006996685019001011>.

¹³⁰ Lothspeich, *Epic Nation*.

¹³¹ Chaudhuri, *The Picador Book of Modern Indian Literature*.

Deux parmi les trois textes de mon corpus reprennent des histoires issues de la tradition épique et utilisent ces éléments pour formuler des critiques véhémentes de la guerre et de la violence. Ils constituent donc des lectures alternatives de textes considérés comme sacrés dans les sphères religieuses et politiques. *Angor*, dénonce un autre mythe nationaliste — celui du développement. Ces trois textes articulent des récits dissidents à partir d’une perspective genrée. Cette partie de la thèse est donc consacrée à l’exploration du contexte culturel, politique et historique dans lequel les œuvres de mon corpus émergent. J’analyserai également les textes pour leur propre relation à l’espace et à l’État-nation. Les textes poétiques examinés ici proposent une cartographie alternative. *Angor*, *Until the Lions* et *Bhijakī Vahī* refusent le regard panoptique et privilégient une expérience sensorielle, immédiate, et irréductiblement locale de l’espace.

1. Poésie dissidente de la « nouvelle Inde »

1.1. La poésie à l'ère du nationalisme majoritaire

1.1.1. « The grand central station of dissent »

La conjoncture politique, qui a vu la montée en puissance du nationalisme hindou en Inde, exerce une influence profonde sur les poèmes de mon corpus. La poésie que j'explore dans cette thèse exprime des perspectives alternatives ou dissidentes. Elle s'avère strictement en opposition avec le rétrécissement de l'espace démocratique dans le pays. Comme nous avons observé plus haut, Nair a écrit des ghazals dénonçant l'autoritarisme qui prolifère tant en Inde que dans son pays d'adoption, la France. Son poème acclame la « dissidence » contre les tentatives du gouvernement Modi de changer les lois régissant la citoyenneté en Inde. Kerketta continue également de s'exprimer, à la fois par la poésie et la prose, notamment par sa présence sur les médias sociaux. Elle critique le nationalisme en Inde, et défend les droits des indigènes.

Même dans les œuvres étudiées ici, les poètes de mon corpus ont composé des récits qui restaurent la dignité de celles et ceux qui échappent à la commémoration nationaliste. Nair donne la parole à des personnages tels que la « démonsse » Hidimbi, ou Aravan. Ce dernier, un « métis et bâtard¹³² » selon l'orthodoxie religieuse, ne fait pas partie du panthéon hindou. Kerketta commémore les chefs des rébellions Adivasis. *Bhijakī Vahī* de Kolatkar se consacre singulièrement à ressusciter les victimes de crimes historiques, notamment celles qui ont péri pendant les émeutes communautaires en Inde, dans les goulags de Staline ou sous les bombardements américains en Asie.

Ce thème récurrent traverse les trois textes du corpus, les liant par-delà leurs différences linguistiques et formelles. L'évolution du nationalisme indien en un courant idéologique plus dur, plus brutal et plus virulent apporte de la profondeur aux vers poignants des poètes, et à

¹³² « half-breed and mutt » Nair, *Until the Lions*, 206.

leur colère résolue. À l'époque où Kolatkar composait *Bhijakī Vahī*, il recueillait aussi des informations sur une série de conflits ethniques et de génocides qui se déroulaient dans le monde¹³³. C'est à ce moment que le nationalisme hindou s'est transformé d'une force idéologique relativement marginale dans la politique indienne à un mouvement de masse qui a conquis le pouvoir à l'échelle nationale. Dans les pages qui suivent, je vais démontrer comment les poèmes de mon corpus interagissent avec cette situation politique, et avec l'État-nation de manière plus générale.

1.1.2. L'essor de l'idéologie du « Hindutva »

La montée du nationalisme hindou a des répercussions importantes sur l'idée de l'État-nation indien, qui est passé d'un idéal démocratique à une forme de régime plus sectaire et illibéral. Les idéologies patriarcales et conservatrices qui alimentent ce nouveau type de nationalisme ont conduit à une érosion de la démocratie et des droits fondamentaux en Inde¹³⁴. Cela a également des implications conséquentes sur le rôle accordé aux femmes dans la société indienne, entraînant une marginalisation et la perte d'acquis fragiles. Cependant, on ne peut pas le considérer comme un phénomène récent, puisque le nationalisme hindou, en tant qu'idéologie bien formée et cohérente, persiste depuis près d'un siècle¹³⁵.

¹³³ Le travail de Laetitia Zecchini sur les « Kolatkar shelves » de Bhandarkar Oriental Institute à Pune montre que le poète collectionnait constamment des coupures de journaux et des livres sur les Balkans, le Rwanda, les croisades et d'autres conflits religieux et ethniques majeurs. En même temps, il disposait d'une quantité tout aussi importante de matériel sur les émeutes de Bombay de 1992-1993 et le pogrom du Gujarat en 2002. Ces archives comprenaient des documents juridiques comme le rapport de la Commission Srikrishna sur les émeutes de Bombay, et des livres sur la mosquée d'Ayodhya. Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 180.

¹³⁴ Angana P. Chatterji, Thomas Blom Hansen, and Christophe Jaffrelot, eds., *Majoritarian State: How Hindu Nationalism Is Changing India* (Oxford ; New York, NY: Oxford University Press, 2019), 4.

¹³⁵ Akshay Mukul, dans son travail sur la Gita Press, une maison d'édition située dans la ville de Gorakhpur en Uttar Pradesh, a documenté la manière dont les idéologues nationalistes hindous, financés par des hommes d'affaires Marwari, se sont engagés dans un effort soutenu pour propager et diffuser l'idéologie du Hindutva à partir des années 1920. Cet effort comprenait la publication de versions populaires du Ramayana, du Mahabharata et d'autres textes hindous, mais aussi un mensuel qui publiait des articles sur toutes sortes de questions qui sont encore aujourd'hui proches des adeptes du Hindutva, que ce soit la protection des vaches ou la place des femmes dans un foyer hindou. Akshaya Mukul, *Gita Press and the Making of Hindu India* (Noida, Uttar Pradesh: HarperCollins Publishers India, 2015).

Si l'Inde demeure un pays laïque ou pluraliste depuis la ratification de sa constitution en janvier 1950, d'autres formes dissidentes du nationalisme ont toujours prospéré à ses côtés¹³⁶. Le nationalisme hindou, ou Hindutva, comme l'appellent ses adeptes, reste le plus important de ces nationalismes dissidents¹³⁷. Cette forme d'idéologie nationaliste, dont le penseur fondateur est V.D Savarkar (1883-1966), définit l'Inde comme une terre d'hindous et octroie la suprématie aux cultures et aux peuples hindous¹³⁸. L'idéologie de l'Hindutva a pris une forme organisationnelle avec la fondation du RSS (Rashtriya Swayamsevak Sangh) en 1925, par un disciple de Savarkar, K.B Hegdewar, dans la ville de Nagpur. Le RSS est un mouvement de style paramilitaire avec des branches (ou shakhas) dans toute l'Inde et cherche à inculquer aux jeunes hindous, quelle que soit leur caste, l'idéologie de l'Hindutva. Un régime de conditionnement physique et d'exercice accompagne cette éducation idéologique.

Le culte de la masculinité, associé aux prouesses et à la force martiales, reste essentiel aux idées de régénération nationale du Hindutva¹³⁹. Alors que la nation est toujours imaginée comme une divinité féminine abstraite, ses véritables patriotes sont les hommes intrépides prêts à verser leur sang, et celui des autres, pour la défendre. Le sentiment d'une fierté masculine blessée et l'honneur féminin menacé alimentent « les pratiques extrémistes et anti-autrui¹⁴⁰ » du nationalisme hindou. Il permet une conception genrée de l'identité ethnique et nationale tout en définissant le danger que représente l'autre en termes sexualisés. Pour l'Hindutva, sa

¹³⁶ Ashutosh Varshney, "Contested Meanings: India's National Identity, Hindu Nationalism, and the Politics of Anxiety," *Daedalus* 122, no. 3 (1993): 227–61.

¹³⁷ Le terme Hindutva signifie simplement « hindouité » et ne reflète pas vraiment l'idéologie politique très large et souvent violente qu'il représente.

¹³⁸ Le politologue Christophe Jaffrelot écrit que c'est dans l'œuvre de Savarkar que « Hindu nationalism appears for the first time as resulting from the superimposition of a religion, a culture, a language, and a sacred territory—the perfect recipe for ethnic nationalism. » Christophe Jaffrelot, ed., *Hindu Nationalism: A Reader* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007), 15.

¹³⁹ Sikata Banerjee, *Make Me a Man! Masculinity, Hinduism, and Nationalism in India*, SUNY Series in Religious Studies (Albany, NY: State University of New York Press, 2005).

¹⁴⁰ « extremist, anti-other practices » Paola Bacchetta, "Queer Presence in/and Hindu Nationalism," *Majoritarian State*, 2019, 376.

conception de la violence en tant qu'attribut viril découle de lectures orientalistes des épopées hindoues¹⁴¹.

Ces notions d'héroïsme, de sacrifice et de violence, profondément ancrées dans les traditions religieuses et littéraires indiennes, ont contribué à une rhétorique de la guerre juste et de la violence légitime. Une adaptation du *Mahabharata* qui privilégie les voix des femmes, en tant qu'amantes, sœurs, veuves et mères en deuil, constitue une critique fondamentale de cette dimension belliqueuse et masculiniste de l'épopée. L'injonction à se battre et à faire la guerre émane d'une « constellation de despotes et de mensonges¹⁴² » dans le récit de Nair. D'autres formes d'idéologie nationaliste appuient également sur la violence d'un type ou d'un autre. Cependant, pour l'Hindutva, la violence ne représente pas un aspect inévitable des guerres contre des oppresseurs ou des adversaires étrangers. C'est un instrument politique inépuisable à déployer à un niveau quotidien et banal, en particulier contre les minorités¹⁴³.

Ce rapport à la violence distingue également l'idéologie du Hindutva des racines du nationalisme indien officiel, défendu par le Mahatma Gandhi, dont la pratique et le discours politique reposaient sur une philosophie de la non-violence¹⁴⁴. Par opposition au syncrétisme gandhien, l'Hindutva privilégie une vision plus conflictuelle des relations entre les différents groupes confessionnels de l'Inde. Savarkar a défini l'Hindutva en fonction de critères territoriaux et sectaires. Il tolère les groupes religieux ou ethniques dont les lieux sacrés sont situés à l'intérieur du sous-continent indien (sikhs, jaïns, bouddhistes, hindous). Les parsis, les chrétiens, les juifs et les musulmans sont désormais considérés comme des citoyens illégitimes. Ces questions d'appartenance continuent de tourmenter les artistes et les écrivains indiens, qui

¹⁴¹ Bacchetta, 381.

¹⁴² « constellation of despots and lies » Nair, *Until the Lions*, 101.

¹⁴³ Chatterji, Hansen, and Jaffrelot, *Majoritarian State*, 404.

¹⁴⁴ Le terme gandhien de non-violence, *Ahimsa*, a une longue histoire dans la pensée indienne et se traduit directement du sanskrit par « absence du désir de tuer » ou « non-désir de porter une attaque ». En effet, il ne s'agit pas seulement d'une négation du désir de tuer, mais d'un désir positif et affirmatif de ne pas tuer. Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat*.

sont souvent menacés, voire tués ou exilés pour avoir offensé une communauté religieuse ou une autre¹⁴⁵.

1.1.3. Ram Janmabhoomi : L'appropriation de la tradition épique

Les musulmans demeurent les principaux antagonistes des nationalistes hindous¹⁴⁶. Dans la conception de l'histoire de l'Hindutva, ils représentent les envahisseurs médiévaux qui ont souillé une civilisation indienne vierge dominée par l'hindouisme¹⁴⁷. Le RSS s'est traditionnellement revendiqué comme une association culturelle et a choisi de se maintenir à l'écart du pouvoir électoral. Il a créé un ensemble d'organisations proches de son idéologie appelé le « Sangh Parivar » dont le premier acteur politique c'est le BJP (*Bhāratīya Janatā Pārṭī*) ou « le parti du peuple indien ». Le BJP, et son prédécesseur, le Jana Sangh, avaient initialement adopté une stratégie plus modérée pour se faire accepter par le courant dominant de la démocratie indienne¹⁴⁸. Cette stratégie a toutefois changé avec le lancement du mouvement pour le Ram Janmabhoomi au milieu des années quatre-vingt¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Le peintre MF Hussain était régulièrement menacé par des groupes Hindutva pour ses portraits de déesses hindoues, jusqu'à ce qu'il finisse par fuir l'Inde pour vivre les dernières années de sa vie au Moyen-Orient. Si Hussain a été pris pour cible, ce n'est peut-être pas seulement en raison de son identité de peintre musulman, mais aussi parce qu'à un autre niveau, il était un produit de l'Inde néhruvienne, avec sa « vision laïciste de la civilisation », où les communautés pouvaient être divisées selon des lignes confessionnelles mais « unies par un état progressiste ». David Gilmartin and Barbara Metcalf, "Art on Trial: Civilization and Religion in the Persona and Painting of MF Husain.," in *Barefoot across the Nation: Maqbool Fida Husain and the Idea of India* (New York: Routledge, 2011), 52.

¹⁴⁶ Varshney, "Contested Meanings," 231.

¹⁴⁷ Elle reflète également le climat religieux et politique tendu de l'Inde à la fin de l'ère coloniale, qui a vu la montée du séparatisme musulman, et finalement la création de l'État du Pakistan comme patrie pour les musulmans du sous-continent. Les dirigeants du RSS ont tenu le Congrès et ses dirigeants comme responsable de la Partition. En fin de compte, c'est un ancien membre du RSS, un brahmane du Maharashtra appelé Nathuram Godse, qui a assassiné le Mahatma quelques mois après l'indépendance. Cet acte de violence politique a fait reculer le RSS et son idéologie de plusieurs décennies, sans espoir d'entrer dans le courant principal de l'activité politique en Inde. Varshney, 232.

¹⁴⁸ Jaffrelot, *Hindu Nationalism*, 20.

¹⁴⁹ Dans le contexte du mouvement du Ram Janmabhoomi, le nationalisme hindou s'est également tourné vers des disciplines telles que l'archéologie et la génétique pour légitimer ses revendications. Cela s'explique par l'obsession du nationalisme hindou à établir une généalogie directe, ancestrale et culturelle entre les hindous d'aujourd'hui et les anciens habitants du sous-continent. L'archéologie, qui a été associée à des projets nationalistes depuis sa création en tant que science, est particulièrement importante pour l'Hindutva. Elle a permis au gouvernement central de consacrer des ressources à la poursuite d'objectifs particulièrement prisés par la droite hindoue, tels que la démonstration que la civilisation de la vallée de l'Indus était une culture indo-aryenne ou plus importante encore, que le Babri Masjid avait été construit sur les ruines d'un temple hindou. Toutefois, si l'appropriation de disciplines telles que l'archéologie permet à ses idéologues d'habiller leurs revendications d'un

Ce mouvement réclame la construction d'un temple dédié au dieu hindou Rama, sur le site d'une mosquée du XVI^e siècle, le Babri Masjid, dans la ville d'Ayodhya en Uttar Pradesh. Ses revendications résultent d'une interprétation littérale de l'épopée hindoue, le *Ramayana*. Elles supposent que le lieu de naissance du dieu Rama abritait un temple jusqu'à ce que le roi moghol Babur ordonne sa démolition et construise une mosquée à sa place. Cette affirmation s'inscrit dans le cadre d'un récit plus large des récriminations historiques avancées par les nationalistes hindous. Elles réclament la vengeance pour mille années d'oppression, de persécution et de profanation des temples hindous par les souverains islamiques. L'exploitation de la foi de ses adeptes et l'immense popularité des récits épiques auprès du grand public ont permis au mouvement de gagner du terrain dans toute l'Inde.

Le mouvement Ram Janmabhoomi a culminé avec un grand *ratha yātrā* ou pèlerinage en char organisé par le leader du BJP, L.K Advani en 1990. Il visait à mobiliser un grand nombre d'hindous pour la construction d'un temple sur le site désormais contesté. Le 6 décembre 1992, une foule de nationalistes hindous venus de l'Inde entière s'est rendue devant le Babri Masjid et a démolit la structure sous les yeux des médias nationaux et internationaux. Cet acte de vandalisme a déclenché une série d'émeutes à travers l'Inde, dont la plus grave a eu lieu à Bombay. Le Shiv Sena, le parti xénophobe dirigé par son fondateur Bal Thackeray, a lancé une série d'attaques violentes contre la minorité musulmane¹⁵⁰. La forte polarisation communautaire qui a suivi ces événements a amené le BJP au pouvoir, d'abord en 1996, puis à nouveau en 1998.

verniss d'autorité scientifique, le nationalisme hindou reste « largement ancré dans la littérature et la mythologie » Anne-Julie Etter, "Creating Suitable Evidence of the Past? Archaeology, Politics, and Hindu Nationalism in India from the End of the Twentieth Century to the Present," *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, no. 24/25 (December 15, 2020), <https://doi.org/10.4000/samaj.6926>.

¹⁵⁰ Le Shiv Sena, est un parti fondé à Bombay dans les années soixante pour défendre les droits des « fils du sol », les habitants du Maharashtra, contre les immigrés venus des autres états indiens. Dans les années quatre-vingt, le parti a commencé à s'insurger contre la minorité musulmane, et s'est transformé dans un mouvement ouvertement « hindouiste ». Sujata Anandan, *Samrat: How The Shiv Sena Changed Mumbai Forever* (HarperCollins, 2014).

Le succès du mouvement du Ram Janmabhoomi démontre que l'Hindutva reste profondément attaché à une interprétation rigide, et parfois littérale, des textes indiens, en particulier des épopées sanskrites¹⁵¹. Le désir de transformer l'Inde en une nation hindoue homogénéisée constitue le cœur du projet politique du RSS et de ses alliés. Cela implique un rejet de la pluralité des interprétations des écritures religieuses et des récits épiques de l'hindouisme. Les épopées hindoues ont fait l'objet de multiples adaptations à travers une diversité de traditions linguistiques et littéraires au sous-continent indien et bien au-delà¹⁵². Elles continuent d'être reprises sur scène, au cinéma, en forme de bandes dessinées et dans des jeux vidéo.

Le texte de Karthika Nair évoque des dizaines de variantes du *Mahabharata*, y compris des traductions savantes, des adaptations cinématographiques et des romans graphiques qui, à leur tour, éclairent sa propre lecture de l'épopée. Son interprétation fragmentaire du *Mahabharata* s'oppose aux tentatives de calcifier le sens de la littérature classique ou prémoderne. Les héroïnes de Nair maudissent à la fois les dieux et les héros pour avoir mené des guerres futiles. « *Sarpa Satra* » de Kolatkar, quant à lui, décrit le *Mahabharata* sanskrit de Vyasa comme une « chronique misérable » de la façon dont « une nation entière s'est détruite »¹⁵³. C'est dans ce sens que nous devons faire face, comme l'écrit Laetitia Zecchini, à la relation oblique et quasi hérétique à l'hindouisme majoritaire et à la nation indienne de Kolatkar et de Nair¹⁵⁴.

¹⁵¹ Sheldon Pollock, "The Death of Sanskrit," *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (April 2001): 392, <https://doi.org/10.1017/S001041750100353X>.

¹⁵² Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, 131.

¹⁵³ « wretched chronicle » « a whole nation destroyed itself » Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 193.

¹⁵⁴ Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 192.

1.2. Voir le présent à travers le prisme du passé

1.2.1. « Hypatia »

« Hypatia », une longue séquence poétique en trois parties, établit un lien direct entre les conflits religieux de l'Antiquité et les pogroms contre les minorités en l'Inde contemporaine. Hypatie était une mathématicienne et philosophe célèbre de son époque, assassinée par une foule chrétienne dans les rues d'Alexandrie. Pendant le siècle des Lumières, sa mort est devenue le symbole du fanatisme religieux et de l'intolérance de l'église, et elle était considérée comme une martyre pour la science. Pour les lumières son meurtre brutal représentait le moment où l'ancienne culture gréco-romaine de la libre pensée a cédé la place à une ère d'obscurantisme religieux¹⁵⁵.

Le poème de Kolatkar se rapproche de ce récit, tout en le reliant explicitement aux affrontements religieux de son âge. Cyrille, le patriarche de l'église qui a ordonné le meurtre d'Hypatie, est le locuteur principal de la deuxième partie du poème. Le lecteur le découvre en train de se régaler d'huîtres et de se réjouir de la mort d'Hypatie. Il se vante même d'avoir participé à des actes de violence similaires à l'encontre de païens. En effet, selon Cyrille, la cathédrale dans laquelle lui et son serviteur Pierre se trouvaient à ce moment précis, s'appelait autrefois le Serapeum, un temple éminent dédié à la déesse protectrice d'Alexandrie¹⁵⁶. Cyrille décrit avec des détails sanglants le meurtre des païens qui se trouvait dans le sanctuaire, et devient nostalgique de cette période de guerre civile :

¹⁵⁵ Edward Jay Watts, *Hypatia: The Life and Legend of an Ancient Philosopher*, Women in Antiquity (New York, NY: Oxford University Press, 2017), 136.

¹⁵⁶ Dans les dernières décennies du IV^e siècle après J.-C., la situation des païens à Alexandrie s'est considérablement dégradée avec le choix de Théophile, l'oncle de Cyrille, comme patriarche d'Alexandrie. Ses provocations et ses persécutions délibérées à l'encontre des païens ont finalement abouti à une confrontation amère sur la colline du Serapeum, dont les païens avaient fait leur bastion. Voyant le soutien de l'État leur échapper, les païens ont abandonné le Serapeum, pour voir une foule chrétienne saccager et finalement détruire le bâtiment. Ce sont les événements auxquels Cyrille affirme avoir participé dans les poèmes de Kolatkar.

ते वातावरण काही वेगळं होतं पीटर

आणि कारसेवकांच्या गर्दीत

मीही होतोच की त्या दिवशी

सगळ्यांच्या पुढं¹⁵⁷

Il y avait quelque chose dans l'air à l'époque

et j'étais là

au premier rang de

cette foule de *karsevaks*

La description de la démolition du vieux temple et la référence à la foule comme un groupe de « *karsevaks* » établissent un lien immédiat entre cet événement et la destruction du Babri Masjid à Ayodhya. Les membres du Rashtriya Swayamsevak Sangh qui ont dirigé ce mouvement se désignent eux-mêmes comme des *karsevaks*, ou « serviteurs actifs ». Ils glorifient leurs actions à Ayodhya le 6 décembre comme une forme de *kar seva* ou « service actif »¹⁵⁸. Le machisme de Cyrille, et sa fierté de sa force physique et de celle de ses partisans rappellent le culte de la masculinité du RSS. Il poursuit : « Lorsque le premier coup de hache est tombé sur l'idole de Sérapis, / c'est à ce moment-là / que le royaume du Christ a réellement commencé dans ce monde¹⁵⁹ ». Ces vers traduisent la conviction du Sangh que la démolition

¹⁵⁷ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 162.

¹⁵⁸ Jaffrelot, *Hindu Nationalism*, 289.

¹⁵⁹ « सेरापिसच्या मूर्तीवर कुऱ्हाडीचा पहिला घाव / ज्या क्षणी पडला / त्या क्षणापासून खऱ्या अर्थानं / ख्रिस्ताचं राज्य सुरू झालं जगात » « *sērāpisacyā mūrṭīvara kuṛhāḍīcā pahilā ghāva / jyā kṣaṇī paḍalā / tyā kṣaṇāpāsūna kharṇyā arthānaṁ / khristācam rājya surū jhālam jagāta* » Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 162.

de la mosquée a représenté le moment décisif pour l'avènement du *Ram Rajya*, ou le royaume de Ram¹⁶⁰.

Les propensions despotiques de Cyrille et ses tentatives de réécrire le passé se reflètent dans sa vanterie : « En trois ans, je pourrais/ balayer la poussière accumulée (...) de sept siècles¹⁶¹ ». Comme on l'a déjà noté, les ordures, les déchets, les rebuts et les détritits demeurent tout à fait « fondamentaux » pour la poésie de Kolatkar¹⁶². Cyrille veut « nettoyer » Alexandrie en exterminant les penseurs dissidents, les païens et les Juifs. Cyrille compare le meurtre brutal d'Hypatie à un acte de jardinage inoffensif, consistant à arracher la « mauvaise herbe vénéneuse » de sa philosophie du sol d'Alexandrie. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, les souverains despotiques qui désirent « purifier » le monde afin de le rendre conforme à leur vision étroite reviennent souvent dans l'œuvre de Kolatkar.

Par-dessus tout, l'attaque de Cyrille contre Hypatie est motivée par sa misogynie virulente. Il exprime son indignation à l'idée même qu'une femme puisse prononcer des « sermons » et acquérir des disciples. En fait, les huitième et neuvième parties du monologue de Cyrille résument ses conceptions profondément haineuses à l'égard des femmes. Il cite Saint Paul, et l'histoire d'Adam et Eve pour justifier la répression des femmes à tout moment. Il compare la « nature des femmes » au serpent du jardin d'Eden, fourbe, sournois et finalement responsable de la chute de l'homme. Cyrille se sent menacé par une femme qui acquiert l'autorité, du savoir

¹⁶⁰ Ram Rajya, ou le règne mythique de Ram représente le terme traditionnel indien pour désigner un État idéal, où règnent la justice, l'harmonie et la prospérité. Ce terme n'est jamais clairement défini et différents groupes politiques se l'approprient. Pour le RSS, Ram Rajya fait clairement référence à un Rashtra hindou, ou nation hindoue, où les musulmans et les autres minorités sont relégués à un statut de citoyen de seconde zone.

¹⁶¹ « *gēlē sātaśē varṣam sācata ālēlī/ sagalī ghāṇa yā gāvātālī (...)* tīna varṣāta mī kādhū śakalō » « गेले सातशे वर्ष साचत आलेली/ सगळी घाण या गावातली (...) तीन वर्षांत मी काढू शकलो ». Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 163.

¹⁶² Comme l'écrit Laetitia Zecchini, les textes de Kolatkar font toujours une place à ces éléments qui sont considérés comme résiduels, jetables ou indésirables. Il pourrait tout aussi bien s'agir des travailleurs migrants, des Dalits et d'autres groupes marginalisés qui assurent ce que nous avons fini par reconnaître comme des services « essentiels ». Ils font également référence aux éléments apparemment idiosyncrasiques d'un espace particulier qui témoignent de ses histoires et identités diverses. En effet, le Shiv Sena, parti nativiste, s'est engagé au début des années 90 à « combattre la saleté, la pauvreté, le crime, l'immigration et le terrorisme » dans une tentative de purification très Cyrillienne. Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 181.

et même un semblant d'égalité avec les hommes. Il accuse Hypatie d'avoir « coupé les couilles » de tous les philosophes et savants de la ville¹⁶³. La vision terrifiante de Cyril, définie par la violence et la misogynie, est une critique de la part de Kolatkar des idéologies violentes qui continuaient à prospérer à sa propre époque.

1.2.2. « Camera »

D'autres poèmes de *Bhijakī Vahī* font référence plus directement à la violence terrifiante qui s'est emparée de la ville de Bombay après la destruction du Babri Masjid. Le poème intitulé « Camera », qui se trouve vers la fin de *Bhijakī Vahī*, fait partie d'une série de poèmes sur la photographie. Ils réfléchissent sur son rôle dans les épisodes les plus abominables de la cruauté qui ont marqué le vingtième siècle. Le poème est divisé en neuf parties, à travers lesquelles Kolatkar opère de subtils changements de ton et de registre. Il commente tantôt les usages plus familiers et populaires de la photographie, tantôt son emploi lors d'événements plus sombres ou poignants tels que les guerres, les émeutes et les catastrophes naturelles.

Ce poème rend hommage au travail des photographes qui risquent leur sécurité personnelle pour documenter la violence de masse. Dans la septième partie, Kolatkar consacre plusieurs strophes à la violence déclenchée par les nationalistes hindous dans les rues des villes indiennes. Il parle du photographe renommé Pablo Bartholomew¹⁶⁴, agressé par la foule le 6 décembre à Ayodhya :

पाब्लो बार्थोलोम्यूनं

मार खाल्ला अयोध्येत

¹⁶³ « *āṇi vidvānāṁcyā bullyā / hinam kāpūna thēvalyāvatyā jaśā kāhī* » « आणि विद्वानांच्या बुल्ल्या / हिनं कापून ठेवल्यावत्या जशा काही ». Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 170.

¹⁶⁴ Pablo Bartholomew (né en 1955) est un photographe indien qui a travaillé à la fois pour des organisations internationales comme la Croix-Rouge et les Nations unies et pour une série de publications comme Time, Newsweek, The New York Times, National Geographic et Paris-Match. Hoshi Jal a travaillé en tant que rédacteur en chef des photos du Times of India jusqu'en 2015. Sa photographie d'un homme mort près d'une décharge a été publiée par le journal en 1993 et Kolatkar y fait référence dans ce poème. Elle a également servi de base à une installation de l'artiste Vivian Sundaram (Iron Pyre) créée la même année.

सहा डिसेंबरला
तेव्हा त्याच्याबरोबर होतास
आणि बजरंग दलाच्या तावडीतून
निसटलास तू कसाबसा

होशी जालबरोबर
मुंबईच्या गल्ल्यांतूनही हिंडलास तू
एक साक्षीदार म्हणून
माणुसकीचं दहन होत असताना
ऐन दंगलीत
त्र्यांनवच्या जानवरीत

रस्त्याच्या कडेला
पुढ्यात एक मुडदा घेऊन बसलेली
एक भकास कचरापेटी पाहिलीस तू
त्या बहिर्यांच्या शहरात
मर्सिया गाणारी ¹⁶⁵

Quand Pablo Bartholomew
a été rossé à Ayodhya
le six décembre
tu étais là avec lui
fuyant de justesse les attaques
du Bajrang Dal.

¹⁶⁵ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 323.

Tu as erré dans les rues de Mumbai
avec Hoshi Jal
en tant que témoin
de l’embrasement de l’humanité
pendant les émeutes de
janvier quatre-vingt-treize

Et tu as vu
une poubelle carbonisée
qui tenait un cadavre dans ses bras
chantant une *marsiya*¹⁶⁶
dans cette ville de sourds

Ces vers témoignent de l’impact traumatisant et durable du carnage communautaire orchestré après la démolition du Babri Masjid sur les artistes indiens. Les photojournalistes ont capturé ces images au péril de leur propre vie. À Ayodhya, les militants hindous avaient reçu l’ordre exprès de détruire les caméras pour empêcher la diffusion de toute image de leurs actions¹⁶⁷. L’écrivain complète ainsi l’archive visuelle, non seulement en enregistrant les événements contemporains, mais en trouvant des résonances à travers le temps. En revisitant ces épisodes dans sa poésie, Kolatkar accomplit le devoir de témoigner, et de faire le deuil des victimes de ces violences.

¹⁶⁶ Les marsiyas sont des chants épiques associés aux rites de deuil de l’Islam chiite. Regula Burckhardt Qureshi, “Islamic Music in an Indian Environment: The Shi’a Majlis,” *Ethnomusicology* 25, no. 1 (1981): 41–71, <https://doi.org/10.2307/850974>.

¹⁶⁷ Vaibhav Vats, “Witness to Destruction: Remembering the Babri Mosque Demolition | Religion | Al Jazeera,” accessed August 15, 2022, <https://www.aljazeera.com/features/2019/12/6/witness-to-destruction-remembering-the-babri-mosque-demolition>.

1.3. La politique sacrificielle du nationalisme hindou

1.3.1. Une histoire de la violence

La violence intercommunautaire, les pogroms et les génocides font partie intégrante de la trajectoire néropolitique de l'Hindutva¹⁶⁸. On peut citer le carnage ethnique dans l'État du Gujarat, dans l'ouest de l'Inde, sous la direction de Narendra Modi en 2002, comme un exemple récent. Les émeutes, que l'on peut qualifier plus précisément de pogroms antimusulmans, ont fait entre 800 et 2000 victimes¹⁶⁹. Si les nationalistes hindous ont perdu les élections générales qui se sont tenues deux ans après les violences au Gujarat, ce n'était qu'un revers temporaire dans leur projet plus vaste de transformation de l'Inde. Après dix ans d'absence du pouvoir à l'échelle nationale, le BJP a remporté une victoire écrasante lors des élections générales de 2014 sous la direction de Narendra Modi. Les accusations d'avoir présidé à un épisode épouvantable comme le génocide au Gujarat n'ont pas atteint Modi. Au contraire, elles semblent avoir renforcé sa popularité en tant qu'homme fort providentiel et leader autoritaire¹⁷⁰.

L'enquête ethnographique de Parvis Ghassem-Fachandi sur le pogrom du Gujarat révèle la « logique sacrificielle » des massacres qui ont propulsé Modi au pouvoir¹⁷¹. Selon Ghassem-Fachandi, ce qui a démarqué la violence de 2002 des incidents antérieurs de violence communautaire au Gujarat, c'est son aspect distinct de pogrom ciblant les musulmans. Le cadre analytique qu'il emploie pour son étude présente le pogrom comme « un sacrifice collectif, un dispositif de purification pour faire d'une partie de sa propre société des victimes sacrificielles¹⁷². » Ce langage de sacrifice et d'oblation faisait partie des pratiques rhétoriques

¹⁶⁸ Debadrita Chakraborty, "The 'Living Dead' within 'Death-Worlds': Gender Crisis and Covid-19 in India," *Gender, Work & Organization* 28, no. S2 (2021): 330–39, <https://doi.org/10.1111/gwao.12585>.

¹⁶⁹ Jaffrelot, *Hindu Nationalism*.

¹⁷⁰ Chatterji, Hansen, and Jaffrelot, *Majoritarian State*, 165.

¹⁷¹ Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat*.

¹⁷² « a communal sacrifice, a cleansing device to make a portion of one's own society into sacrificial victims ». Ghassem-Fachandi.

et symboliques de l'Hindutva bien avant 2002. Dans le contexte des tueries du Gujarat, cependant, cette logique sacrificielle a pris une forme encore plus marquée. Les médias, les acteurs de la violence et le grand public ont commencé à définir et à comprendre les événements à l'aide de divers termes rituels.

Des mots tels que *yajña*, *mahāyajña*, *balidāna* et *kurabānī* tous des expressions invoquant le sacrifice, participaient au « verbiage sacrificiel inhabituel¹⁷³ » qui a circulé dans la ville d'Ahmedabad pendant le pogrom. L'auteur discute longuement de la manière dont la presse, tant gujarati qu'anglaise, a rendu compte des meurtres et des viols en des formules éminemment sacrificiels. Les notions de « sacrifice, de sang, de vengeance et de martyr¹⁷⁴ » semblaient le seul moyen dont disposaient le public et les journalistes pour inscrire les massacres dans un cadre conceptuel cohérent. En outre, même Narendra Modi, alors ministre en chef du Gujarat, a légitimé les meurtres sélectifs de musulmans en invoquant les concepts rituels de *kriya* et de *pratikriya*, ou d'action et de réaction¹⁷⁵.

1.3.2. Les échanges sanguinaires

La politique et le discours du nationalisme hindou consistent à incorporer des pratiques politiques modernes dans un vocabulaire religieux et dévotionnel archaïque. Un aspect récurrent de l'activisme politique du Sangh Parivar c'est la référence au langage et au symbolisme du sacrifice sanguin. Alors que toute forme de « rhétorique nationaliste s'appuie sur des invocations et des images sacrificielles¹⁷⁶ », en Inde, cela fait partie d'un complexe religieux plus ancien qui plaçait le sacrifice rituel en son centre. De plus, cette ancienne religion védique de sacrifice rituel représente l'âge d'or de l'hindouisme dans l'imaginaire historique du RSS.

¹⁷³ Ghassem-Fachandi.

¹⁷⁴ Ghassem-Fachandi, 198.

¹⁷⁵ Ghassem-Fachandi, 155.

¹⁷⁶ Ghassem-Fachandi, 35.

Les nationalistes hindous ne sont pas les seuls à invoquer ce vocabulaire sacrificiel pour faire avancer leurs objectifs politiques. Bannerjee et Copeman nous rappellent que « les métaphores du sang, de son extraction et de son sacrifice sont omniprésentes dans les discours politiques indiens¹⁷⁷. » En effet, même la politique gandhienne considérait le sang comme une substance hautement symbolique, voire sacrée. En 1919, à Jallianwala Bagh, un officier colonial britannique, le général Dyer, a ordonné à ses troupes de tirer sur un rassemblement pacifique. Pour Gandhi cet espace avait subi une sorte de consécration par le versement de sang innocent. En outre, le fait que les victimes de Jallianwala Bagh appartenaient à des communautés diverses signifiait la dissolution, par leur sang versé, de toute différence confessionnelle¹⁷⁸.

Les militants du Hindutva conçoivent leurs propres actions violentes par le prisme du sacrifice sanguin. Les enquêtes sur le terrain menées par Banerjee et Copeman révèlent que les activistes du Hindutva « emploient le sang humain à des fins énonciatives variées¹⁷⁹ ». Cela est particulièrement évident dans les campagnes de don de sang organisées par le RSS pour commémorer des événements tragiques tels que des guerres ou des attaques terroristes. Les organisateurs de ces événements exhortent les participants à donner leur sang comme un geste explicitement sacrificiel destiné à faire renaître la nation.

Cette conception d'une pratique médicale moderne en forme de sacrifice n'implique pas un passage de la religion à la science. Au contraire, elle constitue un autre exemple de la manière dont « le sacrifice est sublimé, trouvant des formes nouvelles et subtiles dans la conception et les pratiques destinées à le remplacer¹⁸⁰. » L'activité relativement inoffensive du don de sang médical préfigure, dans la rhétorique du Hindutva, la possibilité d'un futur bain de sang sous

¹⁷⁷ « metaphors of blood, its extraction and sacrifice are inescapably rife in Indian political discourse. » Copeman and Banerjee, *Hematologies*, 46.

¹⁷⁸ Copeman and Banerjee, 56.

¹⁷⁹ « blood as media may enact a premonitory bloodshed, a sanguinary forewarning » Copeman and Banerjee, 80.

¹⁸⁰ « sacrifice is sublated, finding new and subtle forms in the understanding and practices meant to replace it. » Copeman and Banerjee, 127.

la forme de pogroms et de violence communautaire. C'est à travers ce cadre spécifique et très nuancé du sang comme substance oblatrice que j'aborde la « politique sacrificielle¹⁸¹ » du nationalisme hindou.

La prédominance de la rhétorique du sacrifice sanguin dans la politique nationaliste hindoue nous oblige à nous interroger sur la persistance de ce vocabulaire apparemment archaïque dans le contexte d'une démocratie moderne.¹⁸² Pourquoi le sacrifice, et le versement sacrificiel du sang, continuent-ils à susciter une réponse aussi puissante de la part des témoins et des participants aux actes de violence politique ? Les trois textes de mon corpus adressent les expériences de ceux qui ont subi la violence. Ils prennent au sérieux le vocabulaire sacrificiel, et l'utilisent pour critiquer les idéologies violentes plutôt que de les légitimer.

1.3.3. Le lynchage comme sacrifice collectif

Comme nous l'avons vu plus haut, le discours public représente la violence politique par le cadre conceptuel du sacrifice. Dans « Hypatie », la philosophe éponyme du poème apparaît comme une victime sacrificielle, massacrée par un groupe de chrétiens fanatiques. L'image d'une serviette hygiénique imbibée de sang sert de métaphore à son corps brutalisé¹⁸³. J'examine le poème de Kolatkar pour la manière dont il souligne la nature sacrificielle de son meurtre. L'analyse de Bannerjee et Copeman du « sang comme substance politique¹⁸⁴ » fournit un cadre important pour explorer les images de sang dans ce texte particulier.

¹⁸¹ Copeman and Banerjee, 64.

¹⁸²En effet, dans son étude sur l'hindouisme populaire, C.J Fuller décrit le déclin constant du sacrifice en tant que rituel dans l'Inde d'aujourd'hui. Même s'il continue d'être pratiqué dans de nombreux sanctuaires locaux, en particulier dans l'est de l'Inde et au Népal, il note qu'aujourd'hui, « dans toute l'Inde, le sacrifice du sang attire la critique et la condamnation. » Christopher John Fuller, *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*, Rev. and expanded ed (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 2004), 99.

¹⁸³ En comparant son cadavre ensanglanté à une « serviette hygiénique usagée », le poème fait allusion à une histoire concernant Hypatie racontée par l'auteur antique Damascius. Il fait référence à des rumeurs propagées par les détracteurs d'Hypatie, selon lesquelles elle aurait eu une liaison avec Oreste, le gouverneur romain de la ville. Hypatie se rend alors à une assemblée publique et brandit furieusement son chiffon menstruel devant une foule d'hommes comme preuve de son célibat. Son cadavre ensanglanté acquiert la même force accusatrice contre ses assaillants dans le poème de Kolatkar. Watts, *Hypatia*.

¹⁸⁴ Copeman and Banerjee, *Hematologies*, 47.

Après avoir arraché Hypatie à son char, la foule chrétienne l'écorche vive avec des coquilles d'huîtres, et dépose son cadavre dans la cathédrale principale de la ville. Le poème se demande si le Christ avait réclamé « l'effroyable offrande/ de la chair vierge d'une philosophe¹⁸⁵ ». Il emploie le mot *naivēdya* (« नैवेद्य »), qui désigne l'offrande d'aliments cuits posée devant les idoles. Ce terme représente le cadavre d'Hypatie comme une substance oblativ. Cependant, à l'instar des huîtres dont se régalaient Cyrille, le corps ensanglanté d'Hypatie est un exemple de nourriture crue, non cuite, et donc tout à fait inappropriée comme offrande sacrificielle. La voix narrative du poème passe brièvement à Hypatie qui dit :

हे शरीर माझं
रक्ताळलेलं
टाकून देते मी आता
वापरलेल्या रजोवस्त्राप्रमाणं
इथं
या चर्चच्या फरशीवर ¹⁸⁶

J'abandonne
ce corps sanglant
comme une serviette hygiénique usagée
ici
sur le sol de cette église.

J'aimerais m'attarder un peu plus sur cette image sanguinaire, et discuter de la valeur politique du sang menstruel. Les mouvements féministes modernes ont proposé un double usage de cette substance corporelle, à la fois « comme un objet et un moyen de célébration féministe tout en

¹⁸⁵ « *hā aghōrī naivēdya/ ēkā jñānayōginīcyā kumarilla māmsācā* » « हा अघोरी नैवेद्य/ एका ज्ञानयोगिनीच्या कुमरिल्ल मांसाचा ». Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 151.

¹⁸⁶ Kolatkar, 152.

mettant en évidence et en dramatisant la violence des agressions sexuelles¹⁸⁷. » Nabina Das, écrivant sur le viol collectif d'une jeune femme dans un bus à Delhi en 2012, décrit le choc des agresseurs face à l'écoulement de sang¹⁸⁸. Selon elle, la répulsion suscitée par le sang des femmes dans l'imaginaire patriarcal et la violence systémique à l'égard des femmes font partie de la même culture misogyne. L'agression d'Hypatie aux mains d'une foule chrétienne et le fait qu'elle compare son cadavre à une serviette hygiénique condensent les deux significations en une seule image.

De plus, dans le contexte indien, le sang menstruel est considéré comme une substance polluante qui impose la séquestration aux femmes pendant leurs règles. Il évoque la peur de la contamination qui désigne les femmes et les castes inférieures comme impures. De fait, les femmes en période de menstruation ne peuvent pas entrer à certains temples hindous ou participer à diverses cérémonies religieuses, encore aujourd'hui¹⁸⁹. Certaines communautés réservent des maisons séparées dans lesquelles elles sont maintenues en isolement afin de ne pas « souiller » les autres. Les paroles d'Hypatie transforment ainsi son cadavre ensanglanté en une substance qui suscite la peur et de la répulsion chez les hommes de castes supérieures. Si la notion du sacrifice peut servir à réifier des massacres, la comparaison du corps d'Hypatie à un chiffon menstruel, au contraire, transforme son sang en « un objet et un médium de vérité et un mécanisme de visibilité¹⁹⁰ » qui met à nu les crimes de ses assaillants.

¹⁸⁷ « as an object and medium of feminist celebration while at the same time evidence and dramatize the violence of sexual assault ». Copeman and Banerjee, *Hematologies*, 117.

¹⁸⁸ Nabina Das, "Blood, Period: In Many Countries, Especially in India, Menstruation Is a Subject of Taboo and Stigma, Which Feeds the Ego and Pride of a Misogynist Society That Objectifies and Sexualises Women," *Economic and Political Weekly* 50, no. 16 (2015): 95–96.

¹⁸⁹ La question de l'autorisation des femmes en période de menstruation à entrer dans certains temples hindous est devenue une source de débat public et de litige judiciaire ces dernières années. En 2006, un appel a été déposé devant les tribunaux pour permettre aux femmes d'entrer dans le temple de Sabarimala au Kerala, lieu d'un pèlerinage exclusivement réservé aux hommes et dédié à la divinité « hyper-masculine » Ayappa. Copeman and Banerjee, *Hematologies*.

¹⁹⁰ « a medium of truth and a mechanism of exposure ». Copeman and Banerjee, 123.

Le versement de sang, en tant que sacrifice ou processus corporel, témoigne d'un double aspect de sacralité et de contamination. Le meurtre d'Hypatie présente ces deux qualités. L'effigie du Christ sur une croix, dont le sacrifice est célébré pendant la messe, et Hypatie, dont le cadavre repose maintenant dans l'église, représentent deux personnages historiques associés au martyre et au sacrifice. Alors qu'ils appartiennent en principe à deux groupes antagonistes, le poème les associe comme des victimes innocentes d'une foule haineuse. Tout comme le Christ est monté au ciel après sa résurrection, le poème permet à Hypatie sa propre forme d'apothéose :

आणि निघून जाते
अकाशभर विखुरलेल्या
चांदण्यांना
एका सूत्रात
ओवण्यासाठी ¹⁹¹

et je vais
partir
attacher les étoiles
éparpillées dans le ciel
sur un fil

En se concentrant sur le sang, le poème révèle la nature irréductiblement corporelle de la violence, et refuse son abstraction par le langage du sacrifice rituel. Le poème de Kolatkar explore aussi le potentiel énonciatif du sang, mais à des fins plus créatives, et rédemptrices. J'aurai d'autres occasions d'aborder le dispositif symbolique et rituel du sacrifice, et la façon dont il joue un rôle structurant dans certains des poèmes de mon corpus. À ce stade, je voudrais

¹⁹¹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 152.

seulement souligner que les manifestations physiques et matérielles de la violence, principalement à travers le sang, recouvrent une multiplicité de fonctions symboliques.

1.4. La vision des vaincus¹⁹²

1.4.1. La poésie séditeuse d'*Angor*

Jusqu'à présent, dans ce chapitre, j'ai détaillé la manière dont les poèmes discutés ici font face à la montée du nationalisme hindou. Il est toutefois important de souligner qu'ils entretiennent une relation tout aussi conflictuelle à l'égard de l'État-nation, indépendamment de sa teinte idéologique spécifique. En effet, les poèmes de mon corpus expriment, à travers une variété de registres différents, un profond antagonisme envers la violence du projet nationaliste. Cet antagonisme prend la forme d'une lecture pacifiste d'une épopée de guerre, d'une dénonciation écoféministe de la violence du « développement » et d'un scepticisme général à l'égard des déclarations de bonnes intentions des élites. En Inde contemporaine, les idées qui remettent en cause la légitimité du régime sont rapidement réprimées par des accusations de sédition, voire par l'emprisonnement. Cela rend les poèmes fortement subversifs et courageux, étant donné que les artistes et les intellectuels publics sont régulièrement harcelés, menacés, et poursuivis en justice.

Je voudrais souligner l'élément de classe et d'identité de ces poèmes, car ils expriment une expérience de la marginalisation de genre, de caste et d'ethnie. Dans un climat politique qui privilégie une forme d'affiliation (religieuse, nationale) par rapport à toutes les autres, la création de modes d'identification alternatifs devient une tâche urgente. Les pratiques artistiques qui se réjouissent de l'hétérogénéité culturelle, ainsi que des traditions locales, manifestent ces identités dissonantes. Les poèmes de Jacinta Kerketta dépeignent avec éloquences les cultures indigènes et s'opposent à toute assimilation facile dans les récits

¹⁹² Le titre fait référence à l'ouvrage de Nathan Wachtel, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*, Bibliothèque des histoires (Paris: Gallimard, 1971).

nationalistes. La terre à laquelle ses poèmes font référence n'est pas une entité abstraite ni un raccourci pour le territoire national. Elle représente un espace naturel auquel les Adivasis sont attachées par des liens ancestraux et un héritage culturel commun. Cet enracinement résiste à l'hégémonie des centres métropolitains.

Dans le poème « L'Homme et les Mots » (« आदमी और शब्द » « *ādamī aura śabda* »), Kerketta identifie le savoir ancestral, « les mots » (« शब्द » « *śabda* ») aux grains récoltés dans les champs du village. Une mère remet ces grains nourrissants à ses enfants comme un legs personnel. Pour la poétesse, ces mots renferment des valeurs anciennes et omniprésentes :

जंगल में साखू की तरह
शब्द ही पीढ़ियों के नसों में
खून बन सनसनाते हैं¹⁹³

Comme les arbres de sakhu imprègnent les bois.
Ainsi les mots coulent comme du sang
Dans les veines de toutes les générations.

Le sang apparaît comme une substance clé, assimilée dans la poésie de Kerketta aux « mots » et aux traditions ancestrales. Ces mots, qui résument tout un mode de vie, contrastent avec la surabondance de textes et de « contenus » commercialisés qui émanent des villes :

काँक्रीट के जंगलों में भी उगते हैं, शब्द!
रंग बिरंगे, चमकीले, धूसर और गाढ़े
दिखने में भरे, अंदर से डरे,

¹⁹³ Kerketta, *Angor*, 47.

खूबसूरत कोपले मगर खोखले।¹⁹⁴

Mais les mots, ils poussent aussi dans les jungles urbaines.
Brillants et colorés, sombres, denses et sinistres,
Apparemment abondants, mais pétrifiés à l'intérieur,
Des bourgeons de beauté, creux sous la peau.

Au premier regard, ces lignes semblent représenter un repliement sur soi, et une revendication problématique de l'authenticité. Mais dans le contexte d'une politique nationaliste répressive, elles constituent une forme « d'essentialisme stratégique » nécessaire à la survie des communautés indigènes¹⁹⁵. Les images employées dans les poèmes de Kerketta, d'un panier à vanner, des grains trempés dans la rosée et l'acte de distribuer des repas aux enfants, les enracinent dans les espaces quotidiens. Kerketta s'appuie rarement, voire jamais, sur des récits ou des mythes pour exprimer son héritage Adivasi. Au contraire, son idée d'appartenance découle de processus aussi simples et fragiles qu'une mère qui nourrit ses enfants ou une personne en harmonie silencieuse avec les forêts qui entourent son village natal.

Lorsque des événements historiques apparaissent dans les poèmes de Kerketta, ils sont liés aux rébellions locales. « L'Appel de la Colline du *Dombari* » (« डोंबरी की आवाज » « *ḍōmbarī kī āvāja* ») est un poème qui invoque la mémoire des révolutionnaires Adivasis. Il parle des frères Sido et Kanhu qui ont mené l'insurrection Santhal, et Birsa Munda qui a combattu la domination coloniale. Malgré les efforts pour assimiler ces hommes et leurs légendes à un récit nationaliste, ils restent avant tout des icônes de la résistance indigène. Kerketta devance toute

¹⁹⁴ Kerketta, 47.

¹⁹⁵ L'expression « essentialisme stratégique » a été attribuée à Gayatri Spivak et fait référence à la capacité des communautés et des genres subalternes à faire valoir leurs droits par le biais d'un discours sur la différence plutôt que sur l'identité. Bien que problématique en tant qu'idée théorique, elle reste au mieux une « stratégie politique temporaire » à déployer dans le contexte d'un mouvement particulier. Elisabeth Eide, "Strategic Essentialism," in *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, ed. Angela Wong et al. (Singapore: John Wiley & Sons, Ltd, 2016), 1–2, <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss554>.

tentative d'appropriation de leur héritage en les situant dans une géographie distincte. La colline de Dombari du titre se réfère, par exemple, à un affrontement entre Birsa Munda et l'État colonial¹⁹⁶. Cependant, les lieux associés à ces luttes peuvent devenir des prisons qui calcifient leur héritage.

Ces hommes ne représentent pas uniquement des martyrs ou des individus exceptionnels et charismatiques. Au contraire, Kerketta les considère comme les incarnations d'une longue tradition de résistance qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Le poème soutient que la capacité de la communauté Adivasi à résister à l'injustice découle de ses liens avec les terres et les forêts de la région. La locutrice du poème ne se tourne pas seulement vers des héros historiques pour s'inspirer, mais aussi vers « la terre » (« धरती » « *dharatī* ») pour allumer le feu de la rébellion. Les martyrs du passé ne peuvent pas être confinés au rang d'icônes nationalistes ou locales, mais servent de modèles pour le présent et pour l'avenir. La dernière strophe du poème réitère ce point :

मैं मांगता हूँ एक नया आगाज
जब-जब वीर बिरसा मुंडा
खोले समाधि पर
अपनी स्मृति की दराज,
वो पाएं हूल को सुनते हुए
डोंबरी की आवाज ¹⁹⁷

Je demande un nouveau départ.

¹⁹⁶ Les notes à la fin du texte de Kerketta informent le lecteur que Sido et Kanhu étaient deux frères qui ont déclenché un soulèvement de la tribu Santal dans le district de Panchkathiya-Barhet de l'actuel État du Jharkhand. La rébellion ou Hul, comme on l'appelle localement, a commencé par l'assassinat d'un officier de police et d'un usurier local. Le soulèvement a finalement été écrasé, et Sido a été pendu sur un arbre qui existe encore aujourd'hui. Kerketta, *Angor*, 151.

¹⁹⁷ Kerketta, 98.

Chaque fois que Birsa Munda
Devrait ouvrir sur sa tombe
Le coffre à souvenirs,
Il trouvera le *Hul*,
Écoutant l'appel
Qui résonne dans la colline de Dombari.

En effet, pour Kerketta, les rébellions historiques se poursuivent dans le présent, et les terres Adivasis constituent l'épicentre des luttes pacifiques et d'insurrections violentes. Le sang devient un symbole de la transmission des traditions de résistance de génération en génération. Dans le poème « Les Armes Dans Mes Mains » (« मेरे हाथों के हथियार » « *mērē hāthōm kē hathiyāra* »), une jeune enfant voit sa mère rentrer d'une manifestation :

सफेद पट्टी बंधे उसके सर से
रिस रहा गाढ़ा लाल खून।
मैं टुकुर टुकुर ताकता उसे
छूकर देखता हूँ लाल खून
और
मेरी आंखों में भी लहू उतर आता हूँ।¹⁹⁸

Sa tête dans un pansement blanc,
Et du sang rouge
Ruisselant sur son front.
Je fixe son visage,
Et touche son sang
Et mes yeux rougissent

¹⁹⁸ Kerketta, 61.

De sang.

Le sang versé devient le moyen de transmettre la rage et la rébellion. En effet, les éléments primitifs, comme le sang, l'eau et les flammes, forment des motifs récurrents dans la poésie de Kerketta. Ils représentent une lutte à la fois ancienne et indélébile. Dans le poème « Le Mystère des Bambous des Collines » (« पहाड़ी बांसों का रहस्य » « *pahāḍāī bāmsōm kā rahasya* »), la locutrice décide de se battre contre la destruction des forêts et des fermes de sa communauté. Elle forge des armes à partir des bambous qui poussent dans les collines autour du village. L'acte de façonner ces armes provoque une révélation — « et j'ai compris pour la première fois »¹⁹⁹. Les bambous qui fournissent les outils de résistance ont été « nourris par le sang des ancêtres. »

1.4.2. La catastrophe du *vikāsa* (विकास) ou du « progrès »

La destruction des forêts et de ses habitants humains et non humains est un thème clé de l'écriture de Kerketta. Des images des « eaux ensanglantées » (« *lahūluhāna pānī* » « लहलुहान पानी ») et « rivières rouges » (« *lāla nadiyām* » « लाल नदियां »), d'arbres déracinés et de collines creusées remplissent les pages d'*Angor*. Elles évoquent les réalités contemporaines de l'Inde, où des villages entiers sont déplacés au nom de projets d'infrastructure ou de l'exploitation des ressources naturelles qui s'y trouvent. L'horreur de ces événements est exprimée par la voix d'un agriculteur qui assiste à la dégradation de ses terres :

मैं करुआ में सो रहा था,
अचानक जमीन हिलने लगी।
देखा,
जमीन उखाड़ती मशीन के पंजो पर
अपने खेत को।²⁰⁰

¹⁹⁹ « *taba pahālī bāra samajha mēm āyā* » « तब पहली बार समझ में आया ». Kerketta, 87.

²⁰⁰ Kerketta, 87.

Je dormais dans le champ de kuruwa,
Quand j'ai senti la terre trembler.
Et j'ai vu
Dans les griffes d'une pelleteuse.
Mon champ coupé de ses racines.

Kerketta assimile les Adivasis à la terre qu'ils habitent et des images de la violence physique sont employées pour parler de la destruction environnementale :

उस टुकड़े के साथ
मैं भी लटका था मशीन पर
तब महसूस हुआ मुझे
अपनी जमीन सहित उखड़े जाने का दर्द।²⁰¹

Sur cette machine était suspendue
Pas seulement ce morceau de terre, mais mon corps aussi,
Et j'ai réalisé alors
l'agonie d'être déraciné de son propre sol.

Si le locuteur du poème a l'impression qu'une partie de lui-même est « déracinée » en même temps que ses champs, alors la terre aussi est « démembrée » et vendue aux enchères. Ailleurs, le recueil fait référence au « massacre » des arbres et aux eaux ensanglantées, car chaque acte de violence contre la forêt détruit les vies de ceux qui en dépendent. L'œuvre de Kerketta fait preuve d'une conscience profonde du fait que la dévastation écologique profite aux grandes villes métropolitaines. L'idée du *vikāsa* (« विकास ») ou du « progrès », un élément clé de la

²⁰¹ Kerketta, 87.

première campagne électorale de Narendra Modi qui a séduit l'élite urbaine, apparaît sous un jour nouveau lorsqu'on est confronté à ses effets délétères.

Ces poèmes témoignent des conséquences néfastes du progrès et du développement, qui fait partie intégrante du projet nationaliste. La forêt de Saranda est empestée par la puanteur des machines et du bruit des explosions, qui effacent le parfum de ses fleurs. Le poème le plus puissant consacré à ce thème, intitulé « O Ville ! » (« ओ शहर » « *ō śahara* »), exprime la critique de Kerketta à l'égard des inégalités du « développement », de ses gagnants et de ses perdants. En trois lignes, il met à nu le mythe du « *vikāsa* » (« विकास ») :

ओ शहर!
क्या तुम कभी उजड़ते हो
किसी विकास के नाम पर? ²⁰²

Ô, ville !
N'es-tu jamais arrachée par les racines mêmes
Au nom du progrès ?

1.4.3. Voix subalternes

Les trois textes de mon corpus sont peuplés de voix qui expriment un profond scepticisme à l'égard d'un discours nationaliste façonné exclusivement par des élites. La chienne Shunaka, dans *Until the Lions*, regarde de travers les prétentions grandiloquentes des rois et des dirigeants du pays. Lorsqu'elle demande « Shyama, ma soeur, pourquoi/ faut-il faire allégeance aux hommes ?²⁰³ », elle pourrait parler au nom des femmes qui voient leurs maris et leurs fils partir mourir sur le champ de bataille. Les processus violents de conquête et d'annexion, de

²⁰² Kerketta, 31.

²⁰³ « Shyama, Sister, why/ the need for dazed allegiance/ to men? »

construction des nations, excluent son espèce qui « ne demande aucun terrain », tandis que les hommes :

Kill and kill again,
Scorch the rivers, rape the earth
And deluge jungles
With death, all to prove manhood.²⁰⁴

Tuent et tuent encore,
Brûlent les rivières, violent la terre
Et inondent les jungles
De la mort, tout ça pour prouver leur virilité.

Comme *Angor*, les poèmes de Nair établissent un lien entre la destruction écologique et la volonté patriarcale de domination. Shunaka s'identifie aux personnes opprimées par des structures sociales. Elle s'insurge contre Arjuna, qui a brûlé la forêt de Khandava, et contre les hiérarchies de caste (« in spike-ironed castes²⁰⁵ »). Shunaka exprime son chagrin face au traitement réservé à Eklavya, un archer qui rivalisait avec les grands héros du *Mahabharata*. D'abord rejeté comme « lowborn tribal », « outcast » et « low-caste whelp », on lui a demandé de se couper le pouce droit afin qu'il ne puisse plus jamais faire concurrence à un archer de haute caste. Ce point de vue échappe aux récits traditionnels de l'épopée, car « un témoin muet n'a aucun contrôle/ sur rien – surtout les légendes²⁰⁶. »

Dans sa relecture du *Mahabharata*, Karthika Nair se livre également à une critique des élites qui sont prêtes à sacrifier une partie de leur propre société pour en tirer un profit personnel. Deux poèmes d'*Until the Lions* intitulés « Padati », font référence aux soldats d'infanterie qui

²⁰⁴ Nair, *Until the Lions*, 75.

²⁰⁵ Nair, 75.

²⁰⁶ « a dumb witness has control/ on squat — least of all the lore ». Nair, 75.

constituent la majorité des armées des deux camps. Le locuteur est un simple soldat, qui sera sacrifié dans un conflit entre « high-born war-mongers ». Dans le premier poème, son père exprime sa foi au salut de tous sur le champ de bataille de Kurukshetra, même les basses castes : « pariahs- Mahar and Shanar/ Chamar and Chandal, Dhobi, Bhangi ». La promesse d'un paradis sans caste (« casteless paradise »), d'une inclusion dans l'ensemble nationale, est offerte à ceux qui sont normalement condamnés pour « survivre comme de la vermine/ sur les marges²⁰⁷ ». Le locuteur poursuit en exprimant son grand espoir de voir la guerre de Kurukshetra inaugurer une ère nouvelle, plus égalitaire :

and new gods will appear. Dark-
skinned beings, perhaps, like
you and me, perhaps- just
think- a lowborn one?²⁰⁸

et de nouveaux dieux apparaîtront. Des êtres
à la peau noire, peut-être, comme
toi et moi, peut-être
de basse naissance ?

Le poème évoque la possibilité d'un ordre nouveau, né à la suite d'un bain de sang, qui est plus juste et égal. Il montre comment un grand nombre de personnes pourraient être persuadées de voir dans les machinations d'une élite la promesse d'une délivrance universelle. Dans le poème « La Tempête et les Perspectives » (« बवंडर और दिशाएं » « *bavamḍara aura diśāēm* »), Jacinta Kerketta présente un scénario similaire, où un village Adivasi tout entier succombe à l'espoir

²⁰⁷ « to survive like vermin/ on outer rims »

²⁰⁸ Nair, 40.

généralisé par de fausses promesses. C'est une communauté fragilisée par des années de négligence et qui n'est pas en mesure de se défendre devant une tempête :

ठिठकता है देख,
तेज हवाओं की चाकू से
चाक हुए गावों के घाव पर
दिशाएं डाल रही हैं चीरकर
उनके ही इतिहास का चीथड़ा²⁰⁹

Il trébuche quand il voit
L'histoire du village
Coupée en lambeaux par des vents
Et transformés en pansements
Par les perspectives
Pour envelopper ses propres blessures.

Les traditions fières et le mode de vie autosuffisant qui caractérisent l'histoire des Adivasis se fragmentent (« *itihāsa kā cīthaḍā* » « इतिहास का चीथड़ा²¹⁰ »). Ils n'ont plus le choix que de croire aux mots rassurants (« *dilāsā dētī diśāōm kē havālē* » « दिलासा देती दिशाओं के हवाले²¹¹ »). Le mot « *diśāōm* » (« दिशाएं ») ou perspectives, un terme vague et ambigu, fait référence à un avenir meilleur qui est sans cesse reporté. Ce qu'il implique en réalité, c'est une trahison brutale :

तब दिशाएं
उजाले का वादा कर
धकेल देती हैं उन्हें

²⁰⁹ Kerketta, *Angor*, 49.

²¹⁰ Kerketta, 49.

²¹¹ Kerketta, 49.

बवंडरो के बीच ²¹²

Et les perspectives,
Promettant l'aube d'un nouveau jour,
Pousse-les tous
Devant la tempête qui approche

Le poème se termine d'une manière poignante. La destruction du village Adivasi est rationalisée en invoquant le devoir du sacrifice, ou « *kurbānī* » (« कुर्बानी ») :

पृथ्वी को बचाने के लिए
किसी न किसी की तो
कुर्बानी देनी ही होगी

Pour sauver la terre,
Quelqu'un doit
Faire un sacrifice.

Je voudrais davantage m'interroger sur le sens réel du mot « *dharatī* » (« धरती ») ou la terre. Fait-il référence au sol, aux forêts qui y sont enracinées et aux personnes et animaux qui en dépendent pour leur subsistance? Ou est-ce une catégorie théorique qui résiste à toute expérience directe, corporelle? En effet, le poème de Kerketta souligne le fait que la destruction des terres, des rivières et des villages se fait au nom des représentations territoriales abstraites telles que l'État-nation. La critique du pouvoir étatique, du majoritarisme et du nationalisme autoritaire, acquiert une plus grande force lorsque ce sont ses victimes qui la

²¹² Kerketta, 51.

formulent. En outre, les femmes séquestrées dans les espaces domestiques constituent le défi le plus conséquent aux injustices lorsqu'elles élèvent leur voix pour les protester.

La littérature produit des « récits populaires alternatifs » qui enrichissent et transforment notre appréhension des questions historiques plus larges telles que le nationalisme et la violence²¹³. Les poèmes évoqués ci-dessus offrent un chœur de dissidence et de colère à travers les paroles des personnes et des communautés marginalisées. Ils font ainsi implorer plusieurs mythes nationalistes qui instrumentalisent leur souffrance. Ce n'est que depuis les marges des récits dominants, dont la fonction est souvent de légitimer la violence, que l'on peut trouver ces voix qui sont réduites au silence sur l'autel sacrificiel de la nation.

1.5. Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai essayé de démontrer que la conjoncture politique contemporaine, dominée par un nationalisme coercitif et sectaire, exerce une influence cruciale sur les textes de mon corpus. Elle détermine leur rapport à la violence, à l'autoritarisme, au genre et à la nation. Les poèmes examinés dans ce chapitre abordent ces questions de différentes manières. Ils font référence à des événements historiques tels que la démolition de la Babri Masjid et les émeutes qui ont suivi. Mais souvent, ils formulent une critique fondamentale de la violence par des moyens plus indirects. Leurs récits sont centrés sur le corps, et accordent une attention particulière à sa matérialité, et notamment au sang, une substance richement symbolique.

Le nationalisme forge son sentiment de solidarité collective en établissant des liens entre des époques historiques distinctes. Les poèmes examinés ici relient également le passé au présent, mais à des fins complètement différentes. Le récit du lynchage d'Hypatie fait par Kolatkar est influencé par la violence religieuse de sa propre époque. La réinterprétation du *Mahabharata* par Karthika Nair répond également à des exigences politiques actuelles. De même, Kerketta

²¹³ Castaing, "Ecrire En d'autres Langues," 46.

raconte les rébellions de Birsa Munda et de Sido et Kanhu, avec une conscience profonde de la lutte existentielle dans laquelle sont engagées les communautés indigènes dans l'Inde contemporaine. Alors que la république indienne cède progressivement à l'autoritarisme, la littérature continue à proposer un autre type de lien avec le passé, et donc d'autres façons d'envisager le présent et l'avenir.

2. Les mères patries

2.1 La configuration de la féminité et de la nation

2.1.1. Bharat Mata

Dans le chapitre précédent, j'ai discuté de la manière dont un climat politique de plus en plus tendu, animé par un nationalisme agressif, fournit le contexte dans lequel les poèmes de mon corpus doivent être lus et compris. J'ai également soutenu que la poésie examinée dans cette thèse conteste ces récits nationalistes en articulant des visions alternatives du passé et de l'avenir, des lectures hétérodoxes de la littérature classique, et une politique de résistance indigène. Dans ce chapitre, j'analyserai comment le nationalisme opère en reliant sa vaste entreprise politique et territoriale à la réalité quotidienne et vécue de ses citoyens. L'un des vecteurs les plus importants pour réunir ces deux réalités c'est le genre, et une certaine idée de la féminité assimilés aux contours géographiques de l'État-nation.

En Inde, avant la création d'organisations nationalistes formalisées, l'espace domestique du foyer traditionnel hindou, considéré comme un domaine féminin, est devenu le lieu d'un nationalisme naissant²¹⁴. En effet, dans la sphère publique, désormais dominée par le colonialisme occidental, « l'imitation et l'adaptation des normes occidentales étaient une nécessité²¹⁵. » À la maison, ces normes pouvaient être rejetées afin de préserver la différence et la supériorité culturelles. L'État colonial, dont les premiers réformateurs comme Raja Rammohun Roy avaient sollicité l'intervention sur des questions sociales comme la sati et le remariage des veuves, n'était plus le bienvenu dans la seconde moitié du XIXe siècle pour se prononcer sur les coutumes et pratiques hindoues.

²¹⁴ Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton Studies in Culture/Power/History (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1993).

²¹⁵ « imitation and adaptation of western norms was a necessity. » Chatterjee, 118.

En revanche, les réformateurs ont cherché à répondre aux critiques occidentales de manière prudente et sélective en accordant certains droits, comme l'éducation, aux femmes. Cette nouvelle configuration culturelle, où les femmes devaient porter le fardeau de l'identité et des notions d'honneur, a abouti à une « adulation de la femme en tant que déesse ou mère²¹⁶ ». L'idéalisation de la féminité, sans aucune émancipation réelle des femmes ni leur participation à la sphère publique, définit le nationalisme comme un discours fondamentalement masculin. Le corps des femmes atteint une valeur symbolique comme une représentation de la nation elle-même. Cela signifie également que les angoisses masculines concernant la sexualité et la pureté des femmes sont devenues « un point de mobilisation important pour la conception de la nation comme un espace pur et masculin²¹⁷. » C'est un espace dont les femmes continuent d'être largement exclues.

Le nationalisme indien s'est doté d'une icône patriotique qui révèle son anxiété profonde à définir les limites acceptables de la féminité. En tant qu'emblème des origines immaculées de la nation, *Bharat Mata*, ou la Mère Inde, dont le corps sacré se conforme au territoire du pays, représente à la fois les contours spatiaux et temporels du nationalisme indien. Dans les paragraphes suivants, j'essaierai de démasquer les liens entre le nationalisme, comme projet politique moderne, la violence qu'il semble engendrer et exiger, et sa glorification d'un archétype maternel. Je baserai mes réflexions essentiellement sur le travail de Sumathi Ramaswamy, qui a analysé cette figure avec un accent sur les questions de genre, de modernité et d'appartenance territoriale.

La tâche, selon Ramaswamy, est de « comprendre comment les artistes ont transformé picturalement le territoire national en un objet tangible jugé digne du sacrifice corporel des

²¹⁶ Chatterjee, 131.

²¹⁷ « an important mobilising point for reinstating the nation as a pure and masculine space. » Das, *Life and Words*, 19.

citoyens²¹⁸. » Ce processus provient d'une conjonction de développements historiques, technologiques et artistiques qui ont abouti à la naissance d'une divinité pour l'Inde moderne. C'est le fruit d'un nouveau paradigme narratif à travers lequel l'histoire nationale, et un passé civilisationnel pouvaient être inventés. La notion d'une Inde purement hindoue avait commencé à prendre forme dans les travaux d'historiens du XIXe siècle tels que James Prinsep, Max Mueller et R.G Bhandarkar²¹⁹. Le roman *Anandmath* (1882) de l'écrivain bengali Bankim Chandra, qui contient la chanson *Bamdē Mātarama*, ou « Salutations à la Mère Patrie », utilise de manière allégorique la résistance aux envahisseurs musulmans pour parler de la lutte contre la domination coloniale.

Les toutes premières manifestations du sentiment nationaliste en Inde portaient en elles la vision d'un passé authentique et virginal, libre de toute influence étrangère. Dans presque toutes ses incarnations, *Bharat Mata* apparaît comme une divinité hindoue traditionnelle, mais juxtaposée à une carte de l'Inde. Paradoxalement, elle représente à la fois un État-nation moderne cartographié et une divinité archaïque, « invincible mais aussi vulnérable ; bienveillante mais aussi assoiffée de sang ; jeune fille charmante et matrone sans âge²²⁰. » Ses antécédents religieux se retrouvent dans une variété d'archétypes féminins, au même degré que la déesse de la terre Prithvi ou Bhoodevi, sauvée du vide par Vishnu. Mais la Mère Inde, à la différence de Prithvi, apparaît seule, et n'incarne pas la terre entière, mais un territoire national clairement délimité. La déesse Durga se rapproche le plus de *Bharat Mata* par ses attributs.

²¹⁸ « pictorially transformed national territory into a tangible object deemed deserving of the bodily sacrifice of citizenry. » Sumathi Ramaswamy, "Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India," *The Journal of Asian Studies* 67, no. 03 (August 2008): 834, <https://doi.org/10.1017/S0021911808001174>.

²¹⁹ Pour une analyse pertinente de la fabrication historiographique de ce passé purement hindou durant la période coloniale, voir l'ouvrage récent de Manan Ahmed Asif, *The Loss of Hindustan: The Invention of India* (Harvard University Press, 2020).

²²⁰ « invincible but also vulnerable; benevolent but also blood-thirsty; comely maiden and ageless matron. » Sumathi Ramaswamy, *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India* (Duke University Press, 2010), 75, <https://doi.org/10.1215/9780822391531>.

Dans les représentations traditionnelles, elle chevauche un tigre, et abat le démon à tête de buffle²²¹.

La montée en puissance des groupuscules militants violents au début du vingtième siècle a fourni au mouvement nationaliste indien son propre ensemble de victimes et de martyrs. Les images de *Bharat Mata* qui ont circulé pendant cette période de terreur révolutionnaire invoquent à plusieurs reprises le motif du sacrifice du sang. Elles représentent les nationalistes comme Bhagat Singh, condamné à mort par le gouvernement colonial, offrant leur vie à cette nouvelle divinité²²². Cependant, il existe une distinction importante entre les icônes religieuses et la propagande patriotique. Ces derniers se démarquent par leur désaveu du « fait empirique de la mort²²³. » Dans ces images, le corps du martyr se trouve « dans un état de parfait calme, sans douleur ni souffrance et prenant même plaisir à se sacrifier pour le tout qu'est la nation²²⁴. »

Les continuités et les discontinuités entre le nationalisme, en tant que dérivé culturel de la modernité, et les modalités religieuses deviennent inéluctables lorsque l'on considère la figure de *Bharat Mata*. Cette divinité moderne, occupant la totalité du territoire national représenté par la carte de l'Inde, suggère un compromis tendu entre la modernité scientifique et la dévotion rituelle. Comme l'écrit Ramaswamy, une représentation territoriale de la nation la rend

²²¹ Une autre divinité, moins importante dans le panthéon hindou, mais tout aussi influente dans la création de la figure de *Bharat Mata*, est Sati, la compagne de Shiva, dont le sacrifice, le démembrement et la dispersion sur le terrain ont rendu la terre entière sacrée.

²²² Les images de corps masculins ensanglantés, décapités et mutilés offerts à *Bharat Mata* participent à une tradition profondément ancrée dans l'histoire de l'iconographie religieuse indienne. Elle s'inscrit dans une longue lignée syncrétique, depuis le démembrement d'Aravan, évoqué plus haut, jusqu'au monde indo-islamique du sacrifice, qui privilégie la tête masculine coupée comme ultime offrande sacrificielle. Les sculptures monumentales du sud de l'Inde, qui remontent au premier millénaire de notre ère, témoignent des gestes d'automutilation offertes aux différentes déesses de guerre Durga, Kali ou Korravai. Ramaswamy, *The Goddess and the Nation*, 224. C'est également un élément récurrent dans les estampes modernes qui montrent la nation incarnée recevant le corps ensanglanté des jeunes révolutionnaires. Ramaswamy, 234.

²²³ Ramaswamy, *The Goddess and the Nation*, 231.

²²⁴ « a state of perfect composure, devoid of pain or suffering and even taking pleasure in sacrificing itself to the whole that is the nation. » Ramaswamy, 231.

« profondément étrangers, vidée de ses significations quotidiennes et de ses attachements locaux, et, par conséquent, vidés des sentiments antérieurs de nostalgie et d'appartenance²²⁵. »

La cartographie moderne implique un processus de désacralisation, où la terre est « conçue, saisie et encadrée comme un objet de calcul et de maîtrise », et à la fin duquel « la terre se tient désenchantée²²⁶. » La transformation du territoire national en une déesse répond à cette désacralisation et nécessite un subterfuge cartographique. Les poèmes de mon corpus explorent le mouvement inverse, où un territoire national abstrait se transforme en une topographie locale très distinctive ; et le local se révèle lui-même comme une construction profondément nuancée. Ces poèmes réinvestissent l'espace, la géographie et la topographie avec une spécificité locale et un sens de l'émerveillement. En cela, ils réalisent leur propre forme de cartographie, remplaçant la géométrie officielle de la carte par des rivières vivantes, des côtes incarnées et la pluralité des significations qui en découlent.

2.1.2. La subversion poétique de l'espace cartographique

Les poèmes examinés dans les pages suivantes opèrent une forme de réenchancement de l'espace, non pas en le transformant en divinité, mais en le particularisant par des points de vue inhabituels et marginaux. On en trouve un exemple frappant dans le poème « *dōhālagāṇam* » (« दोहाळगण ») de *Bhijakī Vahī* de Kolatkar. Le titre fait référence aux chansons traditionnellement chantées dans le Maharashtra en l'honneur des femmes enceintes. Le poème de Kolatkar raconte l'histoire d'une femme enceinte célibataire, chassée de son village et qui erre maintenant au bord d'une rivière, en une série de couplets prononcés par son enfant à

²²⁵ « profoundly unhomey, emptied of quotidian meanings and local attachments, and, most consequentially voided of prior sentiments of longing and belonging. » Ramaswamy, "Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India," 824.

²²⁶ « conceived, grasped, and enframed as a disposable object of calculation and mastery » « the earth stands disenchanté ». Ramaswamy, 824.

naître. Les pérégrinations de la femme à travers un territoire sont ironiquement mises en scène dans une phrase qui semble recycler les paroles de l'hymne national indien :

कलिंग अंग वंग सौराष्ट्र गुर्जर महाराष्ट्र कर्नाटक की काश्मीर
की आंध्र की द्रविड ²²⁷

Kalinga Anga Vanga Saurashtra Gurjara Maharashtra Karnataka
ou Cachemire ou Andhra ou Dravid

Les vers de l'hymne national retracent un voyage similaire à travers les régions, les rivières et les chaînes de montagnes du sous-continent indien, « *pañjāba śim̄dha gujarāta marāṭhā drāvīḍa utkala baṅga* ». Ce remaniement de l'espace national caractérise l'imagination poétique de Kolatkar, qui s'emploie à refaire le monde à partir d'une perspective insolite et inhabituelle. Anjali Nerlekar écrit que « Kolatkar relie le vaste et le petit de plusieurs manières différentes » et juxtapose de manière créative « le local minutieux contre les structures cartographiques plus larges ²²⁸. »

Pour Kolatkar, la terre est toujours vécue à travers ce moyen limité et fragmentaire qu'est le corps humain. Cependant, au lieu de circonscrire l'espace, les poèmes permettent au corps d'acquérir les qualités illimitées de l'espace lui-même. Cette forme de cartographie incarnée représente un motif récurrent des poèmes de Kolatkar. Dans le premier poème de *Bhijakī Vahī*, le visage d'une femme est assimilé à de vastes territoires, ses larmes étant comparées à « de l'ambre qui se s'accumule/autour de la côte sud des yeux baltiques ²²⁹ ». Des poèmes comme

²²⁷ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 258.

²²⁸ « Kolatkar connects the large to the small in a number of different ways » « the minutely local against larger cartographical structures. » Anjali Nerlekar, "The Cartography of the Local in Arun Kolatkar's Poetry," *Journal of Postcolonial Writing* 49, no. 5 (December 2013): 609–23, <https://doi.org/10.1080/17449855.2012.692334>.

²²⁹ « का हे अंबर गोळा होतंय/ तुझ्या बाल्टिक डोळ्यांच्या दक्षिण किनाऱ्यावर » « *kā hē mbara gōlā hōtamya/ tujhyā bālṭika ḍōlyāṁcyā dakṣiṇa kināryāvāra* » Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 20.

« La reine du carrefour aux pieds nus » et « Chien paria », tirés de son recueil en anglais, *Kala Ghoda Poems*, jouent avec ces normes cartographiques de la même manière.

Le chien affirme que les motifs sur son corps sont dessinés « avec la rigueur d'un pirate/plutôt que d'un cartographe ». Il décrit sa peau comme un « vieux parchemin » et une « carte de Bombay du XVIIe siècle/avec ses sept îles²³⁰ ». Diverses parties de son corps correspondent à des éléments importants de la géographie de Bombay. L'île Old Woman se trouve sur le « front » du chien, tandis que « Mahim » se trouve sur sa « croupe » et le reste de la ville est distribué « au petit bonheur sur/poitrine, garrot, selle et reins²³¹ ». Dans « La reine du carrefour aux pieds nus », la reine éponyme se drapait dans un sari dans la rue. Une « auréole » sur son vêtement est « aussi vaste que la Chine » avec « des frontières qui s'étirent/ depuis ses fesses au nord/jusqu'à la pliure de ses genoux au sud²³² ». Avec des mouvements rapides, elle semble envelopper la ville de Bombay autour d'elle-même :

(flip flap, flip flap

Dadar, Parel, Lalbaug, Byculla, Bori Bunder,

flip flap, Flora Fountain

et flip, nous voilà à Kala Ghoda,

où

nous sommes depuis le début),²³³

Kolatkār cartographie la ville de Bombay par les gestes de la femme et par la répartition aléatoire des couleurs sur la fourrure d'un chien des rues. Le poème « Les Cheveux d'Hélène » (« हेलेंचे गुंत्वळ » « hēlēncē guṁtvala »), de *Bhijakī Vahī*, se tourne vers *l'Iliade* et explore le

²³⁰ Arun Kolatkār, Laetitia Zecchini, and Pascal Aquien, *Kala Ghoda: Poèmes de Bombay*, Éd. blingue, Collection Poésie 487 (Paris: Gallimard, 2013), 29.

²³¹ Kolatkār, Zecchini, and Aquien, 29.

²³² Kolatkār, Zecchini, and Aquien, 163.

²³³ Kolatkār, Zecchini, and Aquien, 171.

paysage de Troie antique à travers quelques mèches de cheveux à Hélène de Troie. Ces cheveux, vestiges plutôt pitoyables d'une guerre immense, errent sans but sur les champs de bataille vides. Le poème décrit leur trajectoire :

वावटळीबरोबर उंच उंच जातात

ट्रॉयच्या परिसराचं

विहंगमावलोकन करण्यासाठी

त्या सर्वच प्रदेशाचा एक

शास्त्रशुद्ध

नकाशा बनवायच्या हेतूनं²³⁴

Ils montent avec le tourbillon

pour avoir une vue à vol d'oiseau

des environs de Troie

Et créer une carte

impeccable

de toute cette province

Les cheveux jouent le rôle d'un « observateur », qui se promène « en recueillant les rapports décennaux/établis par les Troyens ». Afin d'établir une « carte impeccable », le cartographe n'a pas besoin de « se plonger dans les détails/des roches, des charbons et des os » ni « d'accepter quelque responsabilité personnelle ». Dans cette attitude, les cheveux d'Hélène « planent au-dessus de tout », distants, scientifiques et entièrement détachés. Mais une fois encore, cette

²³⁴ Kolatkar, 183.

vision « objective » est perturbée lorsque les mèches de cheveux butent dans leurs déambulations, en se souvenant des morts de la guerre. Le fait de trébucher sur un chemin renvoie ces mèches à une forme de matérialité, et à l'engagement physique et émotionnel avec le monde que cela implique. C'est cette qualité qui pousse Kolatkar à éviter le rôle de cartographe, et à retracer l'espace à sa propre manière.

2.1.3. Satyavati ou la terre féminisée

Dans *Until the Lions*, Satyavati est un personnage identifié à la terre. Ses paroles constituent le plus long fil narratif du texte et ses descendants deviendront les protagonistes de l'épopée. Satyavati, ou Matsyagandhi, est la fille d'un roi qui éjacula du sperme lors d'une chasse et envoya la semence sur une feuille à sa femme. Cette feuille s'égare et tombe dans la bouche d'un marsouin. Un pêcheur prit cette créature au filet et, en la découpant, découvrit deux enfants, dont l'un était la fille que l'on appela Matsyagandhi, en raison de l'odeur de poisson qui s'en dégageait.

Le personnage de Matsyagandhi incarne la longue association, dans la tradition indienne, entre l'eau et la féminité. Née d'un poisson, elle grandit parmi les pêcheurs et donne naissance à son premier enfant issu d'une liaison quelque peu contrainte avec un sage réputé au milieu d'une île. La narratrice d'une guerre fratricide, elle médite à travers ses énoncés poétiques, sur le pouvoir, la vengeance et la haine. Le premier poème qui lui est consacré, intitulé « I. Fault Lines », qui inaugure le recueil, dépeint un monde inondé par une vague de conflits et de haine :

Listen. Listen: hate rises, hate blazes, hate
billows from battlefields. Hate arrives- searing
rivers, shriveling plains, reaping deserts on its
path- even to this doorstep, to rule the roost,
now hate arrives to gorge our mountains in
serpentine maws, to smother fir and spruce

and hemlock, to parch my blameless sky
into white dust so embers fall as stars.²³⁵

Écoute. Écoute : la haine s'élève, la haine s'embrase, la haine
s'échappe des champs de bataille. La haine arrive - brûlant
les rivières, les plaines ratatinées, les déserts moissonnés sur son chemin,
même jusqu'à nos portes, pour régner
la haine arrive pour gorger nos montagnes
dans des gueules serpentines, pour étouffer le sapin et l'épicéa
et la pruche, pour transformer mon ciel sans reproche
en poussière blanche dont les braises tombent comme des étoiles.

L'utilisation du mot « hate » au lieu de « hatred » s'avère intéressante, car il comporte à la fois la fixité d'un nom et le mouvement inhérent aux verbes. Elle suggère que la « haine » agit presque comme une force autonome, provoquant des ravages sur la terre, (« shrivelling plains, reaping deserts in its path »), et prend la forme d'une calamité naturelle. Elle poursuit sa marche dévastatrice et pénètre même dans le corps humain pour ronger « larynx and pharynx and trachea » et finit par étouffer la conscience, (« till all you feel all you seek is nothingness »). La toute première page d'*Until the Lions* contient la description d'un désastre naturel ou d'un holocauste nucléaire, dont les vents radioactifs s'échappent du champ de bataille.

À mesure que le poème progresse, la notion de haine en tant que force destructrice et apocalyptique prend une forme différente. Ce n'est plus une puissance extérieure, mais une substance primaire, intime et physiologique (« Old hate, / diffused through blood and womb and semen »). En effet, la haine se transmet de génération en génération, car elle est « léguée

²³⁵ Naïr, *Until the Lions*, 131.

et échangée, gagnée au combat, donnée comme dot²³⁶ ». La description de la haine a commencé comme un mouvement vertical descendant, allant de la vaste échelle géographique et cosmique (« rivers, mountains, sky ») à la très petite échelle (« dragonflies, eyes »). Le poème retrace également un autre mouvement, plus horizontal et diffus, englobant les transactions sociales (échange, dot). La haine se transmet aussi comme une maladie génétique : « qui a détruit six générations de ce clan, déformant les maris, les petits-fils, les tantes et les neveux, les épouses et les célibats²³⁷. »

Enfin, la haine apparaît dans sa forme la plus terrifiante, par l'image inoubliable d'une contagion virulente (« old hate, spores and multiplies »). La haine se propage comme un virus ou une bactérie mortelle, enveloppant la terre. La conception de la haine comme un fléau qui risque d'envahir le monde entier condense à la fois le vaste et l'intime en un seul événement. Comme l'écrit Roberto Calasso dans le contexte de la Grèce antique, « la peste représente le conflit entre les hommes de la même façon que le conflit entre les hommes représente la peste²³⁸. » En effet, la haine, comme la peste, est véritablement contagieuse, et se propage de manière incontrôlée à travers le pays, voire la terre. Satyavati dépeint un monde inondé de haine et de mort :

In Kurukshetra

the Earth swathes her face in blood,

Death begins to dance.²³⁹

À Kurukshetra

la Terre se couvre le visage de sang,

²³⁶ « bequeathed and bartered, won in battle, given as bride price ».

²³⁷ « that blighted six generations of this/ clan, deforming husbands, grandsons, aunts/ and nephews, brides and celibates ».

²³⁸ Roberto Calasso and Richard Dixon, *The Ruin of Kasch*, First edition (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018).

²³⁹ Nair, *Until the Lions*, 31.

La mort se met à danser.

C'est peut-être le visage réel des icônes patriotiques telles que *Bharat Mata*, dont le corps dessine la carte d'une nation née dans un bain de sang. La haine, et la violence qu'elle engendre, reste un thème récurrent des poèmes consacrés à Satyavati, et à sa narration de l'épopée :

Listen. Listen, this neither begins nor ends
with me, not such a hate cascading down
Time, crossing sea and sky and continent,²⁴⁰

Écoute. Écoute, ça ne commence ni ne finit
avec moi, pas une telle haine descendant en cascade
le temps, traversant mer, ciel et continent,

La géographie, « mer, ciel et continent », se transforme par un surplus d'émotion, au-delà des représentations cartographiques. En effet, elle incarne la fracturation de la narration ainsi que le démantèlement des notions fixes de l'espace. Le titre de chacun des poèmes attribués à Satyavati acquiert une nouvelle signification :

Such random, ominous thoughts
and notions slid about my mind, like plates
beneath the earth's crust: *fault lines* appeared,
fractured, multiplied- and widened into
seismic clefts.²⁴¹

De telles pensées hasardeuses et inquiétantes
flottaient dans mon esprit, comme des plaques

²⁴⁰ Nair, 47.

²⁴¹ Nair, 229.

sous la croûte terrestre : des lignes de faille sont apparues,
se sont fracturées, multipliées - et élargies en
fissures sismiques.

Le personnage de Satyavati, ses tentatives pour préserver sa famille et son royaume, et son éventuelle prise de conscience de la calamité qui va les frapper tous, incarne une fragmentation primordiale de l'espace. En tant qu'être associé au sol et aux fleuves, elle représente l'effritement progressif de son corps, la division de son royaume en deux et les « fissures sismiques » qui vont s'ouvrir dans la terre elle-même. Une oscillation incessante entre le corps et la terre définit ses énoncés poétiques, au point que les deux deviennent indiscernables l'un de l'autre. Comme le protagoniste de Salman Rushdie dans *Les Enfants de Minuit* (1981), Saleem Sinai, dont la désagrégation corporelle symbolise les forces centrifuges qui déchirent la nation indienne, la désintégration physique de Satyavati annonce la dévastation de la guerre à venir.

Les poèmes examinés ci-dessus configurent les divers éléments qui se réunissent pour créer une icône patriotique — la cartographie, l'association de la féminité et de la terre, la mythologie — pour raconter des récits particuliers. Ces textes subvertissent le regard dépersonnalisé de la pratique cartographique. Les poètes humanisent la géographie à travers la féminité, en l'imprégnant de souvenirs affectifs, d'histoires plurielles et d'un sentiment de l'immédiateté matérielle et corporelle. Les femmes, réelles et figuratives, explorées dans ce chapitre, comme la mère célibataire de « *dōhālagāṇa* » (« दोहाळगण »), Hélène de Troie ou Satyavati, s'opposent à la divinité nationale. Elles renouvellent le paysage avec des histoires oubliées, de la douleur, de l'amour et de la colère. Ce sont des émotions qui leur permettent de participer à l'unité d'expérience qui constitue toute vie sur terre.

2.2. Les images de la maternité

2.2.1. La nature féminisée dans *Angor*

Les représentations féminisées de l'État-nation dépendent de l'association des femmes aux espaces familiaux et à la maternité, contribuant à la construction de « généalogies domestiques » qui renvoient à un passé immémorial. Cela révèle « le caractère androcentrique de la plupart des imaginaires nationaux modernes » qui exigent que le modèle féminin soit représenté comme « chaste, dévouée, féminine ou maternelle pour que l'idée de la nation en tant que femme fonctionne²⁴². » Les aspects maternels de la nation sont particulièrement soulignés, puisque « les images de mères ont traditionnellement invoqué des symboles des origines primitives — la naissance, le foyer, la maison, les racines, le cordon ombilical de l'être — résumées par des termes tels que langue maternelle, mère patrie, etc. ²⁴³ »

La poésie de Kerketta porte également sur la question de la maternité. Elle l'invoque dans sa conception de la relation entre les humains et la nature, et comme une qualité inhérente à toutes les femmes. C'est une vision à la fois plus positive et plus essentialiste, mais qui s'inscrit dans des gestes discrets et subtils. Le poème « L'Âge de la Maternité » (« मातृत्व की उम्र » « *mātr̥tva kī umra* »), décrit une fille qui se tient au bord d'une route très fréquentée :

सड़क पार करती लडकी ने
अपनी अंगलियों पर ठंडे स्पर्श को,
आकर ठहरते देखा,
नरम दस्तानों में लिपटी

²⁴² « chaste, dutiful, daughterly, or maternal for the nation as woman trope to function. » Sangeeta Ray, *En-Gendering India: Woman and Nation in Colonial and Postcolonial Narratives* (Durham, NC: Duke University Press, 2000), 3.

²⁴³ « images of mothers have conventionally invited symbols suggestive of primal origins- birth, hearth, home, roots, the umbilical cord of being- as encapsulated by terms such as mother tongue, mother country etc. » Susheila Nasta, ed., *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean, and South Asia* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992).

कांपते हुई एक बूढ़ी हथेली को
अपनी उंगली कसकर पकड़ते देखा²⁴⁴

Alors qu'elle attendait pour traverser la route,
La fille a senti un contact, froid glacial,
Sur sa main,
Des doigts tremblants dans des gants doux
La paume d'une vieille main âgée
S'agrippant à la sienne .

La main appartient à son vieux père, qui a peur de la circulation et cherche le réconfort de sa fille. C'est à ce moment-là que la fille s'en rend compte que cette main frêle n'est pas celle de son père, mais d'un « enfant innocent ». Par le fait de soigner son père dans un moment de faiblesse, elle a pris le rôle d'une mère. Le geste de la fille représente sa capacité à prendre soin des autres, qui découle à son tour de son affinité avec la nature elle-même :

और तब उसने जाना,
मां बनने की कोई उम्र नहीं होती।

धरती से कोई पूछे
क्या है मातृत्व की उम्र?²⁴⁵

Et alors elle a vu clair comme le jour,
Pour être une mère, il n'y a pas d'âge.

²⁴⁴ Kerketta, *Angor*, 163.

²⁴⁵ Kerketta, 139.

Peut-on demander à la Terre,
Quel est l'âge pour être mère ?

Si ce texte propose une convergence entre la féminité, la maternité et la terre, un autre poème du même recueil dépeint un paysage naturel dont la capacité à prendre soin et à nourrir ses habitants est compromise par la dégradation environnementale. Il reprend la vieille association indienne entre les rivières et « la fertilité, l'abondance et la nourriture²⁴⁶ », tous des traits traditionnellement identifiés à la maternité. Le poème décrit la Pusaro, une rivière dans le Jharkhand par des mots tendres : « mon berceau/ sur ses vagues j'avais joué.²⁴⁷ » Cependant, la locutrice a vu la détérioration de cette rivière. Elle la représente par une image qui rappelle le viol de Draupadi dans le *Mahabharata* :

उसके तन पर लिपटी
दूर तक पसरी
उजली साड़ी रेत की
आहिस्ता आहिस्ता जैसे
उसकी देह से किसी ने
खींच ली हो बेहयायी से।²⁴⁸

Une couche de sable brillante
Enveloppait son corps
Comme les plis dorés d'un sari,
Des mains effrontées et insolentes
Se sont emparées de sa robe sans vergogne.

²⁴⁶ Anne Feldhaus, *Water and Womanhood: Religious Meanings of Rivers in Maharashtra* (New York: Oxford University Press, 1995), 108.

²⁴⁷ « *vō kalakala karatī pusārō nadī/ jīsakī gōda mēm/ kabhī uṭhakhēliyām kī thī maimnē* » « वो कलकल करती पुसरो नदी/ जिसकी गोद में/ कभी उठखेलियां की थी मैंने » Kerketta, *Angor*, 80.

²⁴⁸ Kerketta, 81.

Arrachant lentement les tissus de son corps.

Si la transformation de la terre en une représentation cartographique abstraite est une forme de conquête, alors son « développement » ressemble à un viol :

उसके सीने पर दिन दोपहर
चला रहे हैं बेरहमी से फावड़े
उखाड़ लेने को उसकी देह से
लाल मांस सी मिट्टी के लोंघे ।²⁴⁹

Ils défoncent son sein jour et nuit,
Avec leurs bêches ils creusent sans pitié
Pour arracher et tailler de son corps
Des morceaux de terre, rouges et charnus.

La dégradation d'une rivière, à cause du « développement », est dépeinte comme un acte de violence funeste infligé à un être incarné. Même la construction d'un pont sur cette rivière « desséchée et creuse » (« सूखी खोकली » « *sūkhī khōkalī* ») ressemble à une moquerie cruelle :

इस निर्दयता के बाद उसकी
सूखी खोकली देह पर
जैसे डाल दिया गया है
कोई चीथड़ा एक पुल बनाकर
जो उसके लूटे अस्तित्व पर
हंसता रहता है दिन-रात ॥²⁵⁰

²⁴⁹ Kerketta, 81.

²⁵⁰ Kerketta, 83.

Et à la fin de cette sauvagerie
Un pont enjambant son corps desséché et creux
Est jeté comme une fripe
Pour habiller son existence ravagée
Comme une moquerie cruelle

Le poème nous fait passer de l'image d'une mère saine et nourricière, à celle d'une femme violée et humiliée au profit du développement national.

2.2.2. Réclamer les espaces domestiques

Dans *Angor*, le foyer domestique devient un lieu de revendication politique pour les femmes indigènes. Le foyer et l'âtre, images idéalisées de la domesticité, se transforment en sources de grande résilience, voire de rébellion. Le nom de la collection, *Angor*, qui signifie braises, a un double sens, symbolisant les feux de la révolution, mais aussi « une pratique courante dans les villages Adivasi, où les femmes partagent des braises pour allumer leur fours domestiques²⁵¹. » Cette valorisation du travail domestique, effectué par les femmes, est le point de départ de la poétique de Kerketta, et de l'éthique du soin qui la caractérise. Des images de la domesticité et du travail des femmes remplissent son texte, qui s'attarde sur l'acte de cuisiner, d'élever les enfants, d'acheter les provisions, de semer les champs, etc. Dans le poème « Quand la Faim Brûle » (« भूख का आग बनना » « *bhūkha kā āga bananā* »), l'odeur des aliments qui mijotent dans une marmite fait sortir la locutrice de son désespoir et inspire de la poésie :

तब एक दिन
उठती है एक सुबह
कुरथी की डाल से

²⁵¹ « a common practice in Adivasi neighbourhoods (of) women sharing embers to ignite their household ovens. » Kerketta, 161.

भाप की लहक,
पत्ते में लिपटी
रोटी से राख की महक
और बदल जाती है कविता में ²⁵²

Et puis un jour
La vapeur savoureuse
Du dal de *kurthi*,
Et l'arôme
Des cendres,
D'un *roti* enveloppé dans une feuille,
S'élève et se transforme en poésie.

Elle décrit les tâches simples, mais essentielles, comme distribuer de la nourriture aux enfants ou transporter du bois de chauffage pour cuisiner, avec beaucoup d'affection. Ces vers impliquent non seulement les femmes qui effectuent ces tâches, mais aussi le paysage naturel qui les entoure :

वो मारती है पानी की छींटे चेहरे पर
और सूरज भी पोछता हैं पसीना
नदी की आंचल से ।

Elle lave son visage,
Et en tirant sur la frange de la robe du ruisseau.
Le soleil aussi efface la sueur du jour. ²⁵³

²⁵² Kerketta, 43.

²⁵³ Kerketta, 23.

Kerketta assimile systématiquement la nature et la féminité comme deux domaines profondément liés, engagés dans des formes constantes d'interaction l'un avec l'autre, entraînant la naturalisation de la féminité et la féminisation de la nature. Selon elle, ces deux domaines partagent les mêmes qualités vitales, menacées par les forces du patriarcat, du capitalisme et du pouvoir étatique. Le discours patriarcal a conceptualisé l'environnement comme féminin et a vu les femmes et la nature comme des objets passifs de domination²⁵⁴. Kerketta reprend cette identification et demande aux femmes, en particulier aux femmes indigènes, de considérer leur affinité avec la nature comme une source de force.

« La Rivière, La Montagne et le Marché » (« नदी पहाड़ और बाजार » « *nadī pahāḍa aurā bājāra* ») relate le voyage d'une femme vers le marché du village. Sur son chemin, elle voit les dégâts irréparables engendrés par la destruction écologique. Les choses qu'elle rencontre, un chemin étroit, une fosse, un cimetière symbolisent ces pertes. Le sentier était autrefois une rivière, la fosse a englouti des montagnes et le cimetière occulte les maisons et les granges de ses ancêtres disparus. Elle essaie de les remplacer en achetant des vestiges commercialisés des pluies, des montagnes et du sol humide. Le poème moque cette transaction mercantile :

भैया! थोड़ी बारिश, थोड़ी गीली मिट्टी,
एक बोतल नदी, वो डिब्बाबंद पहाड़
उधर दीवार पर टंगी एक प्रकृति भी दे दो,
और ये बारिश इतनी महंगी क्यों? ²⁵⁵

Frère, un peu de pluie, une poignée de terre humide,
Une bouteille de rivière, et cette montagne préservée

²⁵⁴ Gretchen T. Legler, "Ecofeminist Literary Criticism," in *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Indiana: Indian University Press, 1997), 227–38.

²⁵⁵ Kerketta, *Angor*, 33.

Là, accroché au mur, un morceau de nature aussi.

Et pourquoi la pluie est-elle si chère ?

Au lieu de l'argent, la locutrice trouve dans le nœud de son sari son existence brisée (« पूरा वजूद मुड़ा पड़ा था » « *pūrā vajūda muḍāā paḍāā thā* »²⁵⁶). Le poème révèle la vacuité d'un échange qui promet de substituer un paysage naturel libre par ses fragments soigneusement commercialisés. Ce qu'elle ne pourra jamais remplacer, cependant, c'est le sens de l'identité qui était lié à ce paysage dévasté.

2.3. Témoigner

2.3.1. La mythologie de la femme enlevée

La convergence profonde entre la féminité et la nation, configurée par la violence faite au corps des femmes, reste une question centrale de cette thèse. La violence sexuelle et l'utilisation du viol comme outil de guerre révèlent les conséquences désastreuses de l'attribution aux femmes du rôle d'incarner une communauté idéalisée. En effet, tout au long de l'histoire de l'Inde indépendante, l'agression sexuelle et l'enlèvement des femmes ont marqué tous les épisodes de violence intercommunautaire. Dans l'économie sacrificielle de la violence de masse, le corps des femmes est dématérialisé et transformé en « signifiants » où « les communautés ennemies s'entrecroisent »²⁵⁷. »

La violence catastrophique de la partition qui a accompagné l'indépendance de l'Inde atteste de la centralité de la violence genrée dans la formation de l'identité nationale²⁵⁸. Les conflits civils, qui ont embrasé les régions partitionnées du Punjab et du Bengale, ont entraîné des viols massifs de femmes. Une fois la violence apaisée, les gouvernements des nouveaux États de

²⁵⁶ Kerketta, 33.

²⁵⁷ Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat*.

²⁵⁸ En effet, les pires exemples de massacres en Inde, à Delhi en 1984, à Bombay en 92-93 ou au Gujarat en 2002, semblent tous rappeler le bain de sang fondateur de la partition de l'Inde en 1947.

l'Inde et du Pakistan ont convenu de mettre en place des mécanismes pour « récupérer » les femmes enlevées des deux côtés de la frontière. Dans de nombreux cas, ces femmes avaient été mariées de force aux hommes d'une autre communauté. L'échange de ces femmes figurait parmi les premiers accords bilatéraux signés par les deux États au moment de leur indépendance.

Pour Veena Das, la détermination de l'État à récupérer les femmes enlevées le caractérise comme une entité patriarcale. Elle s'appuie sur l'analyse de Hobbes faite par Mary Laura Severance qui soutient que la notion de l'état de nature, où chaque homme est en guerre contre chaque homme, « devrait être modifiée ainsi : chaque *père*, en tant que chef de famille, est en guerre contre tous les autres *pères*²⁵⁹. » Le rétablissement de l'ordre après l'effondrement total de la partition repose donc sur la capacité de l'État à restaurer l'autorité de l'homme au sein de la famille. Les femmes devaient retrouver leur place sous l'autorité du patriarche familial. Selon Das, la centralité accordée à la figure de la femme violée ou enlevée par les deux nouvelles nations a créé une confusion entre « l'idée de s'appropriier un territoire comme nation et de s'appropriier le corps des femmes comme territoire.²⁶⁰ »

2.3.2. « Maimoon »

Les crimes d'honneur, qui continuent de sévir dans certaines parties du sous-continent indien, exemplifient le contrôle patriarcal violent sur le corps et la sexualité des femmes. Kolatkar consacre un long poème à l'une des victimes de cette violence patriarcale, une fille musulmane appelée Maimoon, violée par son propre clan pour s'être enfuie avec un garçon d'une caste différente. Le texte commence par faire référence à la romance malheureuse de Laila et

²⁵⁹ « should be modified to read that every *father*, as head of the family, is at war against every *father*. » Das, *Life and Words*, 33.

²⁶⁰ « the idea of appropriating a territory as nation and appropriating the body of women as territory. » Das, 52.

Majnoon, le sujet d'un autre poème du recueil²⁶¹. Il s'adresse à Laila, commentant sa « bonne fortune » de ne pas avoir subi la même épreuve que Maimoon. Le poème utilise des formes persanisées de mots marathis, comme « *khusanasība* » (« खुशनसीब ») ou bienheureuse, pour signaler l'identité musulmane de son sujet. Toute la première partie est écrite au conditionnel, et énumère les détails de l'histoire de Maimoon. Elle raconte comment elle est tombée amoureuse d'un garçon nommé Idriss, dans le village de Sudaka, dans le district de Nuh, dans l'Haryana, et la punition effroyable que lui a infligée le conseil du village.

L'atrocité physique presque indescriptible que Maimoon doit subir est rendue par une série d'images : une tendre feuille de plantain déchiquetée par la pluie, une vigne détruite par une tempête de grêle, un tissu en soie déchiré contre un rocher. Maimoon a été traînée hors de sa maison au milieu de la nuit et violée en représailles pour avoir osé dépasser les limites de sa caste et de son sexe. Selon Ray, « le corps féminin violé » représente « la mythification de la pureté de son propre sujet ethnique, religieux et national genré²⁶². » La violence sexuelle sert d'un instrument politique, qui vise à violer non seulement les femmes, mais aussi le sentiment de pureté et d'intégrité dont la communauté les a investies. Le viol et le massacre des femmes, et la sacralisation de la féminité ne constituent donc pas un paradoxe, mais participent au même processus violent d'effacement.

Le poème de Kolatkar utilise le mot « *vidhī* » (« विधी ») ou « rite » pour décrire l'agression sexuelle de Maimoon, l'assimilant à un rituel collectif dont toute la communauté demeure

²⁶¹ L'histoire de Layla et Majnun trouve son origine dans une tradition arabe préislamique de la poésie. Pendant plusieurs siècles, des recueils poétiques ou dîwāns ont narré et répété l'histoire de l'amour malheureuse de Layla et Majnun. Au XIe siècle, le poète persan Nizami a transformé le répertoire arabe en un « poème narratif symboliquement chargé » qui a engendré une nouvelle lignée d'imitations. Le poète turc Fuzuli, le poète persan Jami et le poète indien Khusraw sont tous célébrés pour leurs reprises. L'histoire a continué à être adaptée en Inde jusqu'à l'époque moderne, se propageant sur les écrans de télévision et de cinéma. Molly Emma Aitken, *The Intelligence of Tradition in Rajput Court Painting* (Yale University Press, 2010).

²⁶² « the mythologization of the purity of one's own ethnic, religious, and national gendered subject. » Ray, *Engendering India*, 130.

complice. En effet, la deuxième partie du poème traite de l'incongruité du terme marathi

« *sāmudāyika balātkāra* » (« सामुदायिक बलात्कार ») ou viol en communauté :

सामुदायिक बलात्कार म्हणजे काय
तो कुणी
किंवा कुणी कुणी केव्हा कुणावर आणि
कशाकरता करायचा असतो
हे अजून कुणीही
कुठल्याच धर्मशास्त्रात लिहून ठेवलेलं दिसत नाही

सामुदायिक बलात्कार
हा शब्दप्रयोग जो प्रचारात आहे आपल्याकडं
गंगरेप या अर्थी
आणि जो वर्तमानपत्रातून वगैरे
आपण नेहमी वाचतो
तो एवढा सोज्ज्वळ दिसतो

की जनावरांनाही लाजवील
अशा ज्या रानटी कृतीचा
त्याच्यामुळं संकेत होतो
तिलासुध्छा एका तऱ्हेचं शिष्टसंमत वलय
किंवा सामाजिक स्वीकारार्हता
प्राप्त होते ²⁶³

Que signifie vraiment le viol en communauté
qui doit le faire à qui

²⁶³ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 218.

et pourquoi
ne semble pas décrit
dans aucune écriture sainte jusqu'à présent

Viol en communauté
ce terme utilisé parmi nous
pour désigner *gangrape*
que nous lisons dans les journaux, etc.
semble si clair et limpide

Qu'il confère une sorte de discipline
et d'acceptabilité
à l'acte sauvage qu'il implique
le genre qui ferait honte
aux animaux

Ces lignes transforment le viol de Maimoon en une sorte d'épreuve rituelle perpétrée par une communauté qui croit que ses actions contribuent à restaurer leur « honneur » collectif. Dans la dernière séquence du poème sur Maimoon, la voix narrative passe à son frère qui se vante de son travail de boucher, de la qualité de sa viande et de la fidélité de ses clients. Il se dit prêt à mettre ses sentiments de côté et à accomplir son « devoir » : « Mon couteau ne fait nulle distinction/entre la chèvre écorchée au crochet/et la sœur rebelle ».

Le poème de Kolatkar traite également des expériences éprouvantes de Maimoon au tribunal, où elle est appelée à témoigner contre ses agresseurs. C'est en quelque sorte un destin pire que la mort, car elle reste assise pendant des heures au tribunal :

तरी सिविल कोर्टात तुला

तासनतास बसून रहावंच लागलं असतं
एका बाकड्यावर
डोक्यावरनं एक फाटलेला दुपट्टा घेऊन
खाली मान घालून आपल्या
धुळीनं माखलेल्या पावलांकडं एकटक पहात ²⁶⁴

tu es assise pendant des heures
sur un banc
au tribunal civil
portant une *dupatta* déchirée
et la tête penchée, fixant
tes pieds couverts de boue

Loin de susciter la sympathie, son témoignage est accueilli par les rires de la foule rassemblée dans la cour de justice, que le poète compare à une « bête à cent têtes » (« शंभर डोक्यांचा जनावर »). Le poème raconte l'histoire déchirante d'une jeune fille confrontée aux rires et aux moqueries du public, qui « se déversent dans ses oreilles/.../comme du plomb fondu²⁶⁵ ».

Ce passage met en évidence le double aspect de la souffrance des femmes. Elles sont d'abord soumises aux crimes les plus vils au nom de la protection de l'honneur de la famille, de la communauté, de la nation. En même temps, elles doivent aussi jouer le rôle du témoin principal de ces mêmes crimes. Comme le montre le poème sur Maimoon, la figure de la femme enlevée/violée est indispensable pour la construction des communautés comme espaces masculins. Elle fournit la base d'une affirmation des normes patriarcales, ainsi qu'une occasion de « restaurer » la fierté et l'honneur communautaires, par des représailles violentes et

²⁶⁴ Kolatkar, 217.

²⁶⁵ « की दोन्ही कानांनी प्यावं लागलं असतं तुला/.../ तापलेल्या शिशासारखं » « *kī dōnhī kānāmnī pyāvaṃ lāgalam asataṃ tulā/.../ tāpalēlyā śiśāsārahkham* » Kolatkar, 217.

d'échanges organisés. Les voix des femmes elles-mêmes restent cependant largement absentes de cette transaction lourde de sens idéologique. Et pourtant, les individus qui ont enduré les crimes continuent à agir comme des témoins incarnés de la violence qu'ils ont subie.

Témoigner peut-être une affirmation valorisante de la subjectivité de la victime. Il ouvre une nouvelle perspective sur une histoire familiale, ou sur des événements tels que la Partition, qui restent pour la plupart enveloppés de silence. En même temps, les idéologies totalitaires ont constamment besoin de nouvelles victimes, dont la mort sanctifie et consacre leurs causes. Comme nous l'avons vu précédemment, verser du sang et prendre des vies sont des opérations symboliquement et politiquement chargées. L'importance de la mort, la manière dont elle est encadrée, nommée et comprise impliquent des enjeux politiques considérables qu'on ne peut pas sous-estimer²⁶⁶.

2.3.3. Sauvali

L'idée que les femmes doivent témoigner de leur propre souffrance, et que le devoir de deuil et de mémoire incombe aux membres féminins du foyer est profondément ancrée, tant dans la littérature indienne classique que dans les pratiques quotidiennes²⁶⁷. La figure de la femme en deuil se rapproche de celle de la victime sacrificielle. Cette idée de la victime, à la fois objet et témoin d'actes de violence, définit plusieurs des personnages de l'ouvrage de Karthika Naïr. L'un des exemples les plus poignants et les plus éloquents de cette double fonction de la victime apparaît chez le personnage de Sauvali, dans la séquence poétique intitulée « Bedtime Story for a Dasi's Son ». Le poème décrit l'empressement du monarque aveugle Dhritarashtra de produire un héritier mâle avant son frère Pandu, et ainsi maintenir la primauté de sa lignée sur le trône. Confronté à l'interminable grossesse de sa femme Gandhari, il décide de violer une servante du palais. C'est la voix de cette dernière que Naïr restitue à travers les trois poèmes

²⁶⁶ Das, *Life and Words*, 205.

²⁶⁷ Das, 53.

de cette séquence où la servante Sauvali raconte son histoire à son fils né de cette liaison contrainte. Son récit de survivante de viol lie la violence sexuelle à la quête politique d'un souverain qui cherche à consolider son pouvoir.

Le poème commence avec Sauvali exprimant son désir de léguer à son fils l'histoire de sa naissance, puisqu'elle n'a rien d'autre à offrir à son fils (« little to offer you but this one story²⁶⁸ »). Pourtant, le processus de remémoration et de narration n'est pas simple, puisqu'elle a du mal à nommer le crime qu'elle a subi : « say it, say it, say the word, I tell myself. But I cannot, I find, not yet, at least.²⁶⁹ » Le langage, s'il est le véhicule privilégié du témoignage, de la description de la douleur et du traumatisme, peut aussi infliger sa propre violence. Pourtant, Sauvali persiste et dépeint son viol par le roi comme une onction rituelle :

bathe and bedeck, to deck you to be worthy of their king, to perfume
your tresses, your wrists, your waist and pastures further south, to rub
musk into every inch of skin till you glow with fragrance, with flavour.
Anointed with gold and ghee and sandal. Like a steed for sacrifice²⁷⁰

te baigner et te parer, te parer pour être digne de leur roi, parfumer
tes seins, tes poignets, ta taille et les pâturages plus au sud, pour frotter
le musc dans chaque centimètre de ta peau pour que tu rayannes de parfum, de saveur.
Oint d'or, de ghee et de santal. Comme un cheval de sacrifice.

Elle se compare dans cet état à « un cheval de sacrifice » réservés au roi pour qu'il en jouisse « du nombril au mamelon, à la paupière, à la semelle et au clitoris »²⁷¹. La convergence entre la femme comme victime sacrificielle et témoin de son propre sacrifice s'achève parfaitement

²⁶⁸ Nair, *Until the Lions*, 141.

²⁶⁹ Nair, 241.

²⁷⁰ Nair, 143.

²⁷¹ » « from navel to nipple to eyelid, insole to clitoris. » Nair, 143.

ici. Sauvali représente donc la « la victime... désormais définie comme l'objet et le témoin de la violence²⁷². » Veena Das écrit dans le contexte du nationalisme moderne que « le corps des femmes est la surface sur laquelle est écrit le texte de la nation²⁷³. » Au fur et à mesure qu'elle subit des violations répétées, le corps de Sauvali est lui aussi gravé « d'hiéroglyphes » qui racontent l'histoire indicible du royaume (« the kingdom's untold story²⁷⁴ »).

Avant de se traduire en langage, le corps témoigne de manière puissante et irréprouvable de la violence qui lui est infligée. En effet, avant même qu'elle ne puisse parler de la violence qu'elle a vécu, son corps s'exprime avec force et éloquence : « my belly is a molten, screaming pit that cannot be hushed ». Lorsque Sauvali nomme enfin le crime qui lui est arrivé, elle est consciente du fait que son corps était conçu comme une simple possession du souverain. Nous la voyons subir la « métamorphose » entre le corps des femmes et le territoire national, qui sous-tend la création de l'espace national :

When the king decides to rape you, no one will use the word *rape*.

The word does not exist in the king's world. Your body is just another province he owns, from navel to nipple to eyelid, insole to clitoris.²⁷⁵

Quand le roi décide de te violer, personne n'utilisera le mot viol.

Le mot n'existe pas dans le monde du roi. Ton corps est juste une autre province qu'il possède, du nombril au mamelon à la paupière, de la semelle au clitoris.

Les critiques genrées de l'État-nation dénoncent sa construction comme le produit de fantasmes masculins violents. Au sein de cette construction idéologique, la violence sexuelle à l'encontre des femmes acquiert une valeur symbolique. Le langage de la guerre est aussi profondément

²⁷² « victim...now defined as the object of, as well as the witness to, violence. » Das and Nandy, "Violence, Victimhood, and the Language of Silence," 193.

²⁷³ « the bodies of women are surfaces on which the text of the nation is written. » Das, *Life and Words*, 46.

²⁷⁴ Naïr, *Until the Lions*, 144.

²⁷⁵ Naïr, 145.

sexué et contrôlé par les hommes, tandis que ses actions, en particulier la violence sexuelle, sont dirigées surtout contre les femmes. Le viol répété par le roi d'une servante impuissante lui permet d'établir les contours de son pouvoir. En prenant de force possession de son corps, il reproduit les processus violents par lesquels ses armées annexent d'autres royaumes ou occupent de nouvelles terres. Si le langage de la guerre et de la conquête est ainsi profondément sexualisé, la violence sexuelle elle-même permet au roi de définir sa souveraineté.

2.3.4. « Cassandra »

Le fait de témoigner d'atrocités et de les subir se retrouve dans l'adaptation d'une autre histoire de la tradition épique par Kolatkar. Dans la longue séquence poétique intitulée « Cassandra », le lecteur voit les événements de *l'Iliade* d'Homère du point de vue du personnage éponyme. Le poème est divisé en huit parties, titrées « Troie » (« ट्रॉय »), « Malédiction » (« शाप » « *śāpa* »), « Les Misérables Habitants de cette Ville » (« या शहराच्या नातद्रष्ट नागरिकांनो » « *yā śaharācyā nātadraṣṭa nāgarikāmnō* »), « Lance » (« भाला » « *bhālā* »), « Clytemnestre » (« क्लायटेम्नेस्ट्रा »), « Frisson » (« थरार » « *tharāra* »), « Entassement » (« उत्तरंड » « *utaramḍa* ») et « C'est Pourquoi Je Pleure » (« आणि म्हणून मी रडतेय » « *āṇi mhaṇūna mī raḍatēya* »). En tant que femme douée de clairvoyance, Cassandre est un témoin archétypal, qui voit le siège de Troie, le viol et le pillage qui s'ensuivent, bien avant les événements eux-mêmes. Dans la première section du poème, Cassandre parle du massacre des habitants de sa ville, y compris les membres de sa maison royale :

ट्रॉयचं

माझ्या ट्रॉयचं

प्रायमच्या ट्रॉयचं हेक्टरच्या ट्रॉयचं

काय होणाराय पुढं

हे दिसतंय मला स्पष्ट ²⁷⁶

Que va devenir Troie ?

Ma Troie

La Troie de Priam La Troie d'Hector

Que va-t-il arriver à cette Troie ?

Je le vois clairement

Le poème décrit la destruction des différents éléments qui composent la ville de Troie, sa citadelle, ses temples, ses palais, ses remparts construits par les dieux eux-mêmes. Cassandre observe l'anéantissement de sa ville dans les moindres détails grâce à sa vision prophétique. Les événements réels, qui se dérouleront de nombreuses années plus tard, ne seront qu'une simple répétition pour elle. Cassandre continue d'articuler sa vision sombre, énumérant les nombreuses victimes qu'elle voit tomber sous ses yeux. Une série de répétitions distinguent ses énoncés poétiques. Elles suggèrent la récurrence de ces épisodes — qui se produisent d'abord dans ses visions clairvoyantes, puis dans la vie réelle :

इथले पुरुष इथले योद्धे सगळे वीरपुरुष

अतिरथी महारथी धनुर्धर मोठे मोठे

पन्नास राजपुत्र इथले बारा राजकन्या औरस अनौरस

सख्खे नि सवित्र भाऊ माझे बहिणी माझ्या भावजयी

सगळ्यांची कत्तल होईल कत्तल होईल कत्तल होईल

हे माहीताय माला ²⁷⁷

Les hommes, les héros, les guerriers et les braves.

²⁷⁶ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 95.

²⁷⁷ Kolatkar, 96.

les charretiers et les archers
cinquante princes douze princesses
mes frères mes sœurs bienaimés
seront tous tués, tués, tués
Je le sais bien

La locutrice sait qu'elle rejoindra elle aussi les rangs des victimes, y compris les femmes emportées comme « butins » par les guerriers grecs. Elle décrit son propre viol par le roi grec : « Agamemnon me souillera me souillera aussi²⁷⁸ ». La chute de Troie est accompagnée d'une flambée de violence incontrôlée qui remplit ses rues de cadavres. La guerre semble agir comme une contagion, qui ne laisse aucun quartier de la ville intact. Cassandre reste la témoin et narratrice principale de ces faits tragiques.

Le poème produit une double vision terrifiante, l'une de la vie telle qu'elle se déroulait avant que les Grecs ne percent les murs de Troie, et l'autre du chaos et du carnage à venir. D'un côté, Cassandre voit les rues d'une ville prospère, animée par des chars et des chevaux, de l'autre, des rues jonchées de cadavres et des cieux assombris par des oiseaux charognards. Là où tout le monde aperçoit de splendides temples où de nobles femmes prient pour la longévité de leurs maris, Cassandre voit l'image affreuse d'un chien boiteux léchant le sang de son amant. Si, pour la plupart des gens, l'avenir recèle de nombreuses possibilités différentes, « comme deux pierres/secouées dans un casque », Cassandre n'observe qu'un « casque vide » :

जिथं तुम्हाला दोन
शक्यता दिसतायत खडखडताना
शिरस्त्राणात टाकून
हलवलेल्या दोन खड्यांच्याप्रमाणं

²⁷⁸ « *malāhī bhraṣṭa karēla bhraṣṭa karēla agamēmnana* » « मलाही भ्रष्ट करेल भ्रष्ट करेल अंगमेमन » Kolatkar, *Bhijakī vahī*.

तिथं मला दिसतंय
नुसतंच एक रिकामं शिरस्त्राण
धुळीत पडलेलं²⁷⁹

où vous voyez
deux possibilités qui s'entrechoquent
comme deux pierres
jetées dans un casque
là je ne vois qu'un
seul casque vide
par terre

Cassandra dépeint l'écurie royale, avec ses chevaux choyés et aimés par Andromaque, l'épouse d'Hector, qui les nourrissait avec du foin trempé dans du vin. Ces chevaux seront brûlés vifs par les Grecs. Le spectacle morbide d'une ville tombée aux mains de ses ennemis est condensé dans une image poétique singulière :

तेव्हा रात्र असेल पुनवेची
हे नगर चढवेल चकाकणारं चिलखत
व शिरस्त्राण अग्नीचं
अश्र्वशिखेच्या जागी
एक धुराचा तुरा असेल झुलत त्याच्यावर
चंद्रलोपी
आणि वर आकाशात
चुरचुरणार्या चांदण्याही डोळे मिटून घेतील²⁸⁰

²⁷⁹ Kolatkar, 99.

²⁸⁰ Kolatkar, 100.

Par une nuit de pleine lune
cette ville révèlera son armure brillante
et son casque de flammes
et au lieu d'un panache de chevaux
une colonne de fumée s'en élèvera
baignée par le clair de la lune
tandis que dans le ciel
les étoiles fermeront leurs yeux

La deuxième section du poème, intitulée « Malédiction » (« शाप » « *śāpa* »), raconte l'histoire de la malédiction d'Apollon. Cassandre a grandi dans un temple du dieu grec en tant que disciple. Un jour, Apollon décida de la séduire et se mit en colère devant sa résistance. Finalement, fatiguée de son acharnement, elle lui permit de l'embrasser. Mais Apollon lui cracha dans la bouche et la maudit pour que personne ne croie à ses prophéties. Le dieu se révèle donc comme un prédateur sexuel des plus abominables :

देव असेल म्हणून काय झालं
जात पुरुषाचीच ना शेवटी
तेवढं एक सोडून दुसरं
काहीच कसं सुचत नाही यांना ²⁸¹

Et alors, si c'est un dieu
il appartient toujours à la caste des hommes
et à part ça
pensent-ils vraiment à autre chose ?

²⁸¹ Kolatkar, 102.

Le poème utilise également la figure contemporaine du réalisateur pervers pour suggérer l'affinité d'Apollon avec ce personnage sordide :

पण देवसुद्धा एकाद्या फालतू
फिल्म डायरेक्टरप्रमाणे हलकट असू

शकतो

हे जेव्हा समजलं मला
तेव्हा विटलं माझं मन ²⁸²

mon esprit s'est vidé
en me rendant compte

qu'un dieu

pouvait être aussi
sordide qu'un directeur de films nuls

La divinité grecque n'occupe cependant que le premier rang parmi les hommes qui vont la persécuter. Comme la servante Sauvali dans le poème de Naïr, Cassandre est également victime d'un roi qui la traite comme une extension de ses terres conquises. Elle parle du roi grec victorieux Agamemnon, pour qui « conquérir la ville de Troie/ n'était qu'une répétition/ pour me conquérir moi ». Cassandre est surtout connue comme prophétesse, et le poème évoque aussi à plusieurs reprises son homologue, l'oracle de Delphes. Cependant, son rôle principal est ici celui d'un témoin, de quelqu'un qui se souvient des atrocités qu'elle a vécues dans les

²⁸² Kolatkar, 103.

moindres détails. Ses paroles rappellent avec précision les nombreuses victimes de la guerre de Troie et les circonstances de leur mise à mort. Les noms de Priam, d'Hécube, d'Andromaque et d'Hector ne sont pas évoqués pour leurs gestes héroïques, mais simplement, et de façon poignante comme des êtres chers disparus.

Sa prophétie, devenue mémoire, des morts troyens, constitue une évocation personnelle et intime d'un lieu qui reste ancré dans le mythe et la légende. Elle contraste avec la série de conquérants qui se seraient arrêtés devant les ruines de Troie au cours de leurs campagnes. L'empereur perse Xerxès « a sacrifié mille veaux » à Troie, alors qu'il était en route pour conquérir la Grèce²⁸³. Alexandre et Jules César auraient tous deux rendu hommage à la tombe d'Achille alors qu'ils partaient en campagne dans la direction opposée. Au lieu de célébrer la guerre, Cassandre est amenée à pleurer ses morts. Elle le fait en portant sur son propre corps les séquelles de la guerre et de la violation.

La dernière séquence du poème, « C'est Pourquoi Je Pleure » (« आणि म्हणून मी रडतेय » « *āṇi mhaṇūna mī raḍatēya* »), est à la fois l'aboutissement d'un long processus de deuil et la reconnaissance que ce processus n'a pas de fin précise. L'oratrice dit qu'elle ne pleure pas seulement la ville de Troie, mais pour « Troie/ qui sera dévastée encore et à nouveau ». Si, jusqu'à ce stade du poème, Cassandre jouait le rôle du témoin exemplaire, sa vision est maintenant saturée de chagrin :

आणि म्हणून मी रडतेय
आजपर्यंत होऊन गेलेल्या
व पुढंही होणाऱ्या
प्रत्येक ट्रॉयसाठी

²⁸³ Kolatkar, 118.

मग भले त्याला कोणी
ओफिर म्हणो
जेरिको म्हणो
कार्थेज म्हणो

किंवा आणखी काही ²⁸⁴

et c'est pourquoi je pleure
pour chaque Troie
qui a été
et qui sera

qu'il s'appelle
Ophir
Jéricho
Carthage

ou autre chose

C'est à ce moment-là que nous voyons l'œil passer du statut « de l'organe qui voit » à celui « de l'organe qui pleure »²⁸⁵. C'est une transformation qui se produit à maintes reprises dans *Bhijakī Vahī*, où l'œil est à la fois la source de la vision et une source de larmes. L'archétype de la femme en deuil est au cœur de *Bhijakī Vahī*, ainsi qu'à des degrés différents de l'œuvre de Nair et de Kerketta. C'est à travers une série de figures semblables que les textes de mon

²⁸⁴ Kolatkar, 121.

²⁸⁵ Das, *Life and Words*, 62.

corpus articulent leur critique de la violence de l'État-nation, dont les récits de victoire et de défaite sont « finalement inscrits sur le corps des femmes²⁸⁶. »

Les poètes de mon corpus s'intéressent à des personnages dont la souffrance et le deuil abyssal prètent une force inouïe à leurs discours. Leurs manières individuelles de faire le deuil et de se souvenir excluent toute possibilité de décontextualiser leur chagrin, et de l'incorporer dans un récit « non critique, et extérieur au pouvoir et aux structures d'oppression²⁸⁷ ». Les protagonistes de ces récits transforment la violence accablante, parfois indicible qu'elles ont vécue, en une manière d'habiter le monde. Sauvali, transforme le récit de son viol en un héritage à léguer à son enfant. Cassandre porte les souvenirs d'une Troie dévastée comme autant de biens précieux. Elles représentent ainsi deux variantes de la même figure. Elles démontrent l'humanité des survivantes de la violence qui, « en acceptant les signes de blessure et en les transformant en moyens de devenir des sujets²⁸⁸ », expriment leur refus de se transformer en de simples icônes ou des martyrs réduits au silence.

2.4. Les déesses transgenres

2.4.1. Amba/Shikhandi

Je voudrais terminer ce chapitre sur la féminité, le genre et l'identité nationale en analysant des personnages que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de queers ou de transgenres. Non seulement ces poèmes défient les injonctions normatives sur l'identité de genre, mais ils démontrent également des manières remarquablement différentes d'habiter la féminité²⁸⁹. La relecture du

²⁸⁶ Das, 52.

²⁸⁷ Castaing, "Ecrire En d'autres Langues," 43.

²⁸⁸ « by embracing the signs of injury and turning them into ways of becoming subjects ». Das, *Life and Words*, 215.

²⁸⁹ Les idéologues du Hindutva, soutiennent que les identités homosexuelles sont un produit de l'Occident, ignorant « la généalogie longue et l'existence abondante d'une sexualité queer en Inde. » (Bachetta 2019, 391). En effet, dans les traditions indiennes, il existe « des représentations diverses des personnages homosexuels et queers », notamment des figures comme Shikhandi, Aravan et Mohini, qui apparaissent toutes dans la poésie de Nair. Bacchetta, "Queer Presence in/and Hindu Nationalism," 379.

Mahabharata par Karthika Nair ouvre un espace pour des personnages comme Amba/Shikhandi ou Mohini, qui sont associés à des identités transsexuelles.

Amba est une princesse du royaume de Kashi. Bhisma l'a enlevée avec ses deux sœurs pour servir d'épouses au prince Vichitravirya. Amba était cependant déjà promise à un autre prince, Shalva, qu'elle aimait, et supplie son ravisseur, ainsi que la reine mère Satyawati, de la lui rendre. Shalva refuse cependant de la reprendre et elle est obligée de retourner à Hastinapur. Elle exige alors que Bhisma, qui a prêté serment de célibat, l'accepte comme épouse. Bhisma refuse, et Amba passe six années humiliantes aux portes de son palais, attendant qu'il change d'avis. Finalement, elle part, animée par le désir de se venger contre l'homme qui a brisé sa vie. Après des années de pénitence, les dieux exaucent enfin son vœu, afin qu'elle puisse renaître sous la forme d'un homme, nommé Shikhandi, et tuer Bhisma sur le champ de bataille.

Shikhandi est donc une femme dans un corps d'homme, animée par la volonté de se venger des souffrances subies dans une vie antérieure. Cette dissonance se reflète dans le poème intitulé « Manual for Revenge and Remembrance ». Les voix des deux personnages coexistent dans ce texte, mais les vers prononcés par Amba prennent la forme de sonnets italiens. Shikhandi s'exprime par la forme du *Si Harfi*²⁹⁰. Amba raconte son histoire, faite de chagrin et d'humiliation, tandis que Shikhandi relate sa transformation corporelle en un guerrier déterminé à détruire ses ennemis. La transmigration de l'âme d'une femme dans le corps d'un homme ressemble à un événement particulièrement violent, qui déforme la corporalité humaine. Plusieurs césures parsèment les vers du sonnet final qui décrit la transformation d'Amba, indiquant la dualité qui est au cœur du personnage. Ils décrivent le démantèlement de sa féminité comme un processus physique atroce :

²⁹⁰ Le *Si Harfi* est une forme de vers associée à des conceptions ésotériques au sein de l'Islam. Elle est une forme relativement libre de poésie, sans injonctions en matière de mètre ou de nombre de lignes et de syllabes. On la retrouve dans des langues aussi diverses que le turc, le pashto, le sindhi, et le punjabi. Fateh Muhammad Malik, "The Mystic Melodies of Sultan Bahu," n.d.

This time, there'll be no debris
of woman in me: my head grows sunward, my knees
and back hard, unbending; the voice, the voice unreels
into bark. I scour softness, scrub grace from the skin
till what glows is pure steel; unfurl my womb and fly
it- dripping rust- as pennant, perhaps shroud; then peel
and burn the breasts.²⁹¹

Cette fois, il n'y aura pas de détrit
de femme en moi : ma tête s'élève vers le soleil, mes genoux
et mon dos sont durs, inflexibles; la voix, la voix se transforme
en écorce. J'enlève la douceur, j'enlève la grâce de ma peau
qui brille comme de l'acier pur ; je déferle mon utérus
comme un fanion, puis je pèle et brûle les seins.

Cette métamorphose macabre évoque presque une sorte de « body horror²⁹² », que l'on retrouve également dans la description des armes portées par le guerrier Shikhandi :

the sinews of thighs brace both palms borrow bowstring
from the gut of the lord of sea-serpents bend the limbs of
the bow cord the upper to the lower camber them into
quarter-moons convex its sylvan back constrict its belly.

les tendons des cuisses caler les deux paumes emprunter la corde de l'arc
dans le ventre du seigneur des serpents de mer plier les membres

²⁹¹ Naïr, *Until the Lions*. Ce chapitre ne comporte pas de numéros de page, d'où leur absence dans les citations.

²⁹² Le terme « body horror » désigne un trope cinématographique « caractérisé par la manipulation et la distorsion de la forme et du fonctionnement du corps humain. » Ronald Allan Lopez Cruz, "Mutations and Metamorphoses: Body Horror Is Biological Horror," *Journal of Popular Film and Television* 40, no. 4 (October 2012): 160–68, <https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521>.

de l'arc cordonner le haut vers le bas les cambrer en
quart de lune convexe son dos sylvestre contracter son ventre.

La transformation d'Amba en Shikhandi ressemble à une chrysalide sortant de son cocon et se produit à la limite du genre et de la physicalité humaine. Elle évoque un personnage dont l'identité même est arrachée (« Expunge name and sex and ancestry erase kinship honour mercy »), jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un désir de vengeance et un désir de tuer.

2.4.2. « Kannagi »

L'autre personnage, qui remet en question notre conception des limites physiques de la féminité, est Kannagi de *Bhijakī Vahī*. Ce personnage est au cœur du poème épique tamoul *Sillapatikaram*, traduit en anglais comme *The Tale of the Anklet* (2004). La figure de Kannagi a acquis une charge politique particulière dans l'imaginaire tamoul moderne, représentant les aspirations à l'autonomie nationale des Tamouls²⁹³. Comme l'autre icône nationale, *Bharat Mata*, c'est une déesse associée aux valeurs de chasteté et de pureté culturelle, et elle symbolise la revendication identitaire dravidienne. En racontant cette histoire en marathi, Kolatkar utilise des techniques poétiques modernistes, des vers libres et un registre relativement démotique, ce qui la détache déjà du contexte littéraire tamoul classique. Sa description de la ville natale de Kannagi célèbre la culture cosmopolite de la côte tamoule qui attirait les marchands et les commerçants de tout l'océan Indien et même au-delà :

ज्या गावाचे पाय धुतो समुद्र
ज्याच्या किनाऱ्यावरले शंखशिंपले नि
वाळूचे कणही गुणगुणतात
तामिळ गण्यांबरोबरच

²⁹³ Jacob Pandian, "The Goddess Kannagi: A Dominant Symbol of South Indian Tamil Society," in *Mother Worship: Theme and Variations*, ed. James Preston (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982), 177–91.

Ce village dont les pieds sont lavés par la mer
où les coquillages sur la plage
et chaque grain de sable
fredonne l'air des chansons tamoules
grecques, arabes et chinoises.

Kannagi quitte ce village avec son mari Kovalan pour rejoindre la ville de Madurai et y commencer une nouvelle vie. Leurs rêves reposent sur un splendide bracelet de cheville, clouté de pierres précieuses, avec lequel ils espèrent faire fortune. Un bijoutier accuse Kovalan d'avoir volé ce bracelet à la reine. Le roi de Madurai le déclare coupable et le fait exécuter. L'anxiété montante de Kannagi devant l'absence prolongée de son mari s'exprime par des mots répartis de manière irrégulière sur la page. La phrase « Kovalan n'est pas encore de retour » se répète tout au long du poème. Kolatkar fait référence à son exécution en utilisant l'expression indienne moderne de « police encounter », qui désigne les meurtres extrajudiciaires perpétrés par l'État.

Lorsque Kannagi apprend le sort de son mari, elle passe du statut de femme en deuil à celui de divinité vengeresse : elle s'arrache un sein et se déchaîne dans la ville, qu'elle brûle. Une section du poème intitulée « *pānhā* » (« पान्हा ») décrit la mutilation corporelle de Kannagi à travers le trope littéraire de la lactation spontanée qui est censée se produire chez une femme envahie par des sentiments maternels envers un enfant. Le poème compare son sein gauche mutilé à un volcan fumant :

तुझ्या डाव्या स्तनातनं

धूर येतोय

²⁹⁴ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 195.

एक धूसर लकेर नुसती

अंधुकशी

पार अगदी स्मुद्रपलिकडल्या एकाद्या

सावळ्या ज्वालामुखीतून यावी ²⁹⁵

Il y a de la fumée qui s'élève

de ta poitrine gauche.

Un flot brumeux

pâle

Comme d'un volcan sombre au-delà

de la côte

Le poète lui demande de nourrir la ville affamée avec les flammes qui jaillissent de sa poitrine déchirée. L'image d'une femme à un seul sein a des connotations d'androgynie dans les traditions indiennes. En tant que figure assimilée aux déesses transsexuelles ou androgynes de la tradition tamoule, Kannagi « s'oppose à l'image idéale de la femme contrôlée et soumise », et apparaît au contraire comme « un androgyne menaçant²⁹⁶ ». Cette image et le motif de la vengeance trouvent écho dans la figure d'Amba/Shikhandi ; les deux personnages remettent en question les notions restreintes de la féminité et du genre. Les personnages comme Kannagi et Amba existent dans des espaces liminaires qui s'ouvrent dans la dichotomie des genres. De

²⁹⁵ Kolatkar, 199.

²⁹⁶ « clashes with the ideal image of the controlled, submissive woman » David Shulman, *Tamil Temple Myths: Sacrifice and Divine Marriage in the South Indian Saiva Tradition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), 212.

plus, la violence qu'elles exercent représente une activité réservée traditionnellement aux hommes des castes supérieures.

2.5. Conclusion

Comme j'ai essayé de le démontrer au cours de ce chapitre, le nationalisme s'appuie sur une certaine idée du genre et de la féminité pour se légitimer. Dans le contexte indien, une personnification féminisée de la nation et de son territoire se présente sous la forme de *Bharat Mata*, ou la Mère Inde. Non seulement cette icône concentre les valeurs de chasteté, de pureté et d'honneur, mais elle sert également d'inspiration à des actes de violence patriotique. J'ai essayé d'explorer la manière dont les poèmes de mon corpus transforment plusieurs des éléments clés qui composent cette icône nationaliste. En commençant par la cartographie, j'ai montré comment Arun Kolatkar cartographie l'espace de manière profondément personnelle et presque aléatoire, offrant une conception alternative de la relation des humains au monde qu'ils habitent. Ses poèmes défamiliarisent les contours géographiques et territoriaux de l'État-nation, en les abordant sous des angles bizarres, des perspectives incongrues et une attitude fondamentalement ludique et irrévérencieuse.

Les poèmes de Jacinta Kerketta sont également investis dans une forme d'attachement topographique, et imprègnent la terre, les rivières et les forêts de valeurs traditionnellement féminines. Cependant, la terre qu'évoque sa poésie ne se définit pas par les frontières nationales, mais par le cadre beaucoup plus restreint et spécifique de sa région natale. Dans *Angor*, elle s'efforce de créer une convergence profonde entre la nature et la féminité, notamment en soulignant leurs dimensions maternelles communes. Cela fait partie de sa critique, de la violence du capitalisme, du nationalisme et d'un modèle de développement qui fait des ravages parmi les habitants humains et non-humains des forêts de Saranda. Karthika Nair évoque également l'association traditionnelle de la terre et de la féminité à travers le

personnage de Satyavati, mais l'utilise pour explorer une dynamique de fragmentation spatiale et narrative.

Des personnages comme Sauvali et Cassandre sont victimes des élites politiques dont la quête du pouvoir passe par la victimisation des femmes ; de même, Maimoon est victime des notions patriarcales d'honneur et de pureté. La critique la plus fondamentale de la violence du nationalisme s'articule à travers ces personnages et leurs récits. J'ai choisi de terminer le chapitre avec les poèmes sur Amba et Kannagi parce que ce sont des personnages d'épopées anciennes qui remettent en question les conceptions élémentaires de la féminité elle-même. Les poèmes de mon corpus permettent aux notions de genre et de féminité de servir de base à un enrichissement de l'imagination plutôt que de restreindre leur signification aux limites étroites établies par la communauté ou la nation.

Partie II Les Rites de la mort et du deuil

Dans les chapitres précédents, j'ai examiné les différentes façons dont les poèmes de mon corpus interagissent avec la conjoncture politique en Inde. Elle détermine leur rapport aux questions de violence, de génocide et de nationalisme religieux. Ces textes déconstruisent l'idée de la féminité en tant que symbole de la nation, tout en exposant sa contrepartie sanguinaire dans la figure de la victime sacrificielle. Le troisième chapitre de la thèse est consacré à la violence sacrificielle et au dispositif symbolique et rituel qui l'encadre. Le sacrifice remplit une double fonction paradoxale : il dissimule et met à nu la violence. L'analyse de cette double capacité exige une compréhension précise du sacrifice, tant dans les sources mythologiques que dans leurs adaptations modernes qui m'intéressent ici. Les poètes de mon corpus confrontent la violence à de multiples niveaux, ses effets physiques immédiats, ses répercussions religieuses et ses conséquences politiques. Le cadre sacrificiel de cette violence nous permet d'accéder à ces différentes couches de signification à la fois.

Le quatrième chapitre est consacré à une analyse littéraire du mode élégiaque dans les poèmes de mon corpus. Ce sont des textes qui traitent des thèmes de la violence et de la mort. L'émotion du deuil occupe donc une place centrale dans leurs narrations. Les dimensions publiques et privées du deuil — la commémoration des victimes et l'expérience intime du traumatisme — sont des éléments structurants des œuvres discutées ci-dessous. Le deuil représente souvent la seule forme d'expression dont disposent les personnes marginalisées. C'est pourtant un genre malléable qui incorpore une grande variété de modalités affectives, au-delà du seul chagrin. La colère, l'amour, la compassion, la culpabilité, la résignation et même la rébellion surgissent dans les vers élégiaques que j'étudie dans ce chapitre. L'association historique de l'élégie avec le nationalisme souligne son importance pour l'expérience collective de la violence et de la mort. Les poèmes de mon corpus contestent la récupération de la mort par les récits de

régénération et de triomphe nationaux. Ils interrogent ainsi l'élégie, à la fois comme forme poétique et en tant que discours public.

3. Récits sacrificiels

3.1. La notion du sacrifice

3.1.1. Rite et concept

Ce chapitre est consacré à l'étude des images et des métaphores de la violence sacrificielle dans les poèmes de mon corpus. Les poèmes examinés ici sont des relectures de deux épisodes du *Mahabharata* : le sacrifice des serpents de Janamejaya, le récit-cadre de l'épopée, et le sacrifice d'Aravan, le fils d'Arjuna et de la femme-serpente Ulupi. Même si ces histoires représentent des événements périphériques de l'histoire, elles restent au cœur de la causalité sacrificielle qui définit le poème épique à un niveau plus fondamental²⁹⁷. Les récits d'Aravan, d'Ulupi, de Janamejaya et du sacrifice des serpents ne représentent pas des épisodes mineurs d'une épopée immense, mais des personnages et des événements qui donnent un aperçu de sa logique sacrificielle.

Je vais d'abord me pencher brièvement sur la notion du sacrifice, comme concept théorique et pratique rituelle, avant d'analyser sa présence au cœur de mes textes. Le sacrifice se distingue à la fois par sa polyvalence en tant que notion et par la simplicité relative de l'acte qu'il implique. Comme pratique, il semble totalement étranger au monde moderne, mais continue d'être invoqué comme valeur dans les luttes tant personnelles que collectives. Cette section vise à synthétiser et à articuler les concepts et les mécanismes liés au sacrifice. Il s'intéresse également à l'acte de violence qui se trouve symboliquement et matériellement en son centre.

Je voudrais également souligner la distinction subtile, mais cruciale entre le sacrifice et le dispositif rituel qui l'encadre. Dans son étude du sacrifice védique, par exemple, Heesterman écrit qu'un rituel composé de gestes et de chants, qui fournit le modèle pour les répétitions futures, « permet de discerner si cet événement est un sacrifice et non, par exemple, un simple

²⁹⁷ Malamoud, *Cuire le monde*.

meurtre ou une boucherie²⁹⁸. » Cependant, tout en notant que « le sacrifice et le rituel semblent être inextricablement liés », il met en garde contre « une identification du sacrifice et de son rituel²⁹⁹. » Dans ce chapitre, j'étudie des textes qui opèrent dans les interstices entre le rituel, le sacrifice et la « boucherie », et qui explorent ces nuances avec beaucoup de lucidité et de perspicacité.

L'une des contributions les plus influentes à la conception moderne de ce sujet date de 1899. Cette année les anthropologues Henri Hubert et Marcel Mauss ont publié un essai consacré à l'étude du sacrifice comme pratique sociale. Dans ce texte, ils définissent le sacrifice comme un passage d'un état à l'autre. L'acte, qui implique la destruction d'un animal ou d'une matière végétale, produit une transformation de la victime ainsi que de la personne offrant le sacrifice. Cet acte fournit des bénéfices à l'individu autant qu'à une « famille, un clan, une tribu ou une nation³⁰⁰ ». La victime est à son tour sacralisée, et sa mort ressemble à « celle du phénix : elle renaissait sacrée³⁰¹ ». Le sacrifice consiste donc à « faire sacrer » une entité qui ne l'était pas auparavant. La destruction de cette entité n'est pas un obstacle à ce processus. Elle en est la condition.

Mauss et Hubert délimitent une typologie du sacrifice au sommet de laquelle se trouve le sacrifice d'un dieu. Cette dernière catégorie introduit une différence de degré et non de nature dans les cas où la victime n'est pas sacrée avant d'entrer dans le domaine sacrificiel. Dans les deux cas, la mort est suivie par la résurrection. C'est là le fil conducteur qui relie les mythologies grecque, chrétienne et védique, et les auteurs vont jusqu'à affirmer que « le mécanisme de la consécration de la messe catholique est, dans les lignes générales, le même

²⁹⁸ « makes it possible to discern whether that event is a sacrifice and not, say, a simple killing or butchery. » J. C. Heesterman, *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 45.

²⁹⁹ « sacrifice and ritual seem to be inextricably linked » « identifying sacrifice with its ritual. » Heesterman, 45.

³⁰⁰ Hubert and Mauss, «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice,» 11.

³⁰¹ Hubert and Mauss, 34.

que celui des sacrifices hindous³⁰². » La fonction de tout sacrifice, concluent-ils, est « d'établir une communication entre le monde sacré et le monde profane³⁰³ ».

3.1.2. La tradition indienne

Hubert et Mauss adoptent une méthode comparative pour définir ce qui constitue l'unité et la fonction du sacrifice. Ils examinent cette notion en dehors des limites culturelles afin de la réduire à ce qui pourrait être son « essence permanente et isolable³⁰⁴ ». En pratique, cependant, à part quelques sources en hébreu et en grec, le texte s'appuie principalement sur des matériaux issus de la tradition indienne. Ces textes étaient commentés par Sylvain Lévi, dans son étude intitulée *La Doctrine du Sacrifice dans les Brahmanas*, publiée en 1898. Dans le cadre de cette étude, j'aimerais examiner le complexe sacrificiel tel qu'il apparaît dans cette tradition, avant de commenter son appropriation dans les poèmes de mon corpus.

Les *Brahmanas* sont des commentaires rattachés aux quatre textes de la révélation sanskrite connus sous le nom des *Vedas* et qui contiennent des spéculations et des mythes sur les rituels védiques. L'un des mythes de création qu'ils décrivent implique le sacrifice et le démembrement de l'homme primordial appelé Purusa³⁰⁵. Cet homme primordial est également déifié sous la forme de Prajapati, qui donne naissance à toutes les créatures, y compris les dieux. Ce sacrifice primordial est la base du rituel védique³⁰⁶. Le mythe met également en évidence le paradoxe ostensible du sacrifice, qui transforme un acte de destruction en un événement fécond.

³⁰² Hubert and Mauss, 74.

³⁰³ Hubert and Mauss, 76.

³⁰⁴ Madeleine Biardeau, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Nouv. tirage, Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes. Section des sciences religieuses 79 (Paris: Presses Universitaires de France, 1996), 8.

³⁰⁵ Malamoud, *La danse des pierres*, 49.

³⁰⁶ Sylvain Lévi, *La doctrine du sacrifice dans les Brâhmanas*, Bibliothèque de l'École des hautes études 11 (Paris: Ernest Leroux, éditeur, 1898), 28.

Une autre notion qui émerge de ces textes est que la véritable victime du sacrifice (*yajña*) c'est le corps de la personne qui offre le sacrifice (*yajamāna*) lui-même. La véritable victime est substituée par ce qui est donné en oblation aux dieux dans le feu sacrificiel³⁰⁷. C'est par la victime que le sacrificiant se rachète aux dieux. Le sacrifice, dans ce contexte, fonctionne comme une forme d'échange. En effet, cet échange rend l'acte de violence productif, car c'est grâce à lui que le sacrificiant renaît. Le rôle de la victime, comme unité d'échange, met en évidence la dimension genrée du sacrifice.

Selon Stephanie Jamison, la femme du sacrificiant joue le rôle d'une intermédiaire dans le rituel védique. Sa présence sur le site du rituel assure le lien entre « le sacré et le profane³⁰⁸ ». En effet, le rite sacrificiel est conçu comme un acte d'hospitalité envers les dieux. L'épouse est d'abord offerte aux hôtes divins, avant d'être remplacée par une entité homologue³⁰⁹. Jamison note également que dans l'Inde ancienne, les femmes étaient souvent placées « dans des rôles d'échange symbolique dans toute la sphère religieuse » ; et que l'échange des femmes en termes « lévi-straussiens » permettait aux hommes de s'allier entre eux³¹⁰. Dans le *Mahabharata*, par exemple, l'une des principales préoccupations des personnages est de nouer des alliances matrimoniales convenables.

3.1.3. Le sacrifice dans le *Mahabharata*

Le *Mahabharata* lui-même peut être lu comme une longue méditation poétique sur la nature du sacrifice³¹¹. Cette épopée de guerre de clans regorge d'histoires de vengeance et de sacrifice. En effet, les deux sont imbriqués l'un dans l'autre de manière profonde et durable. Le récit-cadre du *Mahabharata* est l'histoire d'une séance ou *satra* sacrificielle organisée par le roi

³⁰⁷ Biardeau, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, 19.

³⁰⁸ Stephanie W. Jamison, *Sacrificed Wife/Sacrificer's Wife: Women, Ritual, and Hospitality in Ancient India* (New York: Oxford University Press, 1996), 256.

³⁰⁹ Jamison, 173.

³¹⁰ Jamison, 207.

³¹¹ Malamoud, *Cuire le monde*, 199.

Janamejaya, un descendant des Pandavas, dans le but de débarrasser le monde de tous les serpents. Cet acte de vengeance, dissimulé sous forme de sacrifice, est motivé par le meurtre de son père par le serpent Takshaka. C'est au cours des différentes interruptions et pauses de cette longue séance sacrificielle que le récit central du *Mahabharata* est raconté.

La grande guerre au cœur du récit est également conçue et formulée comme un sacrifice massif. Lorsque le héros de l'épopée, Arjuna, est incité par Krishna à accomplir son devoir de guerrier, c'est l'obligation religieuse du roi d'accomplir des sacrifices qui est invoquée³¹². En effet, le sacrifice est la forme ultime de l'action désintéressée à laquelle tout humain doit aspirer. Inversement, toute action désintéressée, et surtout la guerre, se transforme en sacrifice³¹³. Cette histoire est reflétée et déformée par le cadre d'un sacrifice qui a mal tourné parce qu'il cherche la finitude. Le *satra* de Janmajeya est distinct, car il cherche une « solution finale » dans la destruction de tous les serpents. Son feu sacrificiel menace de consumer même le grand serpent *śēṣa*, dont le nom signifie résidu, et qui porte la terre sur sa tête.

De nombreux mythes de la tradition indienne mettent en garde contre l'impossibilité de sacrifier la terre, niant ainsi la possibilité d'un sacrifice qui ne laisse aucun résidu. Plutôt que d'être conçu comme une matière passive ou inerte, le résidu représente un élément actif du sacrifice. En effet, il est le seul « produit » tangible d'un acte sacrificiel³¹⁴. La grande bataille au cœur du *Mahabharata* est le sacrifice final entre le dénouement d'une ère cosmique ou *kalpa*, et l'inauguration d'une autre. Ce qui les relie, c'est le résidu. À la fin de chaque *kalpa*, le cosmos est réabsorbé par le corps divin de Vishnu, qui dort pendant la nuit cosmique sur le *śēṣa*, et attend ainsi son renouvellement. Ensemble, le sacrifice et le résidu impliquent et génèrent le temps cyclique.

³¹² Biardeau, *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*.

³¹³ Péterfalvi and Biardeau, *Le Mahābhārata*.

³¹⁴ Malamoud, *Cuire le monde*.

Le schéma de la victime détruite au cours d'un sacrifice avant de renaître sacrée est ainsi étendu au monde lui-même. C'était en quelque sorte déjà le cas du mythe cosmogonique de l'homme primordial, dont le sacrifice engendre la création. Cette idée d'un monde sacré a trouvé une nouvelle expression lorsque la tradition religieuse hindoue a remplacé le sacrifice par l'idée de bhakti ou de la dévotion comme sa pratique fondamentale. Cette tradition ne fait pas référence aux paradis futurs comme récompense du dévot. Au contraire, « le bhakta doit vivre dans le moment présent, en reconnaissant le divin en lui et dans le monde dans lequel il vit³¹⁵. » L'aspect « impermanent, immanent et chaotique³¹⁶ » du présent est considéré sacré en soi. Le poète tamoul médiéval Kampan décrit par exemple un simple lever de soleil qui ferait oublier « le paradis et tous les autres mondes purs³¹⁷. »

3.2. Le sacrifice des serpents : Aravan et « Sarpa Satra » (« सर्प सत्र »)

3.2.1. Réécritures contemporaines

Dans ce chapitre, je m'intéresse principalement aux adaptations poétiques des épisodes du *Mahabharata* dans *Until the Lions* et *Bhijakī Vahī*. Ces récits s'inscrivent dans une double lignée : ils appartiennent à une longue tradition de compositions indiennes, en particulier dans la tradition bhakti, et au phénomène moderne et moderniste des adaptations de la littérature « classique »³¹⁸. La vaste bibliographie qui accompagne *Until the Lions*, par exemple, désigne d'autres réécritures modernes de la mythologie, comme *Penelopiad* (2006) de Margaret

³¹⁵ « the bhakta is commanded to live in the present moment, through a recognition of the divine in him, and within the world in which he lives. » Shulman, *Tamil Temple Myths*.

³¹⁶ Laetitia Zecchini, "Dharma Reconsidered: The Inappropriate Poetry of Arun Kolatkar in Sarpa Satra," in *Religion in Literature and Film in South Asia*, ed. Diana Dimitrova (New York: Palgrave Macmillan US, 2010), 131–52, https://doi.org/10.1057/9780230105522_7.

³¹⁷ « heaven and all other pure worlds ». Shulman, *Tamil Temple Myths*.

³¹⁸ Laetitia Zecchini, par exemple, a montré l'engagement profond et formateur des auteurs modernistes indiens avec la tradition bhakti, à travers laquelle cette littérature plus ancienne a été « réinventée... réclamée et possédée » Zecchini, "Contemporary Bhakti Recastings: Recovering a Demotic Tradition, Challenging Nativism, Fashioning Modernism In Indian Poetry." Des universitaires tels que Susan Stanford Friedman ont également soutenu que la tradition bhakti elle-même constituait une rupture moderne, et même moderniste, avec le passé. Friedman, qui conçoit le modernisme comme une réponse esthétique aux « mobilités et fissures d'un changement accéléré », trouve dans l'inversion des normes et de la hiérarchie par la poésie bhakti, une désorientation congruente des sens et des cadres conceptuels. Friedman, *Planetary Modernisms*, 213.

Atwood, *Georgic* (2010) de Mariko Nagai, basé sur une légende japonaise, et *The Testament of Mary* (2012) de Colm Tolbin. Ces ouvrages mettent à jour des récits antiques à la lumière d'une esthétique moderne, éclairée par de nouveaux développements historiques et des considérations politiques urgentes. Elles ouvrent également de nouvelles perspectives en décentrant le narratif et en transformant son orientation thématique.

Dans *Bhijakī Vahī*, Kolatkar adapte le récit du rituel de Janamejaya en une longue séquence poétique intitulée « *Sarpa Satra* ». Une version anglaise du poème, écrite par le poète lui-même et publiée sous forme de livre indépendant en 2004, a fourni l'impulsion poétique à la réécriture fragmentaire de l'épopée par Karthika Nair³¹⁹. Il est important de lire les versions anglaise et marathi de « *Sarpa Satra* » ensemble, comme deux textes qui se recoupent imparfaitement. Lire Kolatkar dans deux langues différentes est une expérience parfois dissonante, surtout lorsqu'il s'agit de deux versions du même poème. Le lecteur devient alors un peu comme le narrateur de *Jejuri*, qui voit « son propre visage scindé dans une paire de lunettes³²⁰ », portant la promesse d'une double vision, mais pas nécessairement d'une plus grande clarté.

Dans les paragraphes suivants, je lirai le poème de Kolatkar aux côtés de trois poèmes *d'Until the Lions* qui se portent sur la mort sacrificielle d'Aravan. Aravan est un personnage relativement marginal dans le *Mahabharata* sanskrit, mais qui occupe une place beaucoup plus importante dans les versions tamoules de l'épopée³²¹. Il est sacrifié à la veille de la bataille de Kurukshetra, à la demande de Krishna, pour assurer la victoire des Pandavas. Il demeure

³¹⁹ Elle décrit l'effet catalyseur que ce poème a eu sur elle en termes intensément physiologiques, « Axons were galvanized, synapses broke apart, then rewired themselves. The pulse screamed. It was painful, visceral. Thrilling. »

³²⁰ « his own divided face in a pair of glasses ». Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 42.

³²¹ Sa transformation, d'une figure marginale à un personnage au centre d'une histoire symboliquement chargée de mort sur le champ de bataille, s'est produite au neuvième siècle de l'ère chrétienne, pendant le règne des Pallavas dans la région connue aujourd'hui sous le nom du Tamil Nadu. C'est l'époque de la composition du Mahabharat tamoul, du début des récitations dans les temples et de l'apparition de l'iconographie religieuse des sacrifices à la déesse de la bataille. Hildebeitel, "Dying before the Mahābhārata War," 451.

également au centre d'un festival de dix-huit jours dans la région d'Arcot Sud, dans le Tamil Nadu.

Cet événement incorpore une reconstitution rituelle de son *kalapalli* ou sacrifice sur le champ de bataille, accompagnée d'une récitation du *Mahabharata* en tamoul. Il a acquis une importance particulière pour la communauté des *Alis* ou transgenres tamoules, qui s'identifie à sa veuve Mohini qu'ils désignent comme l'avatar *Ali* de Krishna³²². Comme l'a montré Laetitia Zecchini, ceci est emblématique de la manière dont les récits régionaux hétérodoxes de l'épopée « servent de moyens d'expression et d'affirmation de soi, par lesquels les communautés subalternes ou minoritaires s'approprient une histoire ou une voix et créent un espace pour elles-mêmes³²³. »

Karthika Nair raconte l'histoire d'Aravan et le cycle des mythes qui lui sont associés en trois chapitres. Chaque chapitre est consacré à une figure différente associée au récit. Le premier poème est narré par sa mère Ulupi. Le deuxième est un monologue par Krishna, le vacher divin et le conducteur de char d'Arjuna qui a conçu le plan de son sacrifice. C'est Mohini, l'incarnation féminine de Krishna, dont le mariage avec Aravan a lieu à la veille de son sacrifice, qui s'exprime dans le dernier poème. « *Sarpa Satra* » et les poèmes consacrés à Aravan sont tous deux des reprises d'épisodes explicitement sacrificiels du *Mahabharata*, et je tenterai de les relier dans mes analyses. Les poèmes partagent plusieurs convergences entre eux, outre le fait qu'ils sont tirés d'épisodes relativement mineurs de l'épopée sanskrite.

Les deux récits mettent en scène le sacrifice des serpents, ou des personnages qui sont issus d'une lignée ophidienne. Aravan est né de l'union entre sa mère Ulupi, la reine des serpents, et Arjuna, le plus grand guerrier parmi les cinq Pandavas. Aastika, qui doit mettre fin au sacrifice,

³²² Hildebeitel, 456.

³²³ « serve as mediums of self-expression and self-assertion, by which subaltern or minority communities appropriate a story or a voice and create a space for themselves. » Zecchini, "Dharma Reconsidered," 132.

est le fils d'une mère serpente et un père humain. Cela indique une convergence ancienne entre l'imagerie ophidienne et le symbolisme sacrificiel. Dans la mythologie indienne, « le serpent est le symbole naturel de l'objectif du sacrifice en tant que renaissance : le serpent émerge de sa propre peau usée ; il est le reste de lui-même, un équivalent de la semence dangereuse, ardente, mais fertile et productive³²⁴. » En effet, dans une itération antérieure du récit, le sacrifice des serpents fait référence à un rite de renouvellement pratiqué par les serpents eux-mêmes. Le *Mahabharata*, qui est par essence l'histoire d'un sacrifice qui a mal tourné (« a tale of sacrifice gone wrong³²⁵ »), a emprunté cette vieille image et l'a transformée en un récit de vengeance.

3.2.2. Le sacrifice comme « feuille de route » pour la victoire et la vengeance

« *Sarpa Satra* » et les poèmes d'*Until the Lions* racontent les événements du point de vue des personnages exclus de la hiérarchie hindoue des castes et qui subissent les conséquences violentes du sacrifice. Je commencerai toutefois par examiner les voix de deux hommes de caste supérieure, héros traditionnels de la tradition épique, le prince des Kurus Janamejaya et son arrière-grand-oncle Krishna. Les propos de ces deux hommes témoignent de la philosophie des dirigeants qui préfèrent recourir à la violence pour atteindre leurs objectifs. « *Sarpa Satra* » commence par un récit légèrement incohérent de Janamejaya sur l'assassinat de son père :

माझा बाप कसा मेल
मला बिलकुल माहीत नव्हतं, काही
कल्पनाच नव्हती इतके दिवस.

मी फार लहान होतो तेव्हा,

³²⁴ « the snake is the natural symbol of the goal of sacrifice as rebirth: the serpent emerges from his own aged skin; he is the remainder of himself, an equivalent of the dangerous, fiery, yet fertile and productive seed. » Shulman, *Tamil Temple Myths*, 120.

³²⁵ Heesterman, *The Broken World of Sacrifice*, 28.

पण एका सापानं मारलं म्हणे त्याला

मुद्दाम डूख धरून. ³²⁶

Je ne sais pas du tout
comment mon père a été tué
je n'ai pas la moindre idée

Quand j'étais petit
un serpent l'a assassiné, disent-ils
par vengeance

Il s'émerveille devant la puissance du venin du serpent qui pouvait détruire un arbre entier par un seul coup³²⁷. Son père, le roi Pariskhit, avait organisé une ligne de défense compliquée, et même comique, pour se protéger du serpent Takshaka. Il a choisi de vivre dans un palais posé sur une seule colonne entouré de crocodiles³²⁸. Takshaka a trouvé un moyen de franchir ces défenses en se déguisant en ver caché dans une coupe de fruits destinés au roi. Une fois à l'intérieur du palais, il prit sa véritable forme et mordit Parikshit, détruisant le tout dans une grande conflagration.

Janamejaya, le fils de Parikshit nous raconte que l'assassin de son père aurait dansé dans le ciel et que les serpents ont fêté sa mort dans leur ville mythique de Bhogawati. Le poème marathi termine chaque strophe prononcée par Janamejaya par le mot « *mhaṇē* » (« म्हणे ») ou « disent-ils », soulignant que la colère de Janamejaya est provoquée par des récits de deuxième ou

³²⁶ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 333.

³²⁷ « *kī phaṭakā mārātāca/ ēkadā mahākāya vaṭavṛkṣadēkhīla/ bhasmasāt vḥāvā kṣaṇādhārta* » « की फटका मारताच/
एकदा महाकाय वटवृक्षदेखील/ भस्मसात व्हावा क्षणाधार्त » Kolatkar, *Bhijakī vahī*.

³²⁸ « *pōlādī dēṭhāvāra asalēlyā ēkādhya/ sphātikācyā kamalāsārakhā disāyacā* » « पोलादी देठावर असलेल्या एकाध्या/
स्फटिकाच्या कमळासारखा दिसायचा » Kolatkar, *Bhijakī vahī*.

troisième main. Le monarque Kuru jure de se venger contre les serpents : « ils ont à faire maintenant à Janamejaya³²⁹ ». Son hubris et son machisme rappellent le monologue sinistre de Cyrille dans « Hypatia », lorsqu'il prend plaisir à raconter le lynchage brutal de la jeune philosophe. Janamejaya expose son idée terrifiante de vengeance, un sacrifice pour exterminer, non seulement Takshaka, mais absolument tous les serpents sur terre.

Je voudrais comparer la voix de Janamejaya à celle de l'autre narrateur masculin de la série de poèmes examinés ici. Dans le poème « Blueprint for a Victory », Krishna tente de persuader le frère aîné des Pandavas, Yuddhishtira, à offrir un sacrifice humain pour assurer la victoire au combat. Il s'agit d'un monologue tout aussi funeste, qui appelle à offrir un sacrifice sanguin à la déesse Kali. Le discours de Krishna est rempli de cynisme, d'hypocrisie et d'une habile manipulation des ambitions de Yuddhishtira d'une part, et de ses craintes morales d'autre part. Le poème est centré sur l'injonction centrale de Krishna : « Yuddhishtira, someone must die ». Ce vers inaugure toutes les strophes avec des changements subtils de son accent et de son sens. Krishna explique la nécessité de sacrifier Aravan, et insiste sur le fait que c'est le seul moyen pour les Pandavas de s'assurer la victoire :

*Yuddhishtira, someone must die,
your priest insists. It'll be Amavasya
in a day: Surya and Chandra are about
to rise as one in the sky; Kali will crave
a human sacrifice, from the perfect
warrior on the front. Then*

someone, Yuddhishtira, must die³³⁰

³²⁹ « *paṇa ātā janmējayaśī gāṭha āhē mhaṇāvam/ kādravāmnā* » « पण आता जन्मेजयाशी गाठ आहे म्हणावं/ काद्रवांना » Kolatkar,

Bhijakī vahī.

³³⁰ Nair, *Until the Lions*, 211.

Yuddhishtira, quelqu'un doit mourir,
votre prêtre insiste. Ce sera Amavasya
dans un jour : Surya et Chandra sont sur le point
de s'élever comme un seul dans le ciel ; Kali va réclamer
un sacrifice humain, de la part du parfait
guerrier sur le front. Puis

quelqu'un, Yuddhishtira, va devoir mourir.

L'impératif d'effectuer un sacrifice humain devient plus urgent lorsque Krishna révèle que leur ennemi juré, Duryodhana, prépare un sacrifice concurrent à la veille de la bataille. Le sacrifice émerge comme une compétition agonistique, une course pour gagner les faveurs divines.³³¹ Cependant, seuls trois hommes du camp des Pandavas portent sur leur corps les signes du sacrifice (« ritual signs of sacrifice ») et feront l'affaire (« make the cut ») en tant qu'êtres sacrificiels idéaux : Aravan, Arjuna et Krishna lui-même. L'utilisation de l'expression familière « make the cut » s'avère ironique, car l'un d'entre eux devra se couper réellement pour le sacrifice. Krishna entraîne Yuddhishtira, parlant en son nom (« you agree »), et lui dit qu'il est impossible de sacrifier Arjuna et propose, de manière fallacieuse, d'endosser ce rôle :

No, no, let me cousin, for what is life
but a garment to discard?³³²

Non, non, laissez-moi cousin, car qu'est-ce que la vie
sinon un vêtement à jeter ?

³³¹ J.C Heesterman suppose que les origines du sacrifice védique résident dans une compétition entre deux camps rivaux qui se disputent les bénéfices du sacrifice. (Heesterman 1993)

³³² Nair, *Until the Lions*, 211.

Il propose ensuite une version abrégée de son célèbre discours à Arjuna sur le champ de bataille, connu sous le nom de *Bhagavad Gita*. Ici aussi, il prend la forme d'une injonction divine de sacrifier :

but it isn't such a big deal. All that
matters in life is duty, and mine is clear:
order in the world, at every cost, even
of justice and integrity- order's the thing,
see, the recipe for empires, the reason

*someone must die, Yuddhishtira,*³³³

mais ce n'est pas si grave. Tout ce qui
compte dans la vie c'est le devoir, et le mien c'est clair :
l'ordre dans le monde, à n'importe quel prix, même celui
de la justice et de l'intégrité - l'ordre est la chose,
vous voyez, la recette pour des empires, la raison pour laquelle

quelqu'un doit mourir, Yuddhishtira,

Contrairement à Janamejaya, Krishna justifie le sacrifice au nom de l'ordre et non pas de la vengeance (« order, and not revenge³³⁴ »). Krishna anticipe les obstacles possibles au sacrifice d'Aravan, écartant l'attachement filial d'Arjuna à son égard (« but he never/knew the boy »), avant de prendre en compte la volonté d'Ulupi de protéger son fils et héritier. Cependant, Krishna sait qu'Ulupi, mère dévouée, ne pourrait jamais refuser à Aravan ses caprices (« deny Aravan his whims »). Il réfléchit à la manière de réconcilier Aravan avec son propre sacrifice.

³³³ Nair, 212.

³³⁴ Nair, 212.

En une strophe, il expose son plan, qui consiste à convaincre Aravan que le fait d'être choisi pour le sacrifice est un privilège rare et un grand honneur :

Convince Aravan he's the chosen
one, marked by destiny, marked through
his very body, proof irrefutable if
proof ever there'd be of his being
kalapalli, the one, the blessed

*someone who must die. Yuddhishtira,*³³⁵

Faut convaincre Aravan qu'il est l' élu
marqué par le destin, marqué par
son corps même, preuve irréfutable si
preuve y'en a jamais eu que c'est lui
le kalapalli, l' élu, le béni, celui

qui doit mourir. Yuddhishtira,

Le discours de Krishna, tout comme la formulation constamment réordonnée du refrain central du poème, inverse le sens conventionnel de mots tels que « blessed », « order », « reason ». Être choisi pour un sacrifice, c'est d'être béni (« blessed »), « reason » implique une mise à mort rituelle, et « order » résulterait d'un bain de sang. Il anticipe avec souplesse les obstacles à son plan, trouve des moyens de les contourner et presse le roi des Pandavas d'agir (« There's no time/ to waffle or pine »). Il admet également sa propre perfidie et affirme que, pour une fois, il est tout à fait honnête (« for once, it isn't a lie »). Aravan accepte de se sacrifier sur le champ

³³⁵ Nair, 213.

de bataille, mais à la condition qu'il soit d'abord marié. Cela crée un autre obstacle, car « aucune femme ne souhaite marier/ *quelqu'un Yuddhishtira, qui doit mourir*³³⁶ ».

Si l'on peut dire qu'*Until the Lions* est un texte presque gorgé de sang, il convient également de noter l'érotisme dont il est imprégné. Krishna promet de se transformer en Mohini, une belle séductrice, et d'épouser Aravan à la veille de son sacrifice sur le champ de bataille :

I shall transform, unsheathe my female form:
reap lush, tender breasts and fragrant hips,
sate him with the velvet of my thighs and lips,
drown him in embrace all night long.³³⁷

Je vais me transformer, dévoiler ma forme féminine :
récoltant des seins luxuriants et tendres et des hanches parfumées,
le rassasier avec le velours de mes cuisses et de mes lèvres,
le noyer dans mes bras toute la nuit.

L'amoralité de Krishna est glaçante lorsqu'il plaide sans relâche pour la mort d'Aravan avant la guerre. Cependant, cette même amoralité s'étend à sa volonté de coucher avec Aravan pour exaucer son dernier vœu. Alors que Yuddhishtira, le roi Kuru conservateur, semble choqué par ce que l'on pourrait décrire comme une liaison homosexuelle, Krishna balaie la question d'un revers de la main en disant : « Et tout ce que vous/ trouvez de mal dans ce carnage,/ c'est que l'homme aimera l'homme ce soir ?³³⁸ ». Les derniers vers de la strophe font l'amalgame entre le mariage d'Aravan et Mohini et le sacrifice qui doit avoir lieu peu après. Le lecteur n'est pas sûr, et donc profondément mal à l'aise, de ce qui est célébré, une union ou un meurtre rituel :

Ring

³³⁶ « no woman agrees to marry/ *someone Yuddhishtira, who must die* ».

³³⁷ Nair, 214.

³³⁸ « And all you/ find awry in this carousal of bloodlust/ is that man will love man tonight? » Nair, 214.

temple bells, garland weapons, and sing

instead, *Yuddhishtira : someone shall die.*³³⁹

Sonnez

les cloches du temple, enguirlandez les armes, et chantez

plutôt, *Yuddhishtira : quelqu'un va mourir.*

3.2.3. Décentrer le récit : Ulupi et Jaratkaru

Les narratrices serpentes ou *nagas* des deux séries de poèmes, Jaratkaru et Ulupi, par opposition à Krishna et au prince Janamejaya, font preuve de plus d'humanité et d'émotions plus complexes et authentiques ; elles ne cèdent pas non plus devant les héros épiques qui ont causé tant de souffrance autour d'elles. Ulupi commence par raconter l'histoire de sa rencontre avec Arjuna, dans un poème intitulé « The Capillaries of Cosmic Bodies », en référence aux vaisseaux sanguins du corps. La forme du poème imite cette connectivité à travers une canzone composée d'une série de quatrains. Sa voix est à la fois claire et lucide, donnant ses propres raisons de coucher avec Arjuna, en vue d'engendrer un héritier pour son clan royal :

Recall the naiad who'd entwined

her pulse and breath with your own, plunging nine frozen
leagues down- down, with you in her arms, your heart molten
with wonder, limbs cursives of sudden, mute delight-
to the netherworld, shimmering, aqueous glen
of the serpent kings, and frontier of heaven's might.³⁴⁰

³³⁹ Nair, 215.

³⁴⁰ Nair, 205.

Rappelle-toi de la naïade qui avait enlacé

son poulx et son souffle avec les tiens, plongeant neuf lieues gelées

avec toi dans ses bras, ton cœur fondu

d'émerveillement, les membres crispés d'un plaisir soudain et muet-

jusqu'au monde souterrain, chatoyant, glen aqueux

des rois serpents, et les confins de la puissance du ciel.

Nāir emprunte librement le langage de la mythologie grecque, pour parler d'Ulupi comme d'une naïade ou d'une nymphe, une entité féminine associée aux rivières et à l'eau. Loin de vénérer son amant divin, Ulupi place Arjuna dans le rôle d'un étudiant, voire d'un suppliant, lui rappelant qu'il a demandé d'apprendre d'elle les secrets de la guerre sous-marine (« begged to gain the same/mystic skills- to wage war underseas »). Elle inverse les hiérarchies traditionnelles qui condamnent les serpents ou les *nagas*, êtres associés au monde souterrain, à un statut inférieur et proclame la prééminence de son peuple (« the human-race/stays second-rate among the serpents »). Elle est dotée de la fierté d'une reine parmi son peuple, et garde une attitude stoïque devant les pertes de la guerre. Cependant, elle déplore le départ de son fils pour un conflit mené par un père négligent, et se demande ce qui l'attire vers une entreprise aussi destructrice.

La logique du sacrifice d'Aravan, et celle du plus grand carnage sacrificiel de la guerre lui échappe et la déconcerte. Elle interroge cette fascination pour le sacrifice, et pour la mort au combat, qui semble exercer une telle emprise sur son fils :

but moths seek the flaming braided thread

for death, even when unlit. Wherein lie fire's charms,

Arjuna, what makes them yearn to drown in its arms?
I've mulled on that for long. I know what this portends,³⁴¹

mais les papillons cherchent la mèche tressée flamboyante

de la mort, même si elle n'est pas allumée. Où résident les charmes du feu,

Arjuna, pourquoi veulent-ils se noyer dans ses bras ?

J'y ai réfléchi pendant longtemps. Je sais ce que cela présage,

Son statut royal et divin signifie qu'elle ne peut même pas pleurer ouvertement (« but goddesses cannot mourn, nor raise alarm »). L'incapacité d'Ulupi à exprimer son chagrin la distingue de plusieurs des femmes représentées dans *Until the Lions*, qui manifestent librement et avec éloquence leur sentiment de deuil. Elle se contente de demander à Arjuna, en échange du sacrifice de leur fils, de lui accorder son droit filial, et de le reconnaître comme un vrai prince Kuru. Ulupi exprime le déchirement et l'impuissance d'une mère qui ne peut pas empêcher son fils de rejoindre les victimes de la guerre.

Dans le chapitre précédent, j'ai examiné l'instrumentalisation de la maternité pour étayer les injonctions violentes du nationalisme. Dans ces poèmes, cependant, on trouve des mères qui s'opposent de la manière la plus tranchante aux meurtres brutaux et sacrificiels d'innocents. La narratrice principale du poème « *Sarpa Satra* » de Kolatkar est aussi une mère qui s'adresse à son fils, et qui exprime son désespoir et son indignation face à l'extermination imminente de son espèce. Son monologue dénonce le plan absurde de Janamejaya qui consiste à se venger contre tous les serpents sur terre. Elle le ridiculise en disant :

³⁴¹ Nair, 207.

माझ्या आईला पण एक मुंगी चावली होती.

म्हणून दिसेल ती मुंगी

चिरडायचं व्रत घेतलय मी

पृथ्वी मुंगीहीन हॉइस्तवर ते चालूच राहिल. ³⁴²

Une fourmi a mordu ma mère.

C'est donc pour ça

que j'ai décidé d'écrabouiller toutes les fourmis

que je vois sur terre

Or tell him about your own plan

to cleanse the earth of all ants

because one bit your mum. ³⁴³

Contrairement au monarque pompeux, sa voix est beaucoup plus humaine, caractérisée par un mélange d'ironie, de désespoir, de résignation, d'esprit et de compassion. Elle rit d'abord de l'idée d'exterminer tous les serpents et le considère comme un projet dérisoire et impossible. Elle envisage ensuite de trouver un bon psychiatre (« मानसोपचार तज्ज्ञ » « *mānasōpacāra tajjña* ») pour le dynaste Kuru ou de réunir un groupe de brahmanes pour chanter des mantras de paix (« शांतीपाठ » « *śāntīpāṭha* ») autour de lui.

³⁴² Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 338.

³⁴³ Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 188.

La version marathi de « *Sarpa Satra* », comme le reste de *Bhijakī Vahī*, est composée dans un dialecte particulier caractérisé par ses expressions familières pleines d'esprit, d'argot de rue et d'obscénités abondantes³⁴⁴. La version anglaise traduit ce registre par une utilisation libérale d'américanismes et de langage démotique. Des mots et des expressions comme « shrink », « way too long », « sues for peace », « Just for kicks », « Vedic event-managers » représentent un esprit ludique correspondant. En effet, un langage imprégné d'argot et d'américanismes fournit une stratégie efficace pour Kolatkar pour traduire la spécificité régionale à plusieurs reprises³⁴⁵.

La voix de Jaratkaru est riche d'émotions et elle s'oppose au narrateur détaché et omniscient. Le poème donne constamment un aperçu de ses états intérieurs et affectifs et son discours est rempli de phrases comme — « the heart sinks », « lord have mercy! », « sad, isn't it ». En effet, elle fustige le compositeur officiel du *Mahabharata*, Vyasa, qui a été, selon elle, un spectateur muet de l'anéantissement total de sa famille — « *sarvaṅāśācā tamāśā* » (« सर्वणाशाचा तमाशा »). Son poème épique est plutôt caractérisé comme une « histoire honteuse » (« लज्जास्पद इतिहास » « *lajjāspada itihāsa* ») de la façon dont une nation entière s'est détruite. De plus, Vyasa se montre impatient de venir raconter son épopée à un public d'invités prestigieux et de brahmanes érudits. Jaratkaru, quant à elle, ne peut dissimuler son dégoût face à la complicité des élites politiques et religieuses dans cette entreprise.

3.3. Les trois couches du sacrifice dans « *Sarpa Satra* »

3.3.1. Le théâtre sacrificiel

Le sacrifice opère de manière réflexive et à plusieurs niveaux dans le poème de Kolatkar. Il existe sous forme du dispositif rituel du sacrifice, comme une technique rhétorique qui sert à

³⁴⁴ Nerlekar, *Bombay Modern*, 163. Et voir aussi Philip Engblom, "Arun Kolatkar: Reading Jejuri and Aruna Kolatkaracya Kavita in Tandem," *New Quest, an Interdisciplinary Journal of Society and Culture* 146 (2001): 140.

³⁴⁵ Chaudhuri, *Clearing a Space*, 2008, 226.

justifier la violence génocidaire contre une minorité, et comme le thème sous-jacent d'un épisode antérieur de l'épopée raconté dans le poème. Malgré son caractère quasi sacrilège, le sacrifice des serpents est doté de tous les attributs d'un rituel védique traditionnel, énumérés dans ses moindres détails. À travers une série de termes techniques, le texte précise les différents rôles sacerdotaux dans un sacrifice védique — *hōtā, adhvaryū, udgātā, ṛtvija, sadasya* (होता, अध्वर्यू, उद्गाता, ऋत्विज, सदस्य). Le poème de Kolatkar, en particulier la version marathi, cite et décrit de manière obsessionnelle le dispositif rituel du sacrifice. Les « song and dance » du poème anglais sont plus précisément décrits en marathi comme :

झोपाळ्यावर बसून होता
शास्त्र गातोय,
उद्गाता सामगान करतोय मंचकावर बसून,

तिकडं द्युत रंगलाय
अधिदेवनात,
दाशा नृत्य करतायत

कुठं वीणवादन चाललयं,
कुणी सोम गाळून घेतंय
दशापवित्रामधून ³⁴⁶

Assis sur une balançoire
le *Hota* chante les Saintes Écritures,
l'*Udgata* chante le *Samaveda*.

³⁴⁶ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 360.

Pendant ce temps, les jeux de dés commencent
dans l'*Adhidevana*,
des danseuses apparaissent,

Et on entend jouer une *Veena*
pendant que le Soma est pressé,
dans le *Dasapavitra*³⁴⁷

Le rituel de Janamejaya est donc « un acte de vengeance dissimulé sous forme de sacrifice³⁴⁸ » qui incorpore des dispositifs rituels comme de simples accessoires théâtraux pour occulter son intention génocidaire. En effet, Charles Malamoud a discuté de l'affinité entre le sacrifice védique et le théâtre³⁴⁹. Tous deux se déroulent dans un espace strictement délimité, impliquant une série d'acteurs, de rituels, de gestes et de chants, ponctués d'intervalles et de pauses. Ceux qui ne participent pas au rituel, mais l'observent de l'extérieur deviennent des spectateurs. La doctrine védique les implore de superviser et de corriger les erreurs dans l'exécution du rite³⁵⁰. Le texte de Kolatkar dépeint l'activité incessante du rituel védique dans des termes tout aussi théâtraux. Il décrit le chant des officiants, les jeux de dés, la musique, la danse et la pression du jus de soma qui se déroulent en marge du sacrifice rituel.

Le fait d'encadrer un acte de violence par un dispositif rituel ne suffit cependant pas à le qualifier de sacrifice. Jaratkaru déplore que le sacrifice des serpents constitue une insulte au feu sacré (« *apamāna agnicā* » « अपमान अग्निचा »³⁵¹), à qui l'on offre des biens adorés, en échange

³⁴⁷ L'Udgata est le prêtre qui chante à partir du Samaveda. Le Hota est celui qui verse les oblations et l'un des principaux prêtres du sacrifice. L'Adhidevana est un espace utilisé comme site pour un jeu de dés. Le Dasapavitra est un filtre de laine à franges utilisé pour purifier le soma. (Sen 1976)

³⁴⁸ Malamoud, *Cuire le monde*, 204.

³⁴⁹ Malamoud, *La danse des pierres*, 124.

³⁵⁰ Malamoud, 128.

³⁵¹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 360.

de bénédictions et de bénéfices matériels. Si le sacrifice est un acte d'échange ou de substitution, Jaratkaru dit qu'on ne peut pas transférer la vengeance d'une personne à l'autre :

एकावरला धरलेला डूख
त्याच्या मुलाच्या, नातवाच्या किंवा
आणखी कोणाच्या तरी नावावर

ट्रॅन्स्फर नाही करता येत³⁵²

On ne peut pas transférer
la vengeance portée contre
un fils, un petit-fils
ou quelqu'un d'autre

sur n'importe qui

Dans la version en anglais, elle souligne que « true revenge accepts no substitute ». Janamejaya a perverti le feu du sacrifice et déformé son complexe rituel pour assouvir sa soif de vengeance. En effet, le drame solennel du rite sacrificiel est réduit à un « *yajna* cynique » (« सिनिकल यज्ञ » « *sinikala yajña* »), ou un « spectacle odieux » (« घृणास्पद नाटक » « *ghṛṇāspada nāṭaka* »)³⁵³.

3.3.2. Meurtre/Rituel

Selon Laetitia Zecchini, l'utilisation par Kolatkar d'un cadre sacrificiel pour dépeindre une extermination de masse rappelle les tentatives de légitimer les actes de violence et de génocide

³⁵² Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 359.

³⁵³ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 359. En anglais, cela deviant « mockery, a grotesque parody/ of the institution of yajna », et un « theatre of the macabre » Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 203.

en des termes similaires dans l'Inde contemporaine³⁵⁴. Comme nous l'avons vu précédemment, dans le contexte du pogrom du Gujarat, « un verbiage sacrificiel inhabituel » caractérise le discours sur les actes de génocide. Parvis Ghassem-Fachandi note « le déploiement constant et récurrent d'un langage et d'une imagerie sacrificiels pour désigner les cas de meurtre et de pillage³⁵⁵ » pendant la période de violence antimusulmane au Gujarat. Dans le poème, le feu sacrificiel Agni, qui sert de lien entre le divin et l'humain, s'est vu confier au contraire un travail sordide d'une extermination de masse :

व निःशस्त्र लोकांचा समूहाच्या समूहच एक
पद्धतशीरपणं
पृथ्वीच्या पाठीवरनं संपूर्ण पुसून टाकण्यासारखं

हलकट अन् घाणेरडं काम
त्या हव्यवाहनाला,
त्या देवांच्या ऋतविजाला करायला सांगायचं³⁵⁶

de charger le feu sacré,
le véhicule divin des dieux,
de la tâche sordide

d'effacer des masses et des masses
d'innocents sans défense
de la surface de la terre

³⁵⁴ Laetitia Zecchini, "Dharma Reconsidered: The Inappropriate Poetry of Arun Kolatkar in Sarpa Satra," in *Religion in Literature and Film in South Asia*, ed. Diana Dimitrova (New York: Palgrave Macmillan US, 2010), 131–52, https://doi.org/10.1057/9780230105522_7.

³⁵⁵ « there was a constant and recurrent deployment of sacrificial language and imagery to refer to instances of killing and looting » Ghassem-Fachandi, *Pogrom in Gujarat*.

³⁵⁶ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 363.

than to give him the dirty job
of a common
assassin, butcher or mass murderer,

to employ him
to exterminate an entire species
systematically³⁵⁷

Le sacrifice ne sert donc pas seulement à « purifier » la violence, mais son implication dans des actes de violence de masse souille l'institution du sacrifice elle-même. La distinction subtile, mais de plus en plus floue, entre rite et massacre hante les pages de « *Sarpa Sartra* ». Jaratkaru se souvient de la tentative de Marutta d'éradiquer les serpents, mais souligne que :

पण हे असं नाही,
यज्ञाच्या
गोंडस नावाखाली नाही.³⁵⁸

mais pas ainsi
pas sous le nom charmant
du sacrifice

he never dignified his slaughter
with the high-sounding name
of sacrifice³⁵⁹

³⁵⁷ Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 202.

³⁵⁸ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 360.

³⁵⁹ Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 200.

Dans le poème de Kolatkar, le rite de Janamejaya risque de brouiller la distinction entre le sacrifice, la vengeance et le génocide. Ces trois thèmes sont liés par l'image singulière de serpents attirés vers le feu sacrificiel :

दरम्यान सर्पांची वसा व मेद

याचे पाट

सारखे वहातच आहेत;

आणि नागांच्या जळणाऱ्या मांसाचा वास,

टरणे टाईनमध्ये

पुऱ्या तळताना यावा तसा काहीसा,

हळूहळू पसर्तोच आहे.

एकतऱ्हेचा असह्य,

गुदमरवून टाकणारा गोडसरपणा आहे त्यात.

पण त्याची आता सगळ्यांना

इतकी सवय झालीय

की त्याचं कुणालाही काही वाटेनासं झालंय,

आणि आपल्या राष्ट्रीय

पर्यावरणाचाच

एक भाग होऊन बसलाय तो.³⁶⁰

des rivières entières

³⁶⁰ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 367.

de graisse de serpent
coulent sans cesse.

L'odeur de la chair brûlée
des serpents
se répand partout.

Ça sent un peu comme des *puris*
frits dans de la térébenthine
d'une douceur écœurante.

Mais tout le monde
s'y est habituée
maintenant

Et elle fait désormais
partie de notre
environnement national

as rivers of snake fat
sputter, sizzle and flow ceaselessly

and the sickening smell of burning snakeflesh
-strong enough to make you gag-
continues to spread throughout the land.

It has, by now, become so
pervasive,
so much a part of the air we breathe

that soon we'll start thinking of fresh air
as something unindian, alien
and antinational.³⁶¹

À ce stade, tout l'artifice rituel qui a défini le poème se transforme en une description terrifiante du massacre. Le lecteur est contraint d'imaginer l'odeur des serpents brûlés vifs qui emplit l'air³⁶². L'usage du mot « antinational » dans le poème anglais s'avère prémonitoire. Les régimes autoritaires en Inde le déploient habituellement pour discréditer et intimider les dissidents. La version anglaise du poème utilise le mot « holocaust » pour décrire l'extermination brutale des serpents mise en œuvre par Janamejaya et sa cour. Le mot a une résonance historique, car il représente le génocide des juifs par les nazis. Mais il est dérivé d'une pratique religieuse judaïque qui consiste à offrir des sacrifices à l'autel. Le sacrifice de serpents, comme le terme holocauste, assimile le sacrifice religieux à l'horreur d'une extermination de masse.

La conjonction de la violence et du rituel religieux est une caractéristique non seulement de « *Sarpa Sartra* », mais aussi de tout un ensemble de poèmes de *Bhijakī Vahī*. Dans « Maimoon », Kolatkar réfléchit au terme « *sāmudāyika balātkāra* » (« सामुदायिक बलात्कार ») ou viol en communauté, utilisé par la presse marathi pour désigner le viol collectif. En effet, ce terme quelque peu euphémique semble moins correspondre à un crime odieux qu'à un rituel

³⁶¹ Kolatkar, *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*, 204.

³⁶² « *ēkatahēcā asahya, / gudamaravūna tākaṅārā gōḍasaraṇā āhē tyāta* » « एकतन्हेचा असह्य, / गुदमरवून टाकणारा गोडसरपणा आहे त्यात ». Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 367.

religieux élaboré. Kolatkar s'insurge contre son usage, le qualifiant de « *sōjjvala* » (« सोज्ज्वळ ») ou sans tache, et se demande pourquoi il n'en trouve aucune mention dans les « *dharmasāstra* » (« धर्मशास्त्र ») ou les textes religieux. Selon Kolatkar, le mot confère à l'acte une forme d'acceptabilité sociale (« *sāmājika svīkārārhatā* » « सामाजिक स्वीकारार्हता »), ou les connotations festives d'une fête de Ganesh (« *gaṇeśōtsava* » « गणेशोत्सव ») ou d'une cérémonie religieuse (« *puja* » « पूजा »). Le contraste entre le terme, qui édulcore l'acte, et l'acte lui-même est porté à l'extrême lorsque le poète écrit que :

त्याच्यासाठी अजून कोणी
अमांत्रणपत्रिका छापत नाही
किंवा ब्लॅकबोर्डीवर
वेगवेगळ्या रंगाचे खूड वापरून
व हस्ताक्षरकौशल्य
पणाला लावून

चौकाचौकात त्याची
जाहिरात करत नाही किंवा
मुलीच्या किंकाळ्या
प्रक्षेपित करण्यासाठी
लाउडस्पीकरची योजना करत नाही
एवढंच³⁶³

la seule différence c'est que
personne, pour l'instant,
n'a envoyé de cartes d'invitation pour ça

³⁶³ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 219.

ou l'a gribouillé en lettres colorées
sur un tableau

ou a fait de la publicité dans tous les coins de rue
ou installé des haut-parleurs
pour diffuser
les hurlements
de la fille

On retrouve cette convergence entre rite et violence, chez le personnage de Sauvali dans *Until the Lions*. Cette femme se voit « oint d'or, de ghee et de santal. Comme un cheval de sacrifice » avant d'être violée par le roi. Dans la même veine, le corps brutalisé d'Hypatie est décrit comme une offrande (« *naivēdyā* » « नैवेद्य ») à l'effigie du Christ. Dans le poème « Isis », l'abattage d'un arbre de tamaris ressemble à une affaire rituelle similaire, nécessitant la présence de prêtres, de pandits, et d'astrologues. Cette série de conjonctions entre le rite sacrificiel et les actes de violence, révèle une chose importante. Il indique que même si le sacrifice ne joue plus un rôle structurant dans les sociétés modernes, il continue à servir de dispositif symbolique pour justifier, édifier et représenter la violence comme une force productive, voire indispensable.

3.3.3. Une allégorie écologique : la destruction de la forêt du Khandava

Le sacrifice des serpents sert de récit-cadre pour l'histoire sacrificielle de la guerre du *Mahabharata*. De même, le poème de Kolatkar encadre l'histoire d'une autre conflagration sacrificielle. Jaratkaru essaie d'expliquer à son jeune fils, Aastika, la série d'événements qui a conduit à l'assassinat de Parikshit par Takshaka. Tout commence par l'incendie de la forêt de Khandava provoqué par Arjuna, le grand-père de Parikshit, avec l'aide de Krishna. Takshaka

a perdu sa femme dans ce feu et ce drame a déclenché un cycle de vengeance qui culmine dans le sacrifice des serpents.

Je voudrais souligner les connotations sacrificielles de l'incendie de la forêt selon la tradition épique. Les auteurs de l'épopée nous racontent que l'origine du feu se trouve dans un sacrifice offert par le roi Svetaki. Ce rite a fini par épuiser le dieu du feu, *Agni*. Afin de retrouver son lustre et son appétit, Brahma lui ordonna de dévorer la forêt de Khandava³⁶⁴. L'incendie de Khandava est donc un événement implicitement sacrificiel. Jaratkaru n'a cependant pas d'explications réelles pour cet acte de destruction gratuite perpétré par deux figures traditionnellement vénérées :

काही कारण नसताना!

म्हणजे असेल काहीतरी कारण, फक्त

त्या दोघांनाच माहीत असलेलं.

आपल्या हातात आलेल्या दिव्य

शस्त्रांची ताकत कदाचित

आजमावून पहायची असेल त्यांना.

किंवा नुसतंच मोकळं रान पाहिजे असेल

अनिर्वेधपणें

राज्य करता यावं म्हणून

प्रतिस्पर्धी म्हणून एक चिटपाखरू

किंवा एक नाकतोडाही

³⁶⁴ Shulman, *Tamil Temple Myths*, 122.

त्यांना तिथे द्यायचा नसेल उरू.³⁶⁵

Il n'y avait pas de raison du tout !
Eh bien, peut-être qu'il y en avait une
que seuls ces deux-là connaissaient.

peut-être qu'ils voulaient
tester les armes divines
qu'ils avaient reçues

Peut-être qu'ils voulaient juste
régner
sur un terrain vide

sans un seul papillon
ou même une sauterelle
qui leur rivaliserait cette terre

Why did they do it?
Who knows!
Just for kicks, maybe.

Maybe just the fact
that now they had all these fantastic weapons

³⁶⁵ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 355.

went to their heads
and they couldn't wait
to test their awesome powers.
Maybe they just wanted

a clear title to the land,
unchallenged
by so much as a tigermoth.³⁶⁶

Le poème dépeint les deux héros de caste supérieure en train d'exercer leur droit d'occuper du terrain³⁶⁷. Jaratkaru trouve leur détermination à brûler Khandava et à tuer tous les êtres qui y habitent ahurissante. Elle se demande si c'est une forme de divertissement vaine pour Arjuna et Krishna ou s'ils ont ressenti le besoin de « tester » leurs nouvelles armes fantastiques. Ces lignes évoquent l'interrogation désespérée d'Ulupi sur l'attrait du sacrifice. Cet écho est amplifié par l'étrange coïncidence entre le papillon (« चिटपाखरू » « *ciṭapākharū* ») du poème de Kolatkar et la remarque d'Ulupi selon laquelle « les papillons cherchent la mèche tressée flamboyante/ de la mort ».

Dans les deux cas, le cadre sacrificiel de la violence est supplanté par la vision d'un massacre insensé. La forêt de Khandava est une entité divine, bénie par Indra, le roi des dieux lui-même³⁶⁸. Le poème déplore la perte de la richesse naturelle de la forêt, de ses plantes médicinales (« *divya vānaśadhī* » « दिव्य वानौषधी »), de ses papillons (« *phulapākharamca* » « फुलपाखरंच ») et d'un écureuil rare (« *phakta tithamca āḍhalaṅṅāryā kharīcī ēka jāta* » « फक्त तिथंच »).

³⁶⁶ Kolatkar, Arun Kolatkar: *Collected Poems in English*, 197.

³⁶⁷ « *anirvēdhapaṇēm/ rājya karatā yāvaṃ mhañūna* » « अनिवेधपणें/ राज्य करता यावं म्हणून » Kolatkar, *Bhijakī vahī*.

³⁶⁸ « प्रत्यक्ष इंद्राचा/ वरदहस्त लाभलेल्या » « *pratyakṣa imdrācā/ varadahasta lābhalēlyā* » Kolatkar, *Bhijakī vahī*.

आढळणाऱ्या खरीची एक जात »). Dans une série de courtes strophes, le poème décrit la destruction de la forêt et la panique de ses animaux sans défense, avec des détails saisissants et bouleversants :

उकळत्या तळ्यातनं धडपडत
बाहेर येणाऱ्या
अर्ध्याकच्च्या कासवांना तुडवतात

तुताऱ्या फुंकत त्याच
जलाशयकडं धाव घेणाऱ्या
कळपातले बेभान हत्ती.

त्याच दिशेनं जाताजाता टणाटण उड्या मारत
एकाद्या
होरपळलेल्या हरणाचा पाय मुरगळतो.

मधाची चव
अजून जिभेवर असलेलं अस्वल
नखशिखांत पेट घेतं.

कोसळतं बेहड्याच्या उंच वृक्षावरून खाली
जळणाऱ्या फांदिसह
जळणाऱ्या गवतात गडबडा लोळण्यासाठी.³⁶⁹

Des éléphants
se précipitent vers l'eau

³⁶⁹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 353.

pour se sauver

et piétinent des tortues à moitié cuites
qui sortent des
lacs bouillants

Une gazelle trébuche
en courant dans le même sens
et se foule une cheville.

Le goût du miel
encore sur sa langue,
un ours s'enflamme,
tombe d'un arbre

pour se rouler
dans l'herbe en feu

Trumpeting elephants
rushing towards water
for safety

trample on half-cooked turtles
as they crawl out of
boiling lakes

A gazelle trips over

a dead crab at the water's edge
and sprains an ankle.

The taste of honey
still on its tongue,
a bear bursts into flames,
falls from a tree

with a burning branch between its legs
to roll in the flaming grass below.³⁷⁰

La série d'enjambements dans ces strophes ajoute au sentiment de frénésie qui définit la scène. Les animaux se trouvent encerclés, et chaque tentative de se mettre à l'abri les met davantage en danger. Dans la séquence ci-dessus, Kolatkar déploie le même langage que celui de ses poèmes sur le quartier de Kala Ghoda à Bombay, ou sur la ville de pèlerinage de Jejuri. Cette séquence est écrite « au présent », qui aide à situer le texte dans « l'instant qui se déroule³⁷¹ ». L'usage du « langage indicatif », comme « Regarde Regarde » (« *tī pāhā tī pāhā* » « ती पाहा ती पाहा »³⁷²) place l'action du poème dans des événements qui sont « provisoires, contingents et momentanés³⁷³. »

Kolatkar est particulièrement habile à confondre les registres, à séculariser le sacré et à sacraliser le séculier³⁷⁴. Dans la même veine, les poèmes de Kolatkar trouvent également un moyen de naturaliser l'urbain et d'urbaniser le naturel. « Petit Déjeuner à Kala Ghoda », par exemple, décrit « une délégation de corbeaux » qui arrive « des arbres à pluie/et des arbres à

³⁷⁰ Kolatkar, *Arun Kolatkar*, 2010, 198.

³⁷¹ Emma Bird, "Re-Reading Postcolonial Poetry: Arun Kolatkar's *Jejuri*," *The Journal of Commonwealth Literature* 47, no. 2 (June 2012): 237, <https://doi.org/10.1177/0021989412446018>.

³⁷² Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 353.

³⁷³ Bird.

³⁷⁴ Jahan Ramazani, *Poetry in a Global Age* (Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2020), 96.

orchidées », et parle d'autres oiseaux perchés sur « l'amandier sauvage », sur des « pommes étoilées » ou sur un « arbre jamun »³⁷⁵. Des images naturalistes transmettent l'agitation anarchique des rues de la ville, évoquant le cliché de la « jungle urbaine ». Les assiettes d'Idlis sont décrites comme des « tortues/à la saison des amours » et des « phoques/luisant de fioul », un ivrogne local est appelé ironiquement « le lion de Bombay », et une femme sans-abri devient « une éléphante en transe »³⁷⁶. Les registres mutuellement vivifiants de l'urbain et du naturel confèrent à cette séquence particulière de « *Sarpa Satra* » son dynamisme et son immédiateté frappante.

Le poème montre comment l'écocide mène au génocide, quand les deux héros épiques décident de massacrer les habitants indigènes de la forêt. Le texte les désigne comme des « *ādivāsī* » (« आदिवासी »), c'est-à-dire les communautés indigènes qui vivent en Inde depuis des millénaires. Il déplore la perte de l'héritage culturel accumulé par de nombreuses générations des Adivasis, détruit de manière irréfléchie par Arjuna et Krishna. Ce passage fait penser à la poésie de Jacinta Kerketta dans *Angor*, qui dénonce la destruction de la forêt de Saranda dans le Jharkhand, et le massacre des populations qui y vivent. Les chariots d'Arjuna et de Krishna rappellent l'imagerie des « chars majestueux » que Kerketta utilise pour désigner les bulldozers et les machines industrielles qui ont dévasté le paysage de sa région natale. Dans son poème « Pourquoi la Terre Brûle-t-Elle ? » (« धरती क्यों जल रही है ? » « *dharatī kyōm jala rahī haiṁ ?* »), elle met également en contraste la prolifération et la beauté débridées de la nature avec les dégradations infligées par des forces extérieures :

इधर धरती पल रही थी,

उधर धरती जल रही थी!³⁷⁷

³⁷⁵ Kolatkar, Zecchini, and Aquien, *Kala Ghoda*, 2013.

³⁷⁶ Kolatkar, Zecchini, and Aquien.

³⁷⁷ Kerketta, *Angor*, 101.

Ici, la terre était en train de fleurir

Là-bas la terre s'embrace

Rob Nixon note qu'un « appel rhétorique au sacrifice³⁷⁸ » sert à justifier la destruction de forêts ou de terres agricoles. Kerketta reproduit cette formulation exacte lorsqu'elle écrit que :

पृथ्वी को बचाने के लिए

किसी न किसी को तो

कुर्बानी देनी ही होगी ॥³⁷⁹

Pour sauver la terre

Quelqu'un doit

Faire un sacrifice.

Comme les habitants de la forêt de Khandava, les communautés qui habitent les forêts du Jharkhand sont sacrifiées au nom d'un bien supérieur. Les poèmes de Kerketta reflètent les luttes contemporaines des Adivasis contre la construction de grands barrages, et la distribution inégale de l'eau. Ils sont remplis d'images de villages inondés et de machines qui creusent les collines entières. La réalité des incendies de forêt et des inondations évoque la crise climatique qui engloutit progressivement le globe.

Ce que les Adivasis vivent comme une destruction gratuite est, selon l'État, une entreprise productive et génératrice. De même, Jaratkaru décrit sardoniquement la destruction de Khandava comme l'accomplissement d'un grand exploit (« *parākrama* » « पराक्रम »), ou un « thorough job » en anglais. L'épisode de l'incendie de la forêt de Khandava est donc

³⁷⁸ « rhetorical appeal to selective self-sacrifice » Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, First Harvard University Press paperback edition (Cambridge, Massachusetts London, England: Harvard University Press, 2013), 163.

³⁷⁹ Kerketta, *Angor*, 51.

significatif à plusieurs niveaux. Comme le souligne Laetitia Zecchini, dans le poème lui-même, il renvoie à la conflagration sacrificielle de la guerre, le feu du sacrifice des serpents et l'embrasement du palais de Parikshit³⁸⁰. À un niveau plus général, et intertextuel, il relie les trois œuvres de mon corpus, en s'adressant aux préoccupations urgentes de la poésie de Kerketta, et comme inspiration poétique pour le texte de Naïr.

3.4. Mohini

3.4.1. Le poème comme une anti-prière

Le troisième poème consacré à la mort d'Aravan, intitulé « Jeremiad for the Debris of Stars », est le dernier texte portant sur le sacrifice analysé dans ce chapitre. Il est prononcé par Mohini, la forme féminine de Krishna, qui a épousé le jeune guerrier à la veille de son sacrifice. Ce texte se distingue par son incorporation des modalités d'expression sacrées et rituelles au sein de son champs textuel. Le titre même, contenant le terme « jérémiade », invoque la Bible et reprend les formules habituelles de la prière, avec ses formes d'adresse rituelles³⁸¹. Elle constitue une « anti-prière », une forme qui, selon A.K Ramanujan, s'approprie et détourne certains aspects performatifs de la prière³⁸². Le poème est un cri brûlant de chagrin et de douleur, et une tirade contre la logique mortelle du sacrifice, qui a causé la mort d'Aravan.

Comme la plupart des poèmes de ce recueil, le texte mêle la douleur et la souffrance de la mort à la joie et aux plaisirs de l'amour, oscillant d'un extrême à l'autre. Krishna, en se transformant en Mohini, s'assurait que le désir d'Aravan d'être marié avant son sacrifice serait satisfait. Comme aucune femme ne souhaitait épouser un homme condamné à mort, Krishna décide de

³⁸⁰ Zecchini, "Dharma Reconsidered," 133.

³⁸¹ Jahan Ramazani, *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres* (Chicago ; London: University of Chicago Press, 2014), 171.

³⁸² Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*.

passer une nuit avec Aravan. La première cible de Mohini c'est la création elle-même, qui, en l'absence de son bien-aimé, est réduite à un simple état résiduel, de « restes » :

a
curse
on you
a curse on
all of you
gods demons sovereigns
oceans planets mountains moons
fire earth on you
gaping stars

une
malédiction
sur vous
une malédiction sur
vous tous
dieux démons souverains
océans planètes montagnes lunes
feu terre sur vous
étoiles béantes

Elle reproche à toute la création d'avoir comploté pour priver Aravan de sa vie, de l'avoir brutalement abattu dans la fleur de l'âge. Comme l'écrit Simone Weil dans son magistral essai *Iliade ou le poème de la force* (1940), la violence a pour effet de transformer un corps vivant en objet. La violence, dans sa forme extrême, « transforme l'homme en une chose au sens le plus littéral du terme : elle en fait un cadavre. Quelqu'un était là, et l'instant d'après, il n'y a

plus personne³⁸³ ». L'étroite conjonction de l'érotisme et de la mort dans le texte de Nair trouve son expression la plus aiguë dans le poème sur Mohini, parce qu'il condense les deux thèmes en une seule expérience. L'histoire de Mohini et Aravan passe d'une nuit d'amour à un sacrifice sanguin. Elle pleure donc sa transformation en une « chose » morte :

For he breathes no more
aravan breathes no more no
more hears nor speaks no
more sings with the breeze no
more do his feet anchor the
earth no more do his cheeks
kiss the sun's roving fingers no
no more does he taste the sandal the
musk of these breasts no more
does he savour the nectar in the hollow
of a neck no no more no more will
his skin warm my skin shoulder to
instep no more will his hands map
the journey of filaments from navel to
pudental cleft no more can he rest his
head between my legs no more his mouth no
more his manhood no more pulse no more
thought no more aravan

Car il ne respire plus
aravan ne respire plus

³⁸³ Simone Weil, *“L'Iliade” ou Le poème de la force*, 1 vols., Éclats (Paris: l'Éclat, 2014).

n'entend plus, ne parle plus
il ne chante plus avec la brise
ses pieds n'ancrent plus
la terre, ses joues
n'embrassent plus les doigts errants du soleil
il ne goûte plus le santal, le
musc de ces seins
il ne savoure plus le nectar dans le creux
d'un cou non non
sa peau ne réchauffe plus ma peau
de l'épaule au pied, pas plus que ses mains ne traceront
le voyage des filaments du nombril
à la fente pudendale plus jamais il ne pourra reposer sa
tête entre mes jambes plus sa bouche
plus sa virilité plus de pouls plus de
pensée plus d'aravan

L'érotisme du texte a également de fortes résonances avec la poésie bhakti, qui recycle des phrases et des images provenant de versets érotiques afin d'exprimer l'aspiration du dévot à une union mystique avec le divin. A.K Ramanujan écrit à propos de la littérature bhakti que « dans cette tradition, de nombreux poèmes d'amour subtils et passionnés sont adressés à dieu et explorent à travers ce répertoire d'images érotiques les relations de dieu et de l'âme humaine³⁸⁴. » Il cite un poème tiré du cycle d'histoires sur Radha et son amant divin Krishna,

³⁸⁴ « many subtle and passionate love poems are addressed to god in this tradition and explore through that repertoire of erotic images the relations of god and the human soul. » Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, 122.

pour démontrer cette relation entre le dévot et la divinité vénérée. Radha dépeint sa relation avec son amant par des images qui deviennent de plus en plus tournées vers l'intérieur³⁸⁵ :

As the mirror to my hand
the flowers to my hair
kohl to my eyes
tambul to my mouth
musk to my breast
necklace to my throat
ecstasy to my flesh
heat to my home³⁸⁶

Comme le miroir à ma main
les fleurs à mes cheveux
le khôl à mes yeux
le *tambul* à ma bouche
le musc à ma poitrine
le collier à ma gorge
l'extase à ma chair
l'ardeur à ma demeure

Karthika Nair emploie ce langage de l'amour, et parfois les mêmes images de « musk to my breast » dans son texte. De plus, elle inverse les rôles pour exprimer l'attachement de Mohini envers Aravan. C'est un avatar de Krishna qui exprime son désir brûlant pour un amant trop humain. Cela ne correspond pas exactement à une désacralisation des motifs d'union et de séparation qui définissent l'univers bhakti. Au contraire, ces vers élèvent les liens d'amour entre deux êtres humains au niveau du sacré. Chez Nair, comme dans les poèmes de Kolatkar,

³⁸⁵ « inward and intimate » Ramanujan, 122.

³⁸⁶ Nair, *Until the Lions*.

le sentiment de dévotion ne définit pas la relation entre les êtres humains et les dieux, mais entre les êtres humains eux-mêmes. Dans la version anglaise du « *Sarpa Satra* », par exemple, une famille de nagas s’agrippant les uns aux autres alors qu’ils sont attirés vers le feu du sacrifice est comparée à un Om, le symbole sacré de l’hindouisme³⁸⁷.

3.4.2. Le corps brisé du sacrifice

La strophe suivante est également imprégnée d’images corporelles, mais dans une transformation choquante, le corps est réduit à une anatomie morbide d’organes discrets et de sang versé. Le sacrifice d’Aravan consiste à infliger trente-deux coupures rituelles à son corps, avant de se rendre à la déesse. Le poème décrit ces plaies de manière rigoureuse :

gashes on a head a chest a belly nose temple the point the sacred point between
eyebrows twin sets ripped of earlobes lips knuckles elbows wrists shoulders knees
insteps then ten neatly-sliced toes yes thirty-two slivers of flesh that imbrue the earth
with geysers of unfading ritual red³⁸⁸

des entailles sur une tête, une poitrine, un ventre, un nez, une tempe,
le point, le point sacré entre les sourcils, deux ensembles déchirés
de lobes d’oreilles, de lèvres, de jointures, de coudes, de poignets, d’épaules,
de genoux, puis dix orteils soigneusement coupés, oui, trente-deux éclats
de chair qui imprègnent la terre de gisements de rouge rituel.

Ces lignes rappellent la documentation précise du sacrifice rituel dans le poème de Kolatkar, qui décrit comment les différents organes de l’animal sacrifié, « *vapā, vasā, jivhā, klōma, yakṛta, plīhā, / guḍakāṁḍa, vṛkka, adhyuddhi* (« वपा, वसा, जिह्वा, क्लोम, यकृत, प्लीहा, / गुडकांड, वृक्क,

³⁸⁷ « a squirming Om sign » Kolatkar, *Arun Kolatkar*, 2010, 208.

³⁸⁸ Nair, *Until the Lions*.

अध्युद्धि³⁸⁹ »), sont découpés avant d'être rôtis à la broche. De la même manière, Mohini dénonce le feu sacré comme une créature vorace — « agni's hungry craw his blazing crimson craw » qui va dévorer son amant.

Le sacrifice est un processus de transformation de la victime en une entité sacrée. Cependant, la sacralisation de la victime ne constitue pas le point central du poème. C'est la destruction et le démantèlement de son corps en une série d'objets morts et discrets, qui est reproduite sans relâche. La strophe précédente faisait allusion aux aspects sensuels et érotiques de l'incarnation charnelle. Ce corps se réduit maintenant à l'image macabre d'un cadavre démembré — « nuque et clavicule cage thoracique sternum gésier colonne vertébrale et tendons gosier et langue et dents³⁹⁰ ». Par-dessus tout, le poème déplore la perte de ces éléments ineffables qui constituent une présence humaine : « son regard brillant sa voix l'ondulation fluviale de sa voix son sourire son sourire son sourire la couleur de l'été³⁹¹ ».

Inversant les aspects dévotionnels de la prière, le texte accuse les dieux d'une série de crimes, à commencer par leur désir de sacrifices. Mohini adresse sa malédiction aux héros épiques du *Mahabharata*, aux familles royales d'Hastinapur, et principalement aux deux divinités responsables du sacrifice d'Aravan — Krishna et Kali :

kali a curse on all heaven a curse on
any god that clamours offerings any
god that trades in blood and
breath for blessings a curse
on them all of them gods that
revel in bloody mayhem in

³⁸⁹ « omentum, liver, lung, bladder,/ genitals » Kolatkar, *Arun Kolatkar*, 2010, 201.

³⁹⁰ « nape of neck and clavicle ribcage breastbone gizzard spine and sinew gullet and tongue and teeth ».

³⁹¹ « his burnished gaze his voice the river ripple of his voice his smile his smile his smile the colour of summer noon ».

sacrifice a hundred curses³⁹²

kali une malédiction sur tout le paradis une malédiction sur
tout dieu qui clame des offrandes tout
dieu qui échange du sang et du souffle
pour des bénédictions une malédiction
sur eux tous ces dieux qui
se délectent du chaos sanglant du
sacrifice une centaine de malédiction

Mohini maudit également les deux camps de la guerre du *Mahabharata*, les Pandavas et les Kauravas, et en particulier Arjuna qui a laissé son fils, Aravan, mourir sur le champ de bataille (« let his son his firstborn/ aravan take his place at kali's/altar »). Sa pusillanimité contraste avec le comportement de Jaratkaru, qui, confrontée à la perspective de perdre son cousin Vasuki, souhaite prendre sa place, et offre ainsi ce que Laetitia Zecchini appelle « le sacrifice de soi par amour³⁹³ ». La colère de Mohini se tourne également vers Ulupi qui n'a pas réussi à sauver son fils avant de reconnaître leur chagrin commun (« what curse could be worse than aching womb »).

Elle réserve ses invectives les plus féroces à Krishna qui a orchestré le plan de sacrifice d'Aravan. Elle reproche à Krishna non seulement la mort d'Aravan, mais aussi la création de l'univers dans lequel les êtres humains doivent affronter de tels chagrins insupportables — « the foulest of curses Krishna for spinning this loathsome universe into light ». Mohini est consternée par la logique sacrificielle et religieuse qui a nécessité une guerre aussi dévastatrice, une guerre que Krishna a fait advenir (« willed into being »). Selon Laetitia Zecchini, « *Sarpa Satra* », remet en question toute la notion de dharma. Karthika Nair, dans ce poème caractérise

³⁹² Nair, *Until the Lions*.

³⁹³ Zecchini, "Dharma Reconsidered," 136.

le sermon de Krishna à Arjuna sur le champ de bataille, vénéré comme la *Bhagvad Gita*, comme une chanson léthale (« lethal cosmic song »). Ceci est tout à fait conforme à la tradition des récits dissidents et régionaux du *Mahabharata* qui ont inspiré la réécriture fragmentaire de l'épopée par Nair.

En s'appropriant l'histoire du *Mahabharata*, les communautés subalternes comme les *Alis* tamouls tirent de l'épopée des valeurs totalement différentes de celles des castes supérieures. Le projet poétique de Nair s'inscrit dans cette longue tradition et n'hésite pas à qualifier le message divin de Krishna de chanson léthale ni à appeler les Pandavas « bastards all ». Enfin, la malédiction de Mohini est dirigée contre elle-même, pour sa condition misérable de veuve inconsolable d'Aravan. Elle répète la superposition d'images d'amour et de mort qui marque la première strophe. Aravan, qui la nuit précédente détachait la chemise de Mohini, n'est plus qu'une cadavre (« carcass and bones »). La dernière strophe juxtapose la présence vivante de Mohini et le corps d'Aravan, réduit à l'état de matière inanimée :

while I walk his legs are firewood on a pyre while I taste air he

Is just a name while I dance he is dead sacrifice

je marche et ses jambes sont du bois sur un bûcher je goûte l'air et

Il n'est qu'un nom je danse et il est un sacrifice mort

Le poème est marqué par la proximité troublante des deux images, la présence vitale de Mohini et son angoisse à la vue du « sacrifice mort » d'Aravan. Son dernier cri d'angoisse est dirigé vers elle-même (« one last vicious curse »). Elle se lamente d'être une entité éphémère (« a transient woman's soul »), un autre stratagème divin orchestré par Krishna pour sacrifier Aravan. Elle sera privée des souvenirs (« morsel of memory »), et du deuil (« comfort of mourning ») quand Krishna reprendra sa forme masculine. Elle déplore l'absence d'un reste de mémoire, le résidu d'une existence qui disparaîtra sans laisser de trace. Ainsi, l'histoire et le

drame de ce sacrifice s'achèvent, sans la consolation d'un reste ou d'un résidu, et suscitent les dernières paroles de désespoir de la jeune femme :

a curse

a curse a curse

on me

une malédiction

une malédiction une malédiction

sur moi

3.5. Les restes

Toute la démarche de Karthika Nair vis-à-vis du *Mahabharata* repose sur un attachement au résiduel et au fragmentaire, et sa relecture de l'épopée ne représente pas « the whole story, nor a lyrical history of mankind ». Au contraire, comme elle nous en informe dans son introduction, le texte est le produit d'une approche bien plus fragmentaire (« un regard très partiel sur le *Mahabharata*, que je n'ose pas qualifier de récit ; le mot échos semble plus approprié pour décrire cette tentative. Ce sont les restes des voix qui ont le plus clamé dans ma tête, certaines magnifiées, d'autres réfractées, d'autres encore résiduelles, inévitablement³⁹⁴. ») Le livre est donc une compilation de ces restes, des voix « résiduelles » et des personnages qui restent après l'histoire d'une guerre calamiteuse.

Comme nous l'avons déjà noté, les restes, les résidus et les débris sont également « fondamentaux » pour l'écriture de Kolatkar et la clé de ses créations artistiques³⁹⁵. En effet, comme l'écrit Amit Chaudhuri, pour un poète-flâneur tel que Kolatkar, les résidus, les débris, « le bric-à-brac urbain », font partie d'une « théologie ou mythologie » tacite et possèdent déjà

³⁹⁴ « a very partial gaze at the *Mahabharata*, one I do not dare term a retelling; the word echoes would seem most apt to describe this attempt. These are the *remains* of the voices that clamoured most in my head, some magnified, some refracted, some *residual*, inevitably. » Nair, *Until the Lions*, 13.

³⁹⁵ Voir le sous chapitre, "Foundational Refuse", Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*.

« un air sacré, presque religieux³⁹⁶. » Les déchets, les ordures et le bric-à-brac peuvent être considérés comme essentiels pour la poésie de Kolatkar car ils représentent les résidus du passé, y compris les objets et les personnes abandonnées au cours de l’histoire. Les récits rassemblés dans *Bhijakī Vahī* et *Until the Lions* incarnent ainsi les « les voix douloureuses des victimes qui sont souvent expurgées des métanarratifs ‘soignés’ du passé³⁹⁷. »

Grâce à un examen sophistiqué de l’écart entre les actes de violence et le dispositif rituel qui les encadre, les poèmes proposent une profonde convergence entre le « résidu du passé », ou les victimes des crimes historiques, et le reste sacrificiel. Les récits totalisants de l’histoire sont fréquemment instrumentalisés pour justifier une politique de rétribution violente dans le présent. Les poèmes examinés dans ce chapitre nous permettent de rencontrer une série de personnages négligés et de voix individuelles selon leurs propres termes. Ces fragments, qui persistent et survivent, parfois seulement sous forme de noms ou de légendes tronquées, deviennent une source inépuisable d’histoires pour les poètes. Au lieu de les confiner dans un passé inerte, les poèmes les animent dans le présent. Les derniers vers de l’ultime poème de *Bhijakī Vahī*, « La Dernière Larme » (« *śēvaṭacā aśrū* » « शेवटचा अश्रू »), résume le potentiel créatif des restes et des résidus :

ही सगळी घाण वाहून गेली
तुझ्या डोळ्यांतली
की विशुद्ध अश्रू
एकच फक्त
शिल्लक राहिल शेवटी
तेवढा मात्र जपून ठेव डोळ्यांत

³⁹⁶ « the junk of the urban everyday » « an air of sacredness, that’s almost religious. » Chaudhuri, *Clearing a Space*, 2008, 232.

³⁹⁷ « painful voices of victims who are often expunged from ‘polished’ meta-narratives of the past. » Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 142.

तोच कामाला येईल
पुन्हा नव्यानं सृष्टी
निर्माण करण्यासाठी

अगे

विश्वात्मके³⁹⁸

Quand toute cette crasse se serait écoulee
de tes yeux
Alors seulement une pure goutte de larme
une seule
restera à la fin
garde-la dans l'œil

elle sera utile
pour créer à nouveau
l'univers

O

Mère cosmique

Le résidu représente quelque chose qui est obstinément inassimilable au récit historique. Ce caractère à la fois conditionnel et résiduel confère au résidu sa capacité de renouvellement. Il

³⁹⁸ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 393.

n'est d'aucune utilité pour un projet visant à capturer et recréer le monde dans sa totalité. Mais en tant que point de départ pour évoquer le réel dans sa singularité et son originalité, le résidu, comme le reste du sacrifice, demeure puissant et inestimable.

3.6. Conclusion

Les poèmes examinés dans ce chapitre sont concernés par la prépondérance de la violence dans le monde. Ils incarnent une réévaluation subversive et fragmentaire de la tradition épique, représentée par le *Mahabharata*. Au lieu de se concentrer sur les grands héros du récit, l'élite et les familles royales qui bénéficient le plus de l'encadrement sacrificiel de la violence, ils se concentrent sur leurs victimes. Ces « victimes » sont aussi les éléments résiduels ou périphériques du récit. Les histoires de Jaratkaru, Aravan, Ulupi ou Mohini transforment notre conception du *Mahabharata* et présentent un ensemble de valeurs entièrement distinct. Les deux séries de poèmes utilisent ces histoires pour aborder les actes contemporains de violences et de génocides.

Si, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les idéologies violentes et majoritaires ont voulu monopoliser les grandes épopées de l'hindouisme, les poètes de mon corpus se réapproprient ces récits comme des expressions dissidentes. Par ces lectures hétérodoxes, les poèmes s'inspirent de la tradition bhakti, qui produit des lectures alternatives des épopées depuis de nombreux siècles. Ils partagent également l'accent mis par la tradition bhakti sur la nature physique et immédiate de la dévotion, comme l'illustre l'ode émouvante de Mohini à son amant d'une nuit. L'accent renouvelé qu'ils mettent sur la réalité physique et matérielle de la violence permet aux victimes d'apparaître comme de véritables personnages, plutôt que comme de simples oblations sacrificielles.

4 : Le tournant élégiaque

4.1. L'élégie

4.1.1. Genre littéraire ou modalité affective

Dans le chapitre précédent, j'ai analysé les motifs de la violence sacrificielle dans les poèmes d'Arun Kolatkar et de Karthika Nair. Ces œuvres documentent avec précision les actes de violence, tout en transformant de manière créative le dispositif rituel qui les encadre. Dans ce chapitre, je vais explorer les répercussions de la violence sur ceux qui survivent et pleurent leurs victimes. Une longue tradition de poésie, appelée l'élégie, fournit une modalité d'expression du deuil. J'examinerai la façon dont les poètes de mon corpus utilisent les structures formelles et poétiques de l'élégie pour articuler le deuil de leurs personnages. Nair, Kolatkar et Kerketta s'engagent tous profondément dans les questions de la mort et du deuil, et l'élégie offre un terrain riche pour aborder ces questions avec nuance et empathie.

Les pages qui suivent sont donc consacrées à la poésie élégiaque dans les textes littéraires de mon corpus. Par élégie, on entend « des œuvres qui reprennent et refondent des conventions littéraires spécifiques du deuil », avec un univers affectif défini par « le chagrin, l'amour et la colère ; la recherche et l'échec de la consolation ; les réflexes commémoratifs et anticommémoratifs³⁹⁹. » Les vers élégiaques représentent une longue et riche tradition dans l'histoire littéraire. Cependant, les critiques contemporains ne considèrent plus l'élégie comme un sous-genre de la poésie, mais comme un état d'esprit plutôt qu'un genre précis (« a mood rather than a formal mode »), voire une « forme sans frontière⁴⁰⁰. »

³⁹⁹ « works that take up and recast specific literary conventions of mourning for the dead » « grief, love, and anger; the search for, and thwarting of, consolation; commemorative and anticommemorative impulses. » Jahan Ramazani, *A Transnational Poetics* (University of Chicago Press, 2009), 72.

⁴⁰⁰ « form without frontier. » David Kennedy, *Elegy, The New Critical Idiom* (London ; New York: Routledge, 2007), 2.

Les questions de deuil et de chagrin coïncident avec des enjeux politiques immenses. Une mort pleurée représente une vie qui méritait d'être préservée. Dans le chapitre précédent, le cadre sacrificiel de la violence sert à déjouer les tentatives de pleurer ses victimes. L'expression du deuil démasque les effets de la violence, et ses conséquences morales, matérielles et émotionnelles dévastatrices. D'autre part, l'expression publique du deuil sert historiquement à approprier les morts à la cause de la nation. Judith Butler écrit que la rédaction des nécrologies permet de construire des nations⁴⁰¹. Les expressions poétiques du deuil que j'analyse dans ce chapitre naviguent entre ces deux pôles, entre deuil et martyr, expression et appropriation.

Si les poèmes que j'étudie dans les pages qui suivent traitent du chagrin et du deuil, ils ne retracent pas pour autant le même champ émotionnel. Au contraire, ils explorent le genre élégiaque par une variété de formes et de registres poétiques. Karthika Naïr utilise les dimensions genrées du deuil pour réexaminer la tradition épique. Elle réinvente le *Mahabharata* à travers une série de lamentations de femmes. Kerketta, quant à elle, insuffle à ses élégies poétiques la colère, l'indignation et la quête de justice. Ses poèmes pleurent des vies individuelles ainsi que des écosystèmes entiers qui continuent d'être écrasés sous le poids de l'industrialisation. Cependant, *Angor* s'investit également dans les aspects commémoratifs du vers élégiaque. Son texte invoque la mémoire de la résistance héroïque des Adivasis contre les régimes oppressifs, et en fait le point de départ de la révolution dans le présent.

Bhijakī Vahī se consacre entièrement à la question du deuil. En effet, l'archétype de la femme qui pleure est à bien des égards la figure centrale de l'œuvre, et elle apparaît sous diverses formes dans le texte. Les mémoires de Nadejda Mandelstam, un texte profondément élégiaque sur la mort de son mari, le poète Osip Mandelstam, servent de référence à une longue séquence poétique. Dans un poème plus personnel tiré du même texte, une mère affronte la douleur

⁴⁰¹ Butler, *Precarious Life*.

insurmontable de la perte de son fils. Le poète accède également au miracle de la résurrection à travers une série de récits mythiques dans des poèmes sur la divinité égyptienne Osiris, Jésus-Christ et la légende amérindienne de « La Femme Squelette ». Ces poèmes nous rappellent que les élégies représentent un terrain fertile pour aborder les questions du renouveau et de la renaissance.

4.2. Revoir l'épopée à travers l'élégie

4.2.1. Vrishali

Un aspect crucial de l'écriture élégiaque est son association étroite avec la féminité. Des cultures diverses impliquent les femmes dans le rôle d'accompagner les morts et les mourants en tant que « pleureuses idéales⁴⁰² ». Dans l'histoire de la poésie lyrique, Jahan Ramazani identifie « une longue tradition d'élégistes masculins qui représentent le chagrin irrésolu et auto-immolant comme féminin⁴⁰³. » Comme nous l'avons vu précédemment, dans la tradition indienne, les femmes sont chargées de témoigner des crimes et de la violence, tout en subissant leurs conséquences délétères. La réécriture fragmentaire du *Mahabharata* par Karthika Naïr fait un usage conscient et sophistiqué de cette tradition, et transforme notre lecture de l'épopée.

Un poème tiré d'*Until the Lions* éclaire bien cet usage de la parole des femmes endeuillées. Il concerne le personnage de Vrishali, l'épouse de Karna, et s'adresse à Duryodhana, le monarque Kaurava. Le texte, intitulé « Testament : Vrishali avec Duryodhana » est une Rima Dissoluta, une forme médiévale française où chaque ligne d'une strophe rime avec la ligne correspondante de la strophe suivante. Le poème maintient cet ordre au cours des vingt et une strophes. Le premier vers de chaque strophe contient les mots « he is dead » ou une variation proche de cette phrase. Au sein de cette structure complexe, la voix de Vrishali pleure non seulement la mort

⁴⁰² « ideal mourners » Fuss, *Dying Modern*, 16.

⁴⁰³ « a long tradition of male elegists who represent irresolvable and self-immolating grief as female. » Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 35.

de son mari, mais raconte également les circonstances de sa vie. La veuve de Karna rend hommage à son amitié avec Duryodhana, bouleversé par sa mort.

Le visage et le comportement de Duryodhana reflètent les nouvelles tragiques qu'il est venu communiquer. Ses yeux sont enveloppés de sang, il a du mal à s'exprimer (« words drown in your throat ») et il tombe à genoux (« sinks to his knees »)⁴⁰⁴. La mort de Karna s'annonce également par la « pathetic fallacy », une figure de style selon laquelle les éléments naturels prennent un aspect affectif — « blood shrouds the moon, the stars⁴⁰⁵ ». L'arc de Karna, Vijaya, ramené seul du champ de bataille, indique la mort de son propriétaire — « truth screams through bowstrings ». Vrishali implore Duryodhana de pleurer à ses côtés, en lui disant : « O King, speak-unleash- your sorrow ». Le poème évoque à plusieurs reprises l'incapacité du roi Kaurava à parler (« silence vanishes tomorrow », « words drown in your throat » ; il est décrit comme « bareheaded, bereft, unspeaking »⁴⁰⁶).

En effet, le poème est ponctué, à bien des égards, par le silence de Duryodhana et le discours effréné de Vrishali. Le contraste entre le silence du roi Kaurava et la parole de Vrishali est crucial pour la réévaluation de l'épopée proposée par Karthika Naïr. Les élégies sont peut-être la seule forme littéraire, et même de discours public en général, à privilégier la voix des femmes. La réécriture de l'épopée sous forme d'élégies confie immédiatement la parole aux épouses, mères, sœurs et amantes endeuillées d'une guerre menée par les hommes. Le *Mahabharata* sanskrit consacre un livre entier, appelé le *Stri Parva*, aux lamentations des femmes⁴⁰⁷. Le récit de Naïr place ces voix au cœur de son texte.

⁴⁰⁴ Naïr, *Until the Lions*, 255.

⁴⁰⁵ Naïr, 255.

⁴⁰⁶ Naïr, 255.

⁴⁰⁷ Pour une version anglaise du *Mahabharata* de Vyasa, y compris son 11e livre, le *Stri Parva*, veuillez consulter la traduction de Kisari Mohan Ganguli, disponible en ligne sur Internet Sacred Texts Archive. "Sacred-Texts: Hinduism," accessed August 15, 2022, <https://www.sacred-texts.com/hin/maha/>.

Vrishali célèbre son mari Karna pour avoir défié l'autorité mondaine et religieuse, (« defy/ gods in their heaven », « mar/ the pride of monarchs ») et pour avoir eu le courage de briser la hiérarchie des castes (« reshape caste's vile coils »)⁴⁰⁸. Karna est passé de son statut d'un conducteur de chars à celui de roi d'Anga, et de général des armées Kauravas. Son destin est cependant marqué par la tragédie, notamment la mort de huit de ses fils. Vrishali, comme Mohini au chapitre précédent, tient Krishna responsable de la mort de son mari. Elle ne lui épargne pas ses malédictions et le qualifie sardoniquement de « Krishna — the peacenik, Avatar/of ruin⁴⁰⁹ ».

L'imagerie primitive d'une chasse dépeint la mort de Karna aux mains d'Arjuna — « a jaguar/slew the lion king in snare ». Malgré ses évocations nostalgiques des qualités exceptionnelles de Karna, Vrishali ne cache pas ses défauts et ses méfaits. Elle le rend responsable de la mort d'Abhimanyu et admet ses propres faiblesses, déclarant que le *dharma* les a quittés depuis longtemps. (« dharma left our durbar/ an age ago⁴¹⁰ »). Pourtant, Vrishali espère que la mort de son mari pourra enfin détourner Duryodhana de la violence et mettre fin à la guerre :

He is dead. End the battle cry
King. Let blood from his jugular
cleanse your heart of anger, repair
your pain. It was his last dream: please
his soul, end the fratricide. Ring
out the war, let the hatred go —⁴¹¹

⁴⁰⁸ Nair, *Until the Lions*, 255.

⁴⁰⁹ Nair, 256.

⁴¹⁰ Nair, 257.

⁴¹¹ Nair, 257.

Il est mort. Mettez fin au cri de guerre
Roi. Laissez le sang de ses veines
purger votre cœur de la colère, réparer
votre douleur. C'était son dernier rêve : comblez
son âme, mettez fin au fratricide. Mettez fin
à la guerre, abjurer la haine –

Vrishali comprend sa propension à continuer face aux pertes croissantes, car selon elle, son mari aurait fait la même chose. À la fin du poème, elle manifeste « le chagrin irrésolu et auto-immolant » que les spécialistes identifient aux voix élégiaques féminines et émerge comme une figure sacrificielle. Elle décide de mettre fin à sa propre vie, par le rite de la Sati. La dernière strophe transforme le poème de l'expression élégiaque d'une survivante en les dernières paroles d'une veuve sur le point d'être sacrifiée sur le bûcher funéraire de son mari :

Karna is dead. My troth I'd tied
to his breath. You aligned our stars
in life, long ago, King. Prepare
to merge our bones this time. The breeze
shall strew our ashes- hand nothing
to new kin. Set our pyre aglow.⁴¹²

Karna est mort. J'étais promise
à son souffle. Vous avez aligné nos étoiles
dans la vie, il y a longtemps, Roi. Préparez
à fusionner nos os cette fois. La brise
répandra nos cendres - ne remettez rien

⁴¹² Nair, 259.

à nos familles. Allumez notre bûcher.

À la fin de ce poème de deuil, Vrishali renonce à la possibilité d'être pleurée après sa propre mort. Ayant accompli son devoir de commémorer son mari, elle embrasse l'oubli — « The breeze/shall strew our ashes⁴¹³ ».

4.2.2. Uttaraa : trois façons de faire le deuil

Le deuil, transcrit en vers, peut également être mis au service du pouvoir, et instrumentalisé afin de consolider diverses formes d'identité collective. C'est l'un des objectifs traditionnels de l'élégie. Les nationalismes modernes tirent leur force affective d'une série de victimes et de morts, pleurées et commémorées spécifiquement comme des martyrs. La conjonction étroite entre « le deuil, la mémorialisation, et le nationalisme⁴¹⁴ » au service de l'État-nation est véritablement omniprésente. Quand la mort doit être affrontée collectivement, la « commémoration ritualisée et collective et le deuil partagé d'une mort tragique⁴¹⁵ » jouent un rôle crucial dans la formation de l'identité ethnique ou nationale. Cependant, l'élégie peut aussi servir d'outil de résistance face à l'instrumentalisation nationaliste de la mort. Elle fournit un modèle, comme l'écrit Judith Butler, « de réimaginer la possibilité d'une communauté fondée sur la vulnérabilité et la perte⁴¹⁶ ». L'élégie subit donc de multiples transformations, et une forme de (ré) appropriation, voire de subversion dans les poèmes examinés ici.

La poésie de Karthika Nair adopte la forme élégiaque afin de critiquer et de dénoncer son affiliation au nationalisme. Elle propose une modalité différente de pleurer les victimes de la guerre. Les trois poèmes prononcés par Uttaraa, la jeune veuve d'Abhimanyu, composent des élégies remarquablement réflexives et introspectives. Ils reprennent les conventions de la

⁴¹³ Nair, 259.

⁴¹⁴ « mourning, memorialisation, nationalism » Ramazani, *Poetry of Mourning*, 73.

⁴¹⁵ « the ritualized and collective commemoration and group mourning of traumatic loss » Ramazani, *A Transnational Poetics*, 2009, 75.

⁴¹⁶ « reimagining the possibility of community on the basis of vulnerability and loss » Butler, *Precarious Life*, 20.

poésie du deuil, les transforment, les interrogent et les critiquent, tout en conservant l'accent élégiaque sur le chagrin, la colère et la perte. Abhimanyu est le fils d'Arjuna et l'héritier du trône des Pandavas. Ses oncles lui ordonnèrent d'infiltrer une formation de guerre complexe sur le champ de bataille. Si Abhimanyu réussit à pénétrer cette formation, il ne parvint pas à s'en échapper et fut abattu par les soldats ennemis. Sa mort plongea Arjuna dans une frénésie de vengeance, qui culmina avec l'exécution de Jayadratha, la personne qu'il tint responsable du meurtre de son fils.

Abhimanyu laissa également derrière lui sa veuve enceinte, Uttaraa, qui donna naissance, après une saga compliquée de mort fœtale et de résurrection, au monarque suivant, Parikshit. C'est le même roi dont l'assassinat par un serpent conduisit son fils Janamejaya à organiser le sacrifice des serpents pour se venger — le sujet du poème de Kolatkar examiné dans le chapitre précédent. Les trois poèmes prononcés par Uttaraa s'adressent à trois générations différentes. Le premier, « Life Sentences », parle aux anciens du clan qui ont envoyé son mari à la mort, le second, intitulé « To Abhimanyu : Memorabilia », à son mari décédé, et le dernier, « Note to the Unborn Child », à son fils. L'histoire d'Abhimanyu a fait l'objet de nombreuses reprises modernes. Dans l'Inde coloniale, ce personnage représentait « le jeune révolutionnaire face à un ennemi cruel et colossal⁴¹⁷. » Il s'est donc transformé en une icône patriotique, et son récit est devenu une allégorie importante pour le mouvement nationaliste indien.

4.2.2.1. Les pères fondateurs

Le premier poème aborde cette histoire, et déconstruit l'instrumentalisation nationaliste et politiquement opportuniste de l'élégie, sa fabrication de héros et de martyrs⁴¹⁸. Le poème s'adresse à une élite dirigeante, qui profite de la glorification des morts tombés au combat —

⁴¹⁷ « the young revolutionary facing a cruel, goliath enemy. » Lothspeich, *Epic Nation*, 20.

⁴¹⁸ Le poème est une sestina « une forme poétique non-rimée, composée de six strophes de six vers et un envoi de trois lignes. » Poetry Foundation, “Sestina,” text/html, Poetry Foundation (Poetry Foundation, August 15, 2022), <https://www.poetryfoundation.org/>, <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/sestina>.

« Monarchs, ministers, nations, elders, fathers⁴¹⁹ ». Chaque ligne de chaque strophe se termine par l'un des mots suivants : dead, blood, fathers, own, break, and colour. Nair emploie la répétition tout au long de son texte pour amplifier et accentuer le thème central de ses compositions. La répétition permet également à la signification de ces mots de muter au sein du champ sémantique d'un seul poème. Les mots « day break » utilisés dans la première strophe, par exemple, se transforment en une image nocturne de « broken dreams » dans la deuxième strophe. « Blood » réapparaît sous la forme de « bloodless », le mot « dead » devient « undead », « colour » se transforme en « discolour » et « own » en « disowned », en l'espace de quelques lignes.

Dans ce kaléidoscope poétique en flou perpétuel, « father » est le seul mot qui reste stable. C'est peut-être cette constance même qui le condamne. Elle met en cause la rigidité inflexible et le détachement froid des pères qui président à la mort de leurs fils. La mélancolie, compagne permanente du mode élégiaque, est rattrapée par la colère. Les propos d'Uttaraa font écho à la tirade enragée de Mohini contre ceux qui ont causé la mort de son mari. Elle réprimande les responsables de la guerre au nom de ses morts (« the screaming eyes of my dead⁴²⁰ »). Elle traite avec fureur et scepticisme la fabrication de héros à des fins de propagande (« But, dharma, you state, must father/ martyrs to save planets⁴²¹ »), qui revêt une importance particulière dans l'histoire d'Abhimanyu.

Le poème condamne sans relâche l'élite politique, représentée en particulier par des figures patriarcales. Il leur réserve les paroles les plus dures, les qualifiant caustiquement de « Our Father Who Stays Alive » et de « Founding Fathers » qui considèrent leurs fils comme une progéniture jetable (« deadly/ disposable spawn »). Si Mohini dénonce le message de Krishna

⁴¹⁹ Nair, *Until the Lions*, 243.

⁴²⁰ Nair, 243.

⁴²¹ Nair, 243.

dans la *Bhagavad Gita* de « lethal cosmic song », Uttaraa le décrit comme une bête assoiffée de sang (« bloodthirsty/ beast) et un dieu monstrueux (« a god decked in the primary colours/ of dystopia, rusty, fetid, undead⁴²² »). Selon Uttaraa, un nouvel ordre politique fondé sur la mort d'Abhimanyu, et d'innombrables autres jeunes hommes ressemblerait à une « dystopie ». La phrase, « primary colours/ of dystopia » fait implicitement référence à l'État-nation indien. Les trois couleurs de son drapeau se transforment dans l'imagerie cauchemardesque de « rusty, fetid, undead⁴²³ ».

L'élégie sert de véhicule à la dissidence d'Uttaraa contre la religion, le nationalisme et tous les autres « mythes ». Elle opère une inversion d'une forme poétique qui a traditionnellement servi à promouvoir « une identification nationaliste avec des leaders et des héros politiques décédés⁴²⁴. » Les actes de deuil collectif pour les morts aident à former une communauté de vivants. Uttaraa parle au contraire au nom des morts (« screaming eyes of my dead »). Elle réprimande les élites pour leur mépris des victimes de la guerre. Elle promet de s'exprimer (« speak speak speak ») afin de préserver la mémoire des morts et d'éviter qu'une autre guerre désastreuse ne s'abatte sur les générations futures.

La dernière strophe, cependant, se termine sur une note de désespoir. On retrouve le vieux thème de la haine comme une maladie inébranlable qui afflige le clan Kuru. La haine ressemble à une contagion ou à une maladie mortelle, « the terminal kind ». Le nationalisme, selon Lawrence Lipking, s'appuie sur les figures de « belles victimes⁴²⁵ », comme Abhimanyu, pour entretenir la mémoire des injustices historiques, en les commémorant par des élégies. Le poème de Nair refuse l'instrumentalisation et la glorification de leur souffrance. Au lieu de cela, à

⁴²² Nair, 243.

⁴²³ Nair, 243.

⁴²⁴ « a nationalist identification with dead political leaders and heroes ». Ramazani, *A Transnational Poetics*, 2009, 73.

⁴²⁵ Lawrence Lipking, "The Genius of the Shore: Lycidas, Adamastor, and the Poetics of Nationalism," *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 111, no. 2 (March 1996): 213, <https://doi.org/10.2307/463102>.

travers la figure d'Uttaraa, il se résout à se finir avec tous les mythes promulgué par les pères fondateurs (« end all myths on you, Founding Fathers⁴²⁶ »), et propose une autre forme plus personnelle et viscérale de mémorisation.

4.2.2.2. L'aubade

Le deuxième poème de ce triptyque, «To Abhimanyu : Memorabilia», s'adresse à Abhimanyu. Comme plusieurs des poèmes d'*Until the Lions*, il est marqué par une étroite conjonction entre la mort et l'érotisme. La première strophe est imprégnée de deuil, tout en évoquant la présence des souvenirs tactiles ou sensuels :

I have so little to keep, to hold, of you,
they mourn, your kith and mine. True and untrue,
I should say, for memories run in my veins,
the dreams I dream are yours that spilled and stained
shared silken quilts and nights like auroral dew.⁴²⁷

J'ai si peu à garder, à retenir, de toi,
ils pleurent, tes parents et les miens. Vrai et faux,
car les souvenirs coulent dans mes veines,
les rêves que je fais sont à toi, ils se sont écoulés et ont tachés
nos draps de soie et nos nuits comme une rosée aurorale.

L'imagerie des draps tachés fait référence à une nuit d'amour, tandis que la « rosée aurorale » évoque l'aube. Ce poème ressemble donc à une aubade, qui au niveau le plus élémentaire, est « une poésie de découplage⁴²⁸ ». Ce thème de la séparation est un point d'affiliation entre le vers élégiaque et les formes traditionnelles de la poésie d'amour. Comme l'affirme Diana Fuss,

⁴²⁶ Nair, *Until the Lions*, 243.

⁴²⁷ Nair, 245.

⁴²⁸ « a poetry of uncoupling » Fuss, *Dying Modern*, 85.

« peut-être plus que tout autre genre poétique, l'aubade marie Éros et Thanatos, unissant l'amour et la perte dans un drame millénaire où les amants se séparent au lever du soleil⁴²⁹. » Les déclarations d'Uttaraa sont empreintes d'une tristesse née du départ de son amant. Comme la locutrice de l'aubade classique, elle parle directement à son amant, en se souvenant de leur intimité physique :

And when the taste of your tongue- nutmeg brewed
with lust- still teases my mouth, when your heart through
my beat does echo yet, this last terrain
I have. So little⁴³⁰

Et quand le goût de ta langue, une noix de muscade infusée
au désir- taquine encore ma bouche, quand ton cœur à travers
mon battement fait encore écho, ce dernier terrain dont
j'ai. Si peu

La césure du dernier vers souligne la séparation au cœur de cette aubade. Pour Uttaraa, les souvenirs, même les plus intenses, restent des possessions éphémères. Penser à ce passé s'apparente alors à la poursuite des fantômes (« pursuing ghosts to stay sane »). Mais le poème est également destiné au fantôme futur (« future ghost »), l'enfant d'Abhimanyu dont Uttaraa est enceinte.

4.2.2.3. La poésie des tranchées

Le dernier des trois poèmes sur la mort d'Abhimanyu, intitulé « Notes to an Unborn Child », est adressé à son fils à naître, le futur monarque Parikshit. Il est composé de cinq strophes, chacune ponctuée par le même refrain : « Choose, child, while still unborn; choose, for we/ no

⁴²⁹ « Perhaps more than any other poetic genre, the aubade marries Eros and Thanatos, joining together love and loss in a centuries-old drama of lovers parting at sunrise. » Fuss, 78.

⁴³⁰ Nair, *Until the Lions*, 245.

longer can, choose to remain free⁴³¹ ». La première strophe fait allusion aux élégies pour les morts de la guerre. Elle se caractérise par une méfiance des récits héroïques : « They'll tell you he was a hero, child: your/ father my husband. » Un enjambement paradoxal, presque absurde, relie le deuxième et le troisième vers : « he lived/ a glorious death ». Uttaraa continue néanmoins à esquisser les bases d'une élégie traditionnelle à Abhimanyu, qui le salue comme « martyr, maharathi — /ace warrior, champion archer ». Elle se livre à des louanges exagérées : « sheet lightning/ ancient umbra, supernova, annihilator/ of aksauhini, elephants, evil ambition⁴³² ».

Ses mots anticipent le travail de tous les futurs compositeurs d'élégies qui glorifieront la mort d'Abhimanyu sur le champ de bataille. Le « ils diront » (« they will tell you ») de la première ligne devient « ils chanteront » (« they will sing ») à mesure que la strophe passe à la narration des derniers moments d'Abhimanyu, racontés dans une imagerie de plus en plus fleurie. La formation de combat des Kauravas est appelée une « lotus phalanx of doom », ses soldats sont des « deadly pistils », son centre, le « hungry hub of a pistil ». Abhimanyu transperce les défenses des Kauravas, « strewing enemy forces as so many spores ». Sept généraux se réunissent comme des abeilles mortelles (« killer bees ») pour l'abattre. Uttaraa prédit que la mort de son mari sera célébrée en termes sacrificiels, comme une « blood libation, liberation ». Uttaraa, cependant, s'empresse de démentir la glorification rétroactive des morts de la guerre. Son discours élégiaque commence par réfuter toute une lignée de poètes qui ont élevé des monuments en vers à la mémoire des soldats morts :

But the dead have no songs, child. No melodies
for regret or pain or pride. It is we that find and feed
them the songs, the words, rhythm, cadence,

⁴³¹ Nair, 246.

⁴³² Nair, 246.

refrain; we that redye the moments, each one;⁴³³

Mais les morts n'ont pas de chansons, mon enfant. Pas de mélodies
pour le regret, la douleur ou la fierté. C'est nous qui trouvons et leur offrons
les chansons, les mots, le rythme, la cadence,
les refrains ; c'est nous qui teintons les moments, chacun d'entre eux ;

Le poème affirme que « words, rhythm, cadence/ refrain », les éléments fondamentaux de la poésie, sont ajoutés a posteriori, par de futurs compositeurs, pour créer une illusion de la vie après la mort. De plus, la mort d'Abhimanyu produit un narratif belliqueux de vengeance qui sert à mobiliser les armées des Pandavas. Uttaraa révèle la transformation d'Abhimanyu de « father » en « land, pater, patria », dévoilant le processus par lequel les héros décédés sont assimilés à la nation⁴³⁴.

L'histoire littéraire, cependant, fournit un autre modèle pour écrire sur les atrocités de la guerre. Une génération entière de poètes a émergé des tranchées de la Première Guerre mondiale, jetant un regard artistique impitoyable sur les ruines matérielles des cadavres qui les entouraient sur les champs de bataille. Pour ces poètes, « leur monde est fait de chair, de sang et de muscles, un vaste corps à l'envers⁴³⁵. » Cette évolution reflète les horreurs sans précédent de la guerre moderne, avec des armes conçues pour anéantir le corps humain⁴³⁶. Le poème de Naïr se transforme précisément en ce genre d'élégie à partir de la troisième strophe. Uttaraa affirme qu'elle se débarrasse de l'ornementation poétique et de l'euphémisme religieux de son

⁴³³ Naïr, 246.

⁴³⁴ Ramazani, *A Transnational Poetics*, 2009, 78.

⁴³⁵ « their world is flesh, blood, and muscle, a vast body turned inside out. » Ramazani, *Poetry of Mourning*, 78.

⁴³⁶ « the human body to its horrific extreme, not just dispatching the body but completely destroying it. » Fuss, *Dying Modern*, 62.

discours : « no path, no gilded chariots, no gods do I see ». Au lieu de cela, ce qu'elle voit devant elle c'est le carnage de la guerre, la destruction du corps humain :

I see scattered your father's brains, ruddy
pomegranates glistening through the churned slush; see
his gaze- my husband's gaze, the gaze that heralds
my night, my day- transpierced, dark grapes that imprint
earth; see traces of his smile in a torn cheek, in slivered
jawbone; see entrails undone, crushed beneath a dozen
armoured wheels; see bubbles of scarlet last breath
straining- still- to rise from severed neck towards
a cloven head: these lungs wish to live.⁴³⁷

Je vois éparpillés les cerveaux de ton père, des grenades rouges
luisantes à travers la boue barattée ; je vois
son regard - le regard de mon mari, le regard qui annonce
ma nuit, mon jour- transpercé, des raisins sombres qui impriment
la terre ; je vois les traces de son sourire sur une joue déchirée, sur une
mâchoire éclatée ; je vois des entrailles défaites, écrasées sous une douzaine
de roues blindées ; je vois les bulles de son dernier souffle
écarlate s'efforçant - encore - de s'élever d'un cou tranché vers
une tête fendue : ces poumons veulent vivre.

Il est intéressant de comparer ces lignes avec le poème de Wilfred Owen, « Mental Cases », qui décrit en détail les horreurs de la Grande Guerre : « Wading sloughs of flesh these helpless wander, / Treading blood from lungs that had loved laughter⁴³⁸ ». Les deux poèmes détaillent

⁴³⁷ Nair, *Until the Lions*, 247.

⁴³⁸ Wilfred Owen, *The War Poems of Wilfred Owen*, ed. Jon Stallworthy, Reprint (London: Chatto & Windus, 2007), 118.

la transformation d'un être humain, qui aimait rire (« loved laughter ») dans le poème d'Owen, ou simplement voulait vivre (« wished to live ») dans celui de Naïr, en une paire de poumons ravagés. La poésie de Wilfred Owen est un précurseur littéraire important pour la description que fait Karthika Naïr des conséquences néfastes de la guerre.

La guerre n'est pas un lieu de combat glorieux ni de consécration ; c'est plutôt une scène sordide, remplie de trop de boue et de trop de sang (« too much mud, too much blood⁴³⁹ »). Comme Owen, elle ne blâme pas le simple soldat, mais attribue aux « parent, patriarche, et l'État⁴⁴⁰ » la responsabilité de pousser leurs enfants au conflit. En effet, l'ensemble des élites de la cour, (« friend, foe and father, grandfather god, doting/ dowager, uncle-emperor, courtiers, seers ») est tenu coupable de la mort d'Abhimanyu⁴⁴¹. Uttaraa se souvient de son mariage avec Abhimanyu, qu'elle considère comme voué à l'échec dès le départ :

These matches made
in heaven, the bards never sing, are just tinder
for preordained pyre.⁴⁴²

Ces amadouages faits
au paradis, les bardes ne chantent jamais, ne sont que des mèches
d'amadou pour un bûcher funéraire.

Les « matches/made in heaven » deviennent des « matches » ou allumettes qui servent à faire du feu. Cependant, même un mariage condamné à une fin dramatique peut produire des moments de bonheur et de joie éphémères. La conjonction de la mort et de l'éros dans la poésie

⁴³⁹ Naïr, 247.

⁴⁴⁰ « parent, patriarch, and the state » Ramazani, *Poetry of Mourning*, 80.

⁴⁴¹ Wilfred Owen fait également une allégorie de la Première Guerre mondiale à travers l'histoire biblique du sacrifice de son fils Isaac par Abraham. Dans sa version, cependant, au lieu de renoncer au sacrifice de son fils comme l'ange le lui avait ordonné, Abraham « slew his son/ and half the seed of Europe, one by one ».Owen, *The War Poems of Wilfred Owen*, 146.

⁴⁴² Naïr, *Until the Lions*, 248.

de Nair en général, et dans cette élégie en particulier, est saisie par l'image singulière des bâtons d'un bûcher funéraire qui se frôlent les uns les autres — « But even sticks may, may nestle, may intertwine ». Cette brève période d'intimité a donné naissance à son enfant, qui est comparé à une petite lune (« compact, quarter moon »).⁴⁴³

L'élite politique utilise les images du martyr et du sacrifice pour s'assurer la loyauté de ses sujets : « heroes/ are dearest when dead ». Uttaraa explique la véritable raison pour laquelle Abhimanyu a été envoyé en mission suicidaire. C'était un stratagème de Krishna d'éveiller la fureur d'Arjuna (« to stoke Arjuna's murderous frenzy ») à la vue de son fils martyrisé (« betrayed, butchered firstborn »). Comme Aravan, Krishna a choisi de sacrifier Abhimanyu (« one more/ oblation to this famished earth⁴⁴⁴ »). J'ai exploré les poèmes qui s'insurgent contre la logique sanguinaire du sacrifice dans le chapitre précédent. Ici également, la consécration de la mort sur le champ de bataille est rejetée. Au lieu de cela, les poèmes se concentrent sur la « la pitié de la guerre » à travers l'image déchirante de corps mutilés et massacrés, le « too much mud, too much blood » qui caractérise la réalité sordide de la guerre.

4.2.3. Les mots de la fin

Le dernier poème du recueil de Nair, intitulé « Pawn Talk : Beneath the Music », jette un regard inexpiable sur la brutalité de la guerre. Il est composé des derniers mots d'un soldat mourant. Pour Diana Fuss, la poésie des derniers mots implique « une concentration aiguë du langage, et une profonde intensification du sens⁴⁴⁵. » Elle constitue une catégorie distincte de vers élégiaques capable de relater des vérités amères. L'encre pâle de la typographie de ce poème

⁴⁴³ La représentation du fils et héritier d'Abhimanyu comme un « quarter moon » est pertinent, étant donné l'association du personnage, dans la tradition classique du *Mahabharata*, avec le clair de lune. Madeleine Biarreau écrit qu'Abhimanyu représentait l'incarnation terrestre de la lumière divine de la lune, ainsi que le chef de file et l'héritier désigné de la dynastie lunaire. Il est également associé au jus oblatif de la mystérieuse plante soma, et le coup de masse qui le tue est considéré comme équivalent à la pression rituelle du soma. Péterfalvi and Biarreau, *Le Mahābhārata*.

⁴⁴⁴ Nair, *Until the Lions*, 248.

⁴⁴⁵ « an acute concentration of language, and a profound intensification of meaning. » Fuss, *Dying Modern*, 36.

suggère une voix affaiblie par l'approche de la mort. Le locuteur s'avère conscient de sa disparition imminente (« I will die for others' vows », « It won't be long now Father before daylight leaves my eyes », « Soon there'll be no variance between soil and skin », « I begin to unbelong from this self » ; en se référant aux cadavres qui l'entourent, le soldat dit « I will soon be one of their kind »⁴⁴⁶). Le poème suggère également un aperçu de l'au-delà, ou de son absence :

There is no Kurukshetra Father
 No stair nor skyway to heaven no winged
 chariots for warriors No heaven either

Il n'y a pas de Kurukshetra Père
 Pas d'escalier ni de chemin vers le ciel pas de chars
 ailés pour les guerriers Pas de paradis non plus

Le monologue du soldat mourant constitue un texte extrêmement fragmenté, tant sur le plan typographique que par l'absence de toute narration claire qui s'en dégage. Il représente un éclatement de l'espace, qui démantèle progressivement toute notion de cohérence spatiale qui sous-tend les idées de nation ou de fidélité à un royaume souverain. En parallèle au poème « Second Coming » de Yeats, il dit :

No centre Father No silken
 periphery with maiden rivers that ringed
 a sacred strand sculpted by the hand of Shiva

⁴⁴⁶ Nair, *Until the Lions*. Les pages de ce poème ne sont pas numérotées.

Pas de centre Père Ni de périphérie
soyeuse avec des rivières vierges qui entourent
un fil sacré sculpté par la main de Shiva.

La géographie abstraite de la nation, étayée par des associations sacrées, est remplacée par une vision effrayante d'un océan de chair (« endless oceans of flesh »). Le monde entier prend la forme de corps brisés. La lune ressemble à une clavicule éclatée (« broken collar-bone »), tandis que le ciel se transforme en un volcan (« spewing lava/ and pitch »). L'image frappante des yeux (« eyes eyes eyes eyes ») est une métonymie des multitudes d'hommes morts sur le champ de bataille. Le locuteur se sert de ses derniers moments pour démystifier la guerre. Les soldats ont voulu rejoindre Kurukshetra, à la recherche de cette terre où la guerre était un sacrement (« that battlefield/ where war was sacrament »). Ils avaient malheureusement cru aux mensonges des hommes sages (« wise men's lies »). Le soldat parle, dans son dernier souffle, de l'effondrement des lois régissant la guerre juste, le « dharma yuddha ». L'image des rois qui ont empoisonné des armées entières (« shattered minds/ and lungs with toxins ») évoque les affres provoquées par des armes chimiques. Dans ses derniers instants, le soldat décrit avec précision la violence dont il a été témoin sur le champ de bataille :

the eye of a javelin
caught his smote him burst the iris spurting dark gold
on eager earth

l'œil d'une lance
a atteint le sien a éclaté l'iris giclant de l'or sombre
sur la terre avide

La violence et ses effets dévastateurs sur le corps humain hantent son discours :

an arm crushed to unwilling clay both legs further rolled

further away dragged beneath a general's chariot wheels a blear
in claret the arc of betrayal on hard ground and him there
with an arrow twined through the ribcage next to the heart

un bras écrasé en argile involontaire les deux jambes roulées plus loin
traînées sous les roues du char d'un général, une tache sombre
en bordeaux l'arc de la trahison sur un sol dur et lui là-bas
avec une flèche enfoncée dans la cage thoracique à côté du coeur

Les images d'amour sont rarement loin des descriptions de la mort chez Naïr. Elle décrit la flèche qui transperce le cœur du soldat comme le battement du cœur d'un amant (« a lover's beat »). Une élégie de Wallace Stevens (« Phases ») dédiée aux victimes de la Première Guerre mondiale parle d'une globe oculaire dans la boue (« only an eyeball in the mud »). Ici, on trouve une image correspondante des yeux écrasés (« eyes lost and smashed ») et un bras broyé (« an arm crushed to unwilled clay »). Contrairement au poème de Stevens, celui de Naïr n'offre aucun espoir de consolation ou de gloire, du « salty sacrificial taste ». Il insiste sur l'absence de toute récompense divine : « no deadly belief no divine stairs no hereafter no Kurukshetra either ». Le locuteur de Naïr demande seulement à son père, le destinataire du poème, de garder le souvenir de son nom et de ses camarades. Son dernier geste de mémoire résiste à l'effondrement de l'identité individuelle qu'entraînent la mort et le conflit :

Satya Jaya Jeeva the names collide
names and tones and functions padathi sarathi sainik rathi remember
them for me Father The dead all look the same no tones no pride
no traits no whims no gait

Satya Jaya Jeeva les noms s'entrechoquent
les noms et les voix et les rangs padathi sarathi sainik rathi souvenez-vous-en
Père Les morts se ressemblent tous pas de voix pas de fierté
pas de traits de caractère pas de caprices pas de démarche

Ce travail de mémoire est primordial, car, comme nous le rappelle le soldat, « names remain/our sole archives ». Il demande à son père de chanter les noms de ses camarades comme une prière : « but swear/you will chant the names of the faceless dead like a prayer Father ». L'injonction du soldat souligne le fait que toutes les vies ne sont pas pleurées. Les grands guerriers et les héros épiques du *Mahabharata* sont commémorées en vers. Mais les simples soldats d'infanterie, c'est-à-dire le personnel de base des deux armées, restent pour la plupart anonymes. L'œuvre de Nair pleure ces hommes, simplement, et sans recours aux notions de sacrifice ou de gloire.

4.3. Les vies « pleurables »⁴⁴⁷

4.3.1. Adivasi Lives Matter

La poésie de Jacinta Kerketta traite de la violence et la dévastation des siècles de conflits. Ses vers sont profondément empreints de deuil non seulement pour des individus, des familles et des foyers particuliers, mais aussi pour le paysage naturel dont ils dépendent. Ses poèmes prennent souvent la forme des « derniers mots » d'un peuple ou d'un écosystème au seuil de la mort. Les images de la mort représentent un motif étonnamment récurrent dans son recueil de poèmes. Elles servent d'appel aux armes contre les forces qui menacent la région natale de Kerketta.

« Une Pousse de *Madua* sur une Tombe » (« कब्र पर मडुवा का अंकुर » « *kabra para maḍuvā kā aṅkura* ») correspond aux critères de l'élégie poétique. Il décrit dans ces premières lignes une

⁴⁴⁷ Judith Butler, *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London ; New York: Verso, 2004).

jeune plante de *madua* sur un amas de terre. Cette image faussement bucolique se révèle être la tombe d'un homme nommé Saguna, mort de faim. Le poème se tourne ensuite vers sa famille, sa femme et ses deux enfants, qui sont assis et regardent sa tombe. Il dépeint les divers éléments de la scène : « un poêle froid » (« *ṭhamḍē cūlhē* » « ठंडे चूल्हे »), « une cour recouverte de bouse de vache » (« *gōbara sē lipē āṅgana* » « गोबर से लिपे आंगन ») et « un pot vide » (« *khālī ḍēkacī* » « खाली डेकची »⁴⁴⁸). Ces images traditionnelles de la domesticité rurale sont devenues des signifiants de la détresse d'une communauté. Face à la mort de Saguna et à leurs propres privations, la famille a pris une décision :

इस बार सगुना की पत्नी और बच्चे
भूक से नहीं मरेंगे,
पर आत्महत्या जरूर करेंगे,
क्योंकि जानते हैं वो भूख से मरना
बहस का कोई मुद्दा नहीं बनता⁴⁴⁹

La femme et les enfants de Saguna
Ne mourront pas de faim cette fois.
Mais il se suiciderons c'est sûr
Car mourir de faim, ils le savent trop bien,
Ne fait pas de bruit.

L'idée que la mort par famine « ne fait pas de bruit » (« *bahasa kā kōī muddā nahīm banatā* » « बहस का कोई मुद्दा नहीं बनता ») évoque la distinction entre les vies considérées dignes d'être pleurées

⁴⁴⁸ Kerketta, *Angor*, 53.

⁴⁴⁹ Kerketta, 53.

et les drames qui passent inaperçus. Saguna et sa famille n'existent pas « vraiment », et leur mort échoue également au même test ontologique. Le poème continue :

आत्महत्या से इतनी गारंटी तो है,
उनकी लाशें छपेंगी सभी अखबारों में⁴⁵⁰

Le suicide, en revanche, garantit
Que leurs cadavres seront à la une des journaux.

Face à une mort qui ne méritait pas la reconnaissance publique, et encore moins le deuil, les survivants sont confrontés au défi de mourir d'une mort digne d'être pleurée. La plante de madua sur la tombe offre la consolation douteuse d'une renaissance. Si rien d'autre n'est fait, la mort choquante d'une famille Adivasi pourrait attirer l'attention sur la situation critique de leur communauté :

सगुना की आवाज
बाहर दुनिया तक पहुंचेगी जरूर।
यही कहने को उग आया है
कब्र पर, वो मडुवा का अंकुर।⁴⁵¹

La voix de Saguna sera entendue
Par le monde entier, sans aucun doute.
Et pour déclarer cette vérité même
A fait jaillir cette pousse de madua.

⁴⁵⁰ Kerketta, 53.

⁴⁵¹ Kerketta, 55.

L'extension de l'univers des « greivable lives⁴⁵² » caractérise les poèmes de mon corpus. Kerketta pleure les communautés indigènes fragilisées du Jharkhand. Kolatkar ressuscite les voix des victimes de la violence de masse à travers les siècles. Karthika Nair va plus loin et infléchit la tradition épique par la poésie élégiaque. Ses poèmes pleurent les pertes du côté des Kauravas, tenus pour responsables de la guerre et représentés comme des personnages méchants et perfides dans les récits populaires.

4.3.2. Les élégies pour les vaincus : Bhanumati et Dusshala

Bhanumati, la veuve de Duryodhana, pleure son mari dans un poème intitulé « Amaranth ». La mort de Duryodhana survient à la toute fin de la guerre et marque le triomphe des Pandavas. Pour Bhanumati cependant, elle marque la ruine de sa famille, et le dénouement tragique d'un conflit épouvantable. Son élégie est composée d'une série de neuf couplets rimés et exploite plusieurs conventions de la poésie élégiaque. Malgré sa complexité formelle, elle témoigne surtout de la difficulté d'aborder la réalité de la mort par les mots. En effet, les mots sont révélés dans leur inadéquation face au décès : « Like widows, words weep: shed sounds, try not to be⁴⁵³ ».

Le monde naturel reflète le chagrin de la locutrice et le ciel se métamorphose en un monstre (« a mute, livid monster/ mouth gorging flesh and future »), tandis que la terre elle-même est réduite à un soupire (« a vast, unending sigh ») où les rivières putrifient (« rivers putrefy »). Ces couplets épigrammatiques impliquent une série de transformations « imagistes » lugubres. La lune apparaît comme une tache de sang, le soleil devient noir, et la mer et le ciel se pétrifient. Par la force du chagrin, le monde naturel se mue en un cauchemar hallucinatoire. À la fin du texte, le roi mort subit lui-même une transmutation sacrificielle :

For tonight you become silence and smoke, dearest, ground

⁴⁵² Butler, *Precarious Life*.

⁴⁵³ Nair, *Until the Lions*, 263.

bone, oil, sandalwood, ash — a king by fire crowned.⁴⁵⁴

Car cette nuit, tu deviens silence et fumée, mon cher, os
broyé, huile, bois de santal, cendre - un roi par le feu couronné.

Until the Lions propose une élégie consacrée aux cent frères Kauravas, prononcée par leur sœur Dusshala, qui survit à la grande guerre. Ce poème, intitulé « Landay for Doomed Siblings⁴⁵⁵ », représente un effort conscient de combler l'absence de deuil (« No pall, no pyre, no funeral song ») qui a suivi la mort des Kauravas sur le champ de bataille. Le poème s'articule sous forme d'un « landay », des vers afghans répandus parmi les femmes pachtounes qui vivent des deux côtés de la frontière entre l'Afghanistan et le Pakistan. Ils se composent de couplets de vingt-deux syllabes, dont neuf dans la première phrase et treize dans la deuxième. Dans l'Afghanistan, les landays servent souvent à exprimer « une vérité commune sur la guerre, la séparation, la patrie, le chagrin ou l'amour⁴⁵⁶. »

Les landays de Dusshala célèbrent la diversité des cent frères, parmi lesquels on peut trouver toutes les nuances possibles de l'humanité. Elle décide de ne pas les laisser sombrer dans l'oubli collectif et affirme qu'ils doivent être commémorés, pleurés et sauvés de l'oubli (« remembered. Mourned. Reclaimed.⁴⁵⁷ »). Les poèmes font ressortir ces frères en tant qu'individus, plutôt qu'un ensemble informe et fongible. Chaque couplet est consacré à un ou plusieurs frères, soulignant leurs traits distinctifs, leurs défauts et leurs idiosyncrasies. Les poèmes expriment également la diversité des sentiments que Dusshala éprouve à l'égard de chacun d'entre eux. Elle ressent de l'affection profonde, de la loyauté ou de l'admiration pour certains et un sentiment de peur, de dégoût et de suspicion pour d'autres. Les marginaux parmi

⁴⁵⁴ Naïr, 264.

⁴⁵⁵ Naïr, 193.

⁴⁵⁶ « a common truth about war, separation, homeland, grief, or love. » Eliza Griswold and Seamus Murphy, "Landays: Poetry of Afghan Women," accessed August 16, 2022, <https://static.poetryfoundation.org/o/media/landays.html>.

⁴⁵⁷ Naïr, *Until the Lions*, 193.

eux suscitent sa compassion et son empathie. Elle parle de Salan, qui aimait les hommes, ou Balvardhan et Chitrakunda qui étaient agnostiques et non-croyants. Les poèmes célèbrent d’ailleurs leurs excentricités, et affirment que « les roses sauvages ont le meilleur parfum ». (« roses smell fairest wild⁴⁵⁸ »).

Le dernier landay est consacré à Duryodhana, que Dusshala appelle par son vrai nom, Suyodhana. Ce personnage est considéré comme le principal antagoniste de l’épopée, responsable du dépouillement des Pandavas et de leur exil. Dusshala, cependant, l’appelle affectueusement le meilleur des rois, le plus fidèle des amis (« Finest of kings, staunchest friend »). Elle déplore le fait qu’il soit associé au mal et au péché (« made synonymous with sin »). Ses récits visent à préserver la mémoire de ces frères, et contestent une interprétation unilatérale de l’histoire. Cela devient nécessaire, car, comme le proclame le dernier couplet, « en Inde les bardes ne chanteront/ que les louanges des vainqueurs » (« in Bhaarat, the bards will sing/ only victors’ odes⁴⁵⁹»). Les poèmes de Nair fournissent ainsi un contre-narratif aux récits traditionnels et restituent des perspectives écartées de la tradition épique.

4.4. Trois voix de *Bhijakī Vahī*

4.4.1. Nadejda Mandelstam : Le mémoire comme performance du deuil

Les textes de mon corpus ne cherchent pas à glorifier les morts en tant que martyrs, ni à célébrer leur « sacrifice », mais à accomplir la tâche plus sombre de les pleurer. L’ouvrage de Kolatkar, par exemple, est centré sur un archétype féminin, celui de la femme en deuil, à travers lequel il explore les effets dévastateurs de la violence sur les communautés et les individus. Il comporte un poème sur Nadejda Mandelstam, l’écrivaine russe qui a perdu son mari, le poète Osip Mandelstam, lors des rafles de Staline. Nadejda, en deuil, devient une figure qui pleure

⁴⁵⁸ Nair, 199.

⁴⁵⁹ Nair, 201.

non seulement son mari, mais aussi toute la Russie et les centaines de milliers de personnes qui ont péri dans les goulags.

La première partie du poème s'adresse directement à Nadejda Mandelstam. Il compare ses larmes aux « deux guillemets » (« *dōna avataraṇacinham* » « दोन अवतरणचिन्हं »⁴⁶⁰). Les « deux guillemets » font allusion à la composition intertextuelle de *Bhijakī Vahī*, qui puise dans une variété d'œuvres littéraires, de poèmes épiques, de récits journalistiques, de commissions d'enquête, de photographies et de peintures pour étayer sa poésie. Le poème « Nadejda » lui-même s'inspire du mémoire de Nadejda Mandelstam, *Contre Tout Espoir*⁴⁶¹. Cet ouvrage détaille la persécution vécue par elle et son mari dans la Russie de Staline, et s'efforce de préserver l'héritage poétique d'Osip après sa mort.

Kolatkār revient sur plusieurs épisodes racontés dans les mémoires de Mandelstam, réfléchissant aux différents thèmes personnels, émotionnels, poétiques et politiques de l'œuvre. On retrouve ici le motif de la larme, qui traverse l'ensemble de *Bhijakī Vahī*. La deuxième partie du poème, intitulée « La Larme Souterraine » (« *bhūmigata āsrū* » « भूमिगत अश्रू »), retrace le voyage d'une larme échappée « de l'écueil du temps/ et la fissure de l'oubli⁴⁶² ». La larme fugitive commence sur le visage d'un poète enterré dans une fosse commune. Elle surmonte de nombreux obstacles, composés d'espions, d'informateurs et de fonctionnaires qui demandent des papiers d'identité, avant d'apparaître dans les yeux de Nadejda.

Dans ses mémoires, Nadejda Mandelstam s'est résolu de témoigner et de ne pas laisser la mort de son mari rester sans suite. L'acte même de faire le deuil a nécessité un immense courage

⁴⁶⁰ Kolatkār, *Bhijakī vahī*, 81.

⁴⁶¹ Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir* (Paris: Gallimard, 1972).

⁴⁶² « *kālācyā kātālātūna/ āṇi viśmr̥tīcyā bhēgāmtūna* » « काळाच्या कातळातून/ आणि विस्मृतीच्या भेगांतून » Kolatkār, *Bhijakī vahī*, 82.

devant la brutalité de l'État soviétique russe. Nadejda incarne ainsi la souffrance de tout un peuple condamné au silence :

हा तद्दन बेकायदेशीर अश्रू
आणि उमटला अचूक
तुझ्या डोळ्यांत

की हा तुझाच अश्रू
इतके दिवस
डोळ्यांबाहेर न पडू दिलेला

की हा भडभडून
आला रशियाच्या पोटातून
रशियाचाच अश्रू ⁴⁶³

cette larme fugitive
a germé dans tes
yeux

ou est-ce ta propre larme
que tu n'as pas laissé couler
de tes yeux

ou est-ce qu'elle est survenue de
l'estomac de la Russie

⁴⁶³ Kolatkar, 84.

cette larme Russe

Le poème assimile Nadejda à la Russie, en hommage à sa capacité à pleurer ses victimes. Mais il la place également au-dessus de la Russie car les nations représentent des entités abstraites qui dévorent des vies réelles. Dans la troisième partie du poème, Osip est comparé à un « donut » que Staline s'apprête à manger :

आणि आपल्या मिशी पुसून व
आपल्या कोटावर हात झटकून तो
मोकळा झाला

त्या डोनटमधली
पोकळी जी शिल्लक राहिली
तिचं नाव होतं
नाद् यज्दा
आणि ती पोकळी भरून निघण्याजोगी नव्हती
अख्खा रशिया तिच्यात टाकला
तरीही ⁴⁶⁴

Il essuie sa moustache
époussette son manteau
et passe à autre chose

le creux est tout ce qui reste
du donut et

⁴⁶⁴ Kolatkar, 85.

son nom est
Nadejda
et toute la Russie ne suffirait pas
à le combler

Le poète Osip Mandelstam plonge dans la bouche béante d'un tyran affamé, tandis que sa compagne essaie de combler le vide laissé par son absence. Toute sa vie Nadejda a habité ce vide laissé par le souvenir d'un mari qui a disparu dans une fosse commune. La dernière partie de cette série de poèmes s'intitule « Petit Pois » (« *vāṭāṇē* » « वाटाणे »), en référence aux modestes repas de ragoût de pois et de pain grossier accordé aux artistes dissidents appauvris de la Russie. Les mots sont répartis de manière inégale sur la page, imitant le mouvement aléatoire des pois qui roulent sur une assiette. Le mot pois, ou « *vāṭāṇē* » (« वाटाणे ») en marathi, est répété tout au long du texte. Il se transforme en l'analogue visuel des villes russes représentées par des points sur la carte, ou en une ellipse à la fin d'une phrase inachevée.

Il évoque également les divers poètes qui ont vécu et écrit sous l'ombre d'un État totalitaire, en citant des noms comme Anna Akhmatova, Nikolay Gumilyov, Boris Pasternak, Mayakovski et Isaac Babel. Le poème s'achève sur une litanie émouvante des diminutifs par lesquels Osip Mandelstam appelait sa compagne :

वाटाणे आठवणींचे	बोलतात	हुबेहुबे
अगदी ओसिपच्या	आवाजात	
नाद्यज्दा	नाद्यंका	नाद्युशा
नादिया	नानुशा	नादिक
वाटाणे	संबोधनांचे	

खेळकर कधी चिडचिडे कधी लाडिक ⁴⁶⁵

les petits pois des souvenirs parlent
dans la voix d'Osip

Nadejda Nadyanka Nadusha
Nadia Nanusha Nadik

les petits pois qui t'implorent
espiègles boudeurs affectueux

Les poèmes de Kolatkar s'intéressent principalement aux moments éphémères de la vie quotidienne. Ils humanisent leurs sujets, tout en invoquant de grands processus historiques, tels que les ravages du régime stalinien. Le chagrin de la locutrice, difficile à contenir dans les mots, semble disperser leur agencement typographique sur la page. Kolatkar et Nair déploient tous deux la dispersion graphique des lettres sur la page pour communiquer l'ampleur de la souffrance de leurs locuteurs. La dispersion fragmentaire et chaotique des mots rappelle également l'anatomie désagrégée des cadavres. Elle indique une convergence entre la désintégration poétique de la forme et du langage et la décomposition physique de la mort.

4.4.2. « Rajni »

Un autre poème sombre et élégiaque de *Bhijakī Vahī* exprime le chagrin d'une mère après la mort de son fils. Le poème, intitulé « Rajni », reprend l'histoire de la sœur de Kolatkar, qui a perdu son fils, un pilote de chasse décédé dans un accident d'avion. Rajni, la locutrice s'adresse

⁴⁶⁵ Kolatkar, 91.

au cercueil noir qui contient la dépouille de son fils, alors qu'elle tente, avec difficulté, d'accepter sa mort. Le poème se situe dans l'imagination de la mère en deuil, qui demande :

त्या पेटीत काय आहे

आकाशाचा आरसा फुटला

त्याचे काही तुकडे

त्यात असतील कदाचित

आणि ते टाकून देऊ नका

अजूनही आपल्याला

ते सांधता येतील कदाचित् ⁴⁶⁶

Qu'est-ce qu'il y a dans cette boîte ?

Les éclats

du ciel

peut-être

Ne les jetez pas

nous pouvons encore

les rassembler peut-être

L'oratrice exprime le désir de voir par elle-même ce qui se trouve à l'intérieur de la boîte noire. Elle veut s'assurer qu'il ne s'agit pas d'un canular après tout, ou que la boîte n'est pas vide ou remplie de foin. Le poème montre la mère sur le point d'accepter la mort de son fils, tout en

⁴⁶⁶ Kolatkar, 271.

essayant d'éviter la signification du cercueil qui se trouve devant elle. C'est ce processus déchirant qui engendre les diverses transformations du cercueil dans le poème. La locutrice engueule la boîte, et la traite de belle-fille insolente venue détruire sa famille. Elle exige de savoir comment elle a rencontré son fils, où ils se sont mariés et pourquoi elle est venue seule.

La mort d'un pilote de chasse est soumise aux rituels du martyr, symbolisés dans le poème par le drapeau national enroulé autour du cercueil. La locutrice du poème demande à sa nouvelle « belle-fille » de lui rendre la casquette de son fils. Elle refuse les dimensions officielles et publiques du deuil, et traite sa mort comme son propre cauchemar intime. En effet, le cercueil contient tout son être :

ती काळी शवपेटी उघडा

त्या पेटीत माझे प्राण आहेत

माझा आनंद आहे

माझं गाणं आहे

माझं हसणं आहे ⁴⁶⁷

Ouvrez ce cercueil noir

Ma vie entière est dedans

Mon bonheur

Ma chanson

Mes rires

Rajni demande que le cercueil soit ouvert, dans l'espoir de voir son fil s'en extraire et venir l'embrasser. Alors que ses restes sont sur le point d'être incinérés, elle demande d'ouvrir son cercueil, pour découvrir ce qui lui est vraiment arrivé. Le poème oscille entre deux polarités

⁴⁶⁷ Kolatkar, 276.

extrêmes, entre son désir d'affronter la matérialité de la mort et celui d'imaginer un monde où son fils vit encore. Finalement, comme Vrishali, elle demande à être envoyée au crématorium avec son fils :

आगीच्या समुद्रात
लोटून दिलेली ही काळी नौका
जिथं किनाऱ्याला लागेल अनंताच्या
तिथंच एक छोटंसं घर बांधून
राहू आम्ही

दारातच एका मांडवावर
पुन्हा नविन एक वेल लावून
मधुमालतीचा ⁴⁶⁸

Ce navire noir à la dérive
sur un océan de feu
s'échouera sur une côte infinie
là, nous construirons notre maison

Et nous accrocherons une guirlande
de chèvrefeuille
sur la porte.

La « boîte noire » du poème évoque le coffre funéraire d'Osiris, qui figure dans un autre poème de *Bhijakī Vahī*. Contrairement au récit mythique, ce poème n'offre pas la garantie d'une

⁴⁶⁸ Kolatkar, 277.

résurrection, ni le réconfort ou la consolation. Il met en scène le chagrin abyssal d'une mère confronté au cercueil de son fils.

4.4.3. « La Femme Squelette » (« *hāḍammā* » « हाडम्मा »)

4.4.3.1. L'anti-élégie

Dans ce chapitre, j'ai principalement étudié des poèmes centrés sur des femmes endeuillées, qui expriment leur chagrin à travers une variété de formes et de registres poétiques. Maintenant, je voudrais analyser une manière très particulière d'aborder le sujet de la mort et du décès, en me tournant vers un courant de vers élégiaques que l'on peut qualifier de « poèmes-cadavres⁴⁶⁹ ». Ces poèmes inversent les modalités de l'élégie traditionnelle « en adoptant le point de vue inhabituel de la personne décédée, et non celui, traditionnel, de la personne en deuil⁴⁷⁰. » Au lieu de donner la parole au survivant, ces poèmes ressuscitent la voix du défunt⁴⁷¹. Les poèmes-cadavres dépendent d'une technique poétique appelée prosopopée, qui fait parler une figure inanimée, morte ou abstraite.

Le poème de Kolatkar, intitulé « La Femme Squelette » (« *hāḍammā* » « हाडम्मा »), remplit tous les critères d'un poème-cadavre. Sa locutrice est le squelette d'une femme qui se trouve au fond de l'océan. Le texte s'inspire d'une légende inuite, que Kolatkar a puisée dans le livre de Clarissa Pinkola Estés, *Women who run with the Wolves*. Selon Estés, cette histoire représente le cycle de la « vie/mort/vie de la nature...de l'animation, du développement, du déclin et de la mort qui est toujours suivie d'une réanimation⁴⁷². » C'est essentiellement une fable de chasse dont la protagoniste est une femme jetée à la mer par son père. Les poissons ont dépouillé son

⁴⁶⁹ Fuss, *Dying Modern*.

⁴⁷⁰ « by employing the unusual point of view of the mourned, and not the time-honoured perspective of the mourner. » Fuss, *Dying Modern*, 71.

⁴⁷¹ Diana Fuss identifie une tradition entière de « poèmes-cadavre » et l'assimile au genre de vers élégiaque. Elle affirme avoir identifié des centaines de poèmes anglophones qui correspondent à cette définition, avec des auteurs aussi divers que « Emily Dickinson et Thomas Hardy, Randy Jarell et Richard Wright, H.D et Dan Pagis » ayant contribué au genre. Fuss, 44.

⁴⁷² « life/death/life nature...of animation, development, decline, and death that is always followed by re-animation. » Estés, *Women Who Run with the Wolves*.

cadavre alors qu'il gisait au fond de l'océan. Un jour, un pêcheur qui s'est aventuré un peu plus loin de la côte trouve sa ligne de pêche emmêlée avec ce squelette. Il le remonte et le ramène chez lui.

La femme-squelette se réanime dans sa maison. Le pêcheur prend peur, mais décide de l'habiller de fourrures pour la garder au chaud. Pendant qu'il dort, une larme apparaît dans l'œil du pêcheur. La femme-squelette boit les larmes, et retrouve lentement sa chair et sa musculature. Elle se glisse ensuite dans son lit. Le lendemain matin, ils se réveillent dans une étreinte amoureuse et commencent une nouvelle vie ensemble. Le motif de la larme, qui constitue un fil conducteur entre les poèmes de *Bhijakī Vahī*, joue également un rôle central dans ce récit hautement symbolique.

Le poème se compose d'une série de couplets divisés en six parties, et correspond à la définition la plus limpide d'un poème-cadavre : « un énoncé poétique à la première personne, écrit au présent ou au passé et prononcé par la voix du défunt⁴⁷³. » La femme-squelette parle de sa « vie » indolente sous l'océan. Elle décrit le récif corallien où elle habite comme un palais à moitié terminé, construit par l'architecte mythique des dieux, Mayasur, dans un état intoxiqué (« *pratyakṣa mayāsurānamca bahutēka / bhāṁgēbimṅēcyā naśēta* » « प्रत्यक्ष मयासुरानंच बहुतेक / भांगेबिगेच्या नशेत⁴⁷⁴ »). Elle se décrit comme une héroïne accidentelle au milieu d'une épopée étrange (« *āgāmtuka nāyikā/ bhalatyāca mahākāvyāta ghusaḍali gēlēli* » « आगांतुक नायिका/ भलत्याच महाकाव्यात घुसडली गेलेली⁴⁷⁵ »). Après avoir passé des années sous la mer, elle a commencé à se considérer comme un autre morceau de corail coincé dans le récif. La première partie est écrite dans un registre nettement comique. La locutrice parle de son propre corps comme d'une sorte de

⁴⁷³ « a first- person poetic utterance, written in the present or past tense and spoken in the voice of the deceased. » Fuss, *Dying Modern*, 44.

⁴⁷⁴ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 225.

⁴⁷⁵ Kolatkar, 227.

« buffet à volonté » qu'elle a offert aux poissons qui s'en régalaient. Elle ne semble avoir aucun souvenir de sa vie passée et conjecture sur sa véritable identité.

Ce passage du poème sert d'un prétexte à une forme d'ekphrasis. Elle prétend avoir été la fameuse danseuse de Mohenjo-daro (« *nartikā asēna mī mōhēmjōdārōmadhalī* » « नर्तिका असेन मी मोहेंजोदारोमधली »⁴⁷⁶) et d'avoir mené de nombreux jeunes aristocrates à la ruine⁴⁷⁷. Son identité reste tout à fait discutable et sujette à des conjectures infinies. Elle s'imagine comme une esclave africaine, achetée pour mille dinars à Damas, dont le bateau a fait naufrage sur le passage vers la Mecque. Cela représente un écart important par rapport aux poèmes étudiés dans ce chapitre. L'univers affectif de « La Femme Squelette » ne se définit pas par le deuil, la mélancolie ou la colère. En effet c'est tout à fait conforme au fait que les poèmes-cadavre, en général « s'insurgent contre le deuil⁴⁷⁸ ».

4.4.3.2. Le texte poétique comme cadavre

La locutrice s'indigne d'avoir été dérangée dans son refuge submergé. Elle suit le pêcheur jusqu'à sa maison. Lorsqu'il allume une lampe et trouve devant lui son squelette déformé, il éclate de rire. Il commence toutefois à dérouler son fil de pêche de sa structure anatomique éparpillée. Cet exercice crée une nouvelle intimité entre les deux :

जिथं माझं हृदय असायचं पूर्वी

तिथंच जवळपास कुठतरी

एका बरगडी ला अडकलेला गळ

हलकेच कडून घेतलास तू आधी

⁴⁷⁶ Kolatkar, 231.

⁴⁷⁷ La danseuse de Mohenjo-Daro fait référence à une sculpture en bronze qui a été découverte lors de l'excavation de la cité antique de la civilisation de la vallée de l'Indus.

⁴⁷⁸ « inveigh against bereavement » Fuss, 67.

माझ्या छातीच्या पिंजऱ्यात

हाथ घालून⁴⁷⁹

là où mon coeur

se trouvait

autour de cette côte que tu as

démêlé un morceau de ficelle

en mettant ta main

dans ma cage thoracique

La strophe suivante ressemble à l'un des nombreux passages de l'œuvre de Kolatkar qui fait le lien entre le travail artisanal ou la construction matérielle, et l'écriture de la poésie. Dans *Kala Ghoda Poems*, par exemple, un corbeau qui choisit soigneusement des branches pour bâtir son nid devient une image de la création artistique⁴⁸⁰. Parallèlement, l'acte minutieux consistant à démêler la ligne de pêche du squelette de la femme et à reconstituer sa structure évoque la composition poétique :

तेवढ्या धीरानं व

समजूतदारपणानं हे काम केलं

तर्हेतर्हेच्या गाठी मारण्यात

⁴⁷⁹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 240.

⁴⁸⁰ Laetitia Zecchini caractérise une séquence de *Kala Ghoda Poems* dans laquelle un corbeau sélectionne soigneusement des brindilles pour son nid comme un texte métapoétique. Le corbeau demande pour chaque tige : « Does it shine? Does it sing ? does it scan? does it rhyme », comme on le ferait d'un vers de poésie. Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, 188.

व त्या सोडवण्यात

नवी जाळी वीणण्यात व जुनी
फाटलेली जाळी दुरुस्त करण्यात

निष्णात असलेल्या तुझ्या
कैवर्तिक बोटांनी

तुझ्या सुधीर
धीवर बोटांनी ⁴⁸¹

avec patience
et de l'indulgence

tes doigts de
de pêcheur

lient et délient
toutes sortes de nœuds

tissent un nouveau filet
et réparent les anciens

tes doigts solides
de pêcheur

⁴⁸¹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 240.

La dextérité du pêcheur, qui tisse et démêle ses « lignes », s'apparente à la construction méticuleuse des « lignes » de poésie. Le squelette éparpillé de la femme, soigneusement reconstitué par le pêcheur, rappelle également que « la corporalité brisée du vers aligne la poésie, plus que tout autre genre littéraire, à la désintégration physique⁴⁸². » Les deux dernières séquences s'attardent sur un désir renouvelé de renaissance qui obsède la femme squelette. Le refrain « je voulais renaître » (« *punarjanma havā hōtā malā* » « पुनर्जन्म हवा होता मला ») ponctue ce passage où elle considère la possibilité d'être réanimée. La locutrice n'est plus satisfaite de sa structure squelettique et aspire à la satisfaction de jouir d'une existence pleinement incarnée. L'intimité étroite des deux corps, suggère le poème, engendre un désir furieux chez la femme squelette de revivre.

4.5. Réveiller les morts : motifs de la résurrection

4.5.1. Christ et les trois Maries

Les thèmes de la résurrection, du renouveau et de la renaissance sont omniprésents dans les vers élégiaques de Kolatkar dans *Bhijakī Vahī*. La résurrection représente un thème récurrent des poèmes élégiaques, en particulier ceux qui récupèrent des histoires mythologiques traditionnelles centrées sur un « dieu végétal qui meurt et revit ('un personnage de trois jours' tel qu'Orphée, Adonis ou le Christ)⁴⁸³. » Kolatkar consacre un triptyque de poèmes à la mort et à la résurrection de Jésus-Christ, vues à travers les yeux de trois femmes nommées Marie — la Vierge Marie, Marie (femme de Cléophas), et Marie-Madeleine. Le premier poème de la série est une élégie intime adressée par la Vierge Marie à son fils crucifié. Elle lui reproche d'avoir oublié sa mère :

तुझा बाप खूप मोठा आहे

⁴⁸² « the broken physicality of verse aligns poetry, more than any other literary genre, with corporeal disintegration. » Fuss, *Dying Modern*, 74.

⁴⁸³ « vegetation god that dies and revives ('a three-day personage' such as Orpheus, Adonis, or Christ). » Ramazani, *Poetry of Mourning*, 99.

हे कबूल करते मी
आणि त्याला अशक्य असं जगात
काहीही नाही
हेही

एक म्हणजे
नऊ महिने लेकराला पोटात वागवणं
(निदान तेवढ्यापुरती तरी
त्याला हवी होती मेरी)

आणि या एका बाबतीत आपल्याला
मदत घ्यावी लागतेय कुणाचीतरी
तीही एका बाईची
हा विचार सहन होणं
ही दुसरी ⁴⁸⁴

J'admets
que ton père est un grand homme
pour qui rien n'est impossible
dans ce monde

à deux exceptions près.

⁴⁸⁴ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 25.

la première,
porter un enfant en lui pendant neuf mois
(Il avait besoin de Marie pour cela
au moins)

Et le fait
qu'il ait dû demander l'aide de quelqu'un
pour ça - une femme, rien que ça -
cette pensée lui était
insupportable

Le père et le fils se sont passés de Marie après la naissance du Christ. Elle déplore les années de séparation entre elle et Jésus, pendant qu'il parcourait le pays, obtenant des adeptes. En effet, personne n'était exclu de son royaume : « Je n'étais ni infirme ni aveugle/ni pute ni adultère/ni bossue non plus/ni brasseur d'alcool, ni pêcheuse, ni noire, ni blanche/ni lépreuse/ni possédée/ni même morte. »⁴⁸⁵ —, personne, sauf Marie elle-même. Marie était obligée de voir la crucifixion de son fils de loin, en silence. En fait, elle se lamente sur son incapacité à pleurer ouvertement son propre fils.

Le langage que Kolatkar a adopté pour cette élégie relève du registre proche et familier dans lequel une mère pourrait réprover un fils dévoyé. Il humanise les deux icônes religieuses, et l'émotion de Marie dans ce poème préfigure le deuil de Rajni pour la mort de son fils dans le poème qui suit. Le texte rend hommage aux œuvres d'art élégiaques. Selon la locutrice, elle a dû attendre quinze cents ans pour bercer le corps de son fils. C'est *La Piéta* de Michel Ange

⁴⁸⁵ « *tara mī ām̄dhalī navhatē pām̄galī navhatē/ rām̄ḍa navhatē śim̄ḍala navhatē/ kubaḍī navhatē/ kalāla navhatē kōlī navhatē kulakarnī navhatē kanānī navhatē/ malā mahārōga jhālēlā navhatā/ ēvaḍham̄ca kāya/ tara mī mēlēlī paṇa navhatē* » « तर मी आंधळी नव्हते पांगळी नव्हते/ रांड नव्हते शिंडळ नव्हते/ कुबडी नव्हते/ कलाल नव्हते कोळी नव्हते कुलकर्णी नव्हते कनानी नव्हते/ मला महारोग झालेला नव्हता/ एवढंच काय/ तर मी मेलेली पण नव्हते ». Kolatkar, 25.

qui a permis ce geste de chagrin et de compassion à avoir lieu. Dans la dernière strophe, elle remercie un mur pour l'humidité qui s'est infiltrée par les crevasses d'une fresque. Ces gouttes apparaissent comme des larmes dans ses yeux — .

एकाद्या फ्रेस्कोतल्या
रंगांच्या थरांना काळानं पाडलेल्या
सूक्ष्म भेगांमधून
आणि रडण्यासाठी
हा अनावर ओलावा मला उपलब्ध करून दिल्याबद्दल
भित्तये
तुझेही उपकार आहेत माझ्यावर ⁴⁸⁶

À travers une mince fente coupée par le temps
dans la peinture d'une fresque quelque part
coule cette humidité débridée,
qui fournit mes larmes
Et pour cela je te remercie
Ô mur

Les larmes sont au cœur du deuxième poème, intitulé « Marie 2 », et adressé à Marie, femme de Cléophas. Il évoque une scène des évangiles, où une femme essuie les pieds de Jésus avec ses larmes. Le poème transforme les caractéristiques physiques d'un pied humain — le talon, le gros orteil, un bouton — en temples, des collines et un olivier, c'est-à-dire en un paysage biblique sacré. Le dernier poème du triptyque, intitulé « Marie 3 » est divisé en plusieurs séquences intitulées « Lion » (« सिंह » « *simha* »), « L'Invité » (« पाहुणा » « *pāhuṇā* »), « Pièce

⁴⁸⁶ Kolatkar, 29.

D'Or » (« दिनार » « *dināra* »), et « Après La Naissance » (« बाळंतीण » « *bālaṁtīṇa* »). Il raconte la découverte par Marie-Madeleine du tombeau vide du Christ et le miracle de sa résurrection. La mort est personnifiée comme une prostituée, ou une amante illicite, que Jésus abandonne à l'aube :

मरण नावाच्या एका
रांडेच्या मिठीत
अख्खी रात घालवली त्यानं
या गुहेत ⁴⁸⁷

Il a passé une nuit entière
dans cette grotte
dans l'étreinte d'une pute
qui s'appelle la mort

Il s'échappe discrètement à son étreinte. Christ entretient une relation éphémère et transactionnelle avec la mort. Il laisse derrière lui une seule pièce d'or, en paiement pour la nuit qu'il a passée avec elle. En parallèle avec l'élégie d'Uttaraa, qui ressemble à une aubade, ce poème présente la mort comme une amante abandonnée au lever du soleil. La dernière séquence de ce poème célèbre la renaissance du Christ, chantée par Marie-Madeleine dans une série de couplets rimés. Cette fois, la grotte se transforme d'une tombe en un ventre de mère enceinte, qui enferme le Christ dans son enveloppe. Marie-Madeleine proclame fièrement la (re) naissance du Christ au monde — « en brisant une montagne/ César est né⁴⁸⁸ ». Récupérant le vieux motif de la lactation spontanée, Marie se précipite pour nourrir le Christ nouveau-né

⁴⁸⁷ Kolatkar, 35.

⁴⁸⁸ « *phōḍūna ḍōṁgara/ ālā janmālā sījhara* » « फोडून डोंगर/ आला जन्माला सीझर » Kolatkar, 35.

avec son propre lait. Ce poème boucle la boucle, partant de la plainte d'une mère endeuillée pour arriver à la joie d'une nouvelle mère en voyant son enfant naître.

4.5.2. Isis et Osiris

4.5.2.1. Réécrire une histoire de la mort et de la résurrection

Le cycle de la mort et du renouveau demeure au centre de plusieurs poèmes de *Bhijakī Vahī* et caractérise même l'ensemble du recueil. La divinité égyptienne Osiris incarne une itération archétypale des divinités associée à de multiples morts et de renaissances. Kolatkar raconte ce cycle mythique dans une longue séquence poétique. L'ensemble du mythe est décomposé en épisodes distincts et non chronologiques. Dans la mythologie égyptienne, Isis et Osiris, ainsi que Seth et Nephtys, furent les enfants du dieu de la terre Geb et de la déesse du ciel Nout. Alors que Seth épousa Nephtys, Isis et Osiris formèrent un couple. Jaloux de leur popularité auprès des Égyptiens, Seth emprisonna Osiris dans un coffre qu'il construisit aux mesures exactes du corps d'Osiris et le jeta dans le Nil.

Le coffre submergé coula dans la mer et se retrouva près de la ville phénicienne de Byblos, où il se logea dans un tamaris. Lorsqu'Isis arriva à Byblos, à la recherche de son compagnon, le roi phénicien avait déjà taillé un pilier à partir du tamaris avec le corps d'Osiris toujours enfermé à l'intérieur. Isis réussit à obtenir le cercueil et à le ramener en Égypte, mais Seth s'empara à nouveau, démembrant cette fois le corps d'Osiris en quatorze parties qu'il dispersa à travers le pays. Isis se transforma en faucon et récupéra toutes les parties du corps de son compagnon, à l'exception du phallus, et lui insuffla à nouveau la vie. De son frère et amant ressuscité, elle donna naissance à un fils, nommé Horus, qui, après avoir vaincu Seth, devint le souverain de toute l'Égypte⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Bojana Mojsy, *Osiris: Death and Afterlife of a God* (Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub, 2005).

Au début du poème, intitulé « Isis », on retrouve le personnage éponyme qui cherche désespérément Osiris sur les rives du Nil. La déesse se présente sous un aspect pitoyable, errant dans le désert, les cheveux ébouriffés, les pieds couverts de sang, à la recherche d'indices qui pourraient la conduire à son compagnon. Kolatkar dépeint le paysage naturel, à commencer par le fleuve, et les diverses créatures qui y vivent, comme singulièrement réfractaire à la quête d'Isis. Le Nil est décrit, dans un langage profondément désobligeant, comme une femme peu fiable :

अगं ही नदी ही रांड अनादी
आपला उगम कुठं होतो
हे तिचं तिलाही नाही माहिती
ही कुणाचीच मैत्रीण नाही
आणि कधीच नव्हती

अगं ही नदी ही झवाडी
दोन्ही किनाऱ्यांना झुलवत फुलवत
नित्य नवी वळणं घेत
शेवटी समुद्राला किती अंगांनी झोंबते
हे तरी तिला कुठाय माहिती ⁴⁹⁰

Cette rivière, cette pute
elle ne sait pas
d'où elle vient
elle n'est l'amie de personne
elle ne l'a jamais été non plus

⁴⁹⁰ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 61.

Cette rivière, cette conne
qui embrasse les deux rives à la fois
changeant constamment de cap
caressent la mer
de plusieurs membres à la fois

Le locuteur implore Isis de laisser le Nil tranquille, de se rendre à Byblos et d'attendre que les servantes de la reine Astarté la trouvent. Entre-temps, le roi de Byblos a découvert le tamaris qui contient le cercueil d'Osiris et a décidé de l'abattre pour fabriquer une colonne pour son palais royal. Un poème adressé à l'arbre l'informe du destin qui l'attend :

पुरोहित जोशी सूत्रधार शिल्पी
असलं सगळं लटांबर
असेलच त्याच्याबरोबर
तुझी शास्त्रोक्त पूजाबिजा करतील ते अगोदर
आणि मगच पहिला घाव पडेल तुझ्यावर
व उडेल तुझी पहीली ढल्पी ⁴⁹¹

Prêtres, pandits, charpentiers, sculpteurs
il emmènera toute cette
bande avec lui
et fera des rites autour de toi
et alors le premier coup de hache viendra
et le premier morceau de bois volera de ton corps.

⁴⁹¹ Kolatkar, 64.

L'abattage de l'arbre s'apparente à une mise à mort sacrificielle, encadré par un dispositif religieux composé de prêtres et de rituels. Le poème imagine la résurrection de l'arbre, débordant de feuilles et résonnant des cris d'oiseaux qui y vivent. Le poème insiste sur le fait que le tamaris repoussera et qu'il ne sera pas sacrifié à nouveau :

या खेपेला हे झ्याऊचं झाड
कुठल्यातरी देवाचं थडगं म्हणून जगणार नाही

दोन देवांच्या भांडणातलं प्यादं
म्हणून आता हे झ्याऊचं झाड बळी जाणार नाही

हे झ्याऊचं झाड आता जगलं तर जगेल
एक झ्याऊचं झाड म्हणून ⁴⁹²

cette fois-ci, le tamaris
ne deviendra pas le mausolée d'un dieu.

il ne sera pas sacrifié comme un pion
dans un duel entre deux dieux

Si ce tamaris vit maintenant, il vivra
comme un tamaris seul

Le poème célèbre et vénère le tamaris, non pas pour ses associations mythiques, mais simplement pour le fait d'exister. La saga sacrificielle de la mort et de la résurrection de l'arbre compose ainsi un parallèle à l'histoire d'Osiris. On reconnaît dans ces poèmes l'aspect

⁴⁹² Kolatkar, 65.

« comparatiste » de Kolatkar et sa capacité à établir des liens entre différentes traditions culturelles, religieuses et mythologiques.

4.5.2.2. Le deuil comme rite du renouveau

Les deux poèmes suivants, intitulés « Les Tresses » (« वेण्या » « *vēṅyā* ») et « Osiris », racontent la rencontre d'Isis avec la reine Astarté et l'enlèvement d'Osiris par Seth. J'aimerais cependant me concentrer sur l'avant-dernier poème de cette séquence, intitulé « *prāṅapraṭiṣṭhā* » (« प्राणप्रतिष्ठा »). Le titre fait référence au rituel hindou qui consiste à insuffler la vie à la divinité d'un temple. Il suit la reconstitution du corps d'Osiris par Isis, qui le réanime. Isis se transforme en faucon et ses larmes font fondre le plomb qui avait servi à sceller le coffre. Elle baigne Osiris de ses larmes et le nettoie avec ses ailes. Le poème la suit tout au long de ce rite du renouvellement :

एक फूल ठेव तुझ्या ओठांचं
ओठांवर त्याच्या
एक फूल ठेव ओठांचं कपाळाच्या मधोमध
एकेक फूल ठेव एकेका पापणीवर
ऑसिरिस ऑसिरिस ऑसिरिस ऑसिरिस
हा मंत्र उच्चारित
घे त्याला तुझ्या संजीवन मिठीत

उगाळून घे स्तन
त्याच्या छातीच्या सहाणेवर
बोटांमधे बोटं गुंतव झाटांमधे झाटं
त्याच्या हायव्होल्टेज अंडात कडाडोत विजा
आणि एकच लोळ तेजाचा

वस्तीला येऊ दे गर्भाशयात तुझ्या

होरसबाळ

म्हणून जन्म घेण्यासाठी ⁴⁹³

mets la fleur de tes lèvres

sur ses lèvres

mets une fleur sur son front

sur ses pupilles

Osiris Osiris Osiris Osiris Osiris

chante cette formule

prends-le dans ta douce étreinte

frotte tes seins

contre sa poitrine

enlace tes doigts, ta touffe avec la sienne

laisse la foudre frapper son œuf à haute tension

et laisse ton ventre accueillir

une langue de feu fouettante

qui s'appelle

le peti' Horus

Le poème attribue des pouvoirs magiques non seulement à l'étreinte physique d'Isis, mais aussi à ses larmes, avec lesquelles elle oint Osiris avant leur accouplement. En effet, *Bhijakī Vahī*

⁴⁹³ Kolatkar, 74.

construit son univers mythique sur le motif des larmes, et les attribue une puissance créatrice. L'image qui orne la couverture de la première édition de *Bhijakī Vahī*, l'œil d'Horus, est issue du même mythe égyptien. Cette icône, qui ressemble à un œil en larmes, symbolise la résurrection. Dans *Bhijakī Vahī*, les larmes sont représentées comme une substance puissante et miraculeuse et le deuil constitue une modalité de la création, qui peut restituer un monde dévasté par la violence.

Dans le premier poème du livre, des larmes se transforment en une variété de substances — de l'étain, du plomb, de l'huile, du soufre, de l'or, des fleurs, des balles, du lait, du miel, du vin, du vinaigre, de l'essence, de la térébenthine, de l'acide et de l'encre. L'aspect visuel du poème imite l'écoulement de gouttes de larmes. Les espaces vides de la page évoquent le silence dans lequel un tel ruissellement deviendrait audible. À la fin de l'ouvrage, ces larmes se transforment en un déluge apocalyptique représenté par une litanie de crimes, de génocides, de guerres et d'exterminations qui continuent à affliger le monde. Cependant, l'acte de pleurer purifie la vision, et le poème se termine sur la dernière larme. Cette « dernière larme » féconde est, « celle qui sera utile/pour créer à nouveau/l'univers ».

4.5.3. Angor : après le déluge

4.5.3.1. Revitaliser la résistance

Je voudrais terminer ce chapitre en explorant les images de la résurrection et du renouveau dans *Angor*. Si le recueil de Kerketta fait le deuil d'une culture et d'un écosystème en voie de disparition, il est également sensible aux possibilités de renaissance qui existent au milieu de la désolation. Les inondations deviennent une métaphore frappante d'un cataclysme mondial, mais aussi de l'avènement d'un ordre nouveau. Dans le poème « Une Déluge des Larmes » (« बाढ़ की नम आंखें » « *bāḍha kī nama āmkhēm* »), l'écriture de la poésie est elle-même liée au chagrin de la locutrice :

कई बार ऐसा होता है
लिखती हूँ कविता
और न जाने क्यों
भरने लगती हैं आंखें।⁴⁹⁴

Je ne sais pas pourquoi
Mais il arrive souvent
Qu'en écrivant un poème
Mes yeux commencent à verser des larmes

La poétesse déplore la construction de grands barrages qui inondent les terres agricoles et les villages et déplacent des communautés entières. Elle remarque amèrement qu'elle devrait peut-être construire un barrage autour de ses yeux (« *sōcatī hūm banā ḍālūm/ āmkhōm para hī ēka bāmdha* » « सोचती हूँ बना डालूँ आंखों पर ही एक बांध »). En outre, le déluge évoque à la fois l'eschatologie traditionnelle et la menace contemporaine de la catastrophe climatique. Ailleurs dans le même recueil, les villes et l'urbanisation sont comparées à la ruée des eaux qui inondent et détruisent un mode de vie plus traditionnel. Au milieu de ce déluge, la locutrice aperçoit un signe du renouveau (« *naī śuruāta kā utprēka* » « नई शुरुआत का उत्प्रेक »), représenté par une branche de « *jāvā* » (« जावा ») et de « *karama* » (« करम »). Ce sont des morceaux de végétation emblématiques de la forêt de Saranda. Le poème se termine par une image de résurrection, représentée par l'arbre *karama* :

तब बाढ़ के बीचोबीच
गाड़ कर करम डाली
बस गया कोई गांव

⁴⁹⁴ Kerketta, *Angor*, 103.

शहर की बाढ़ पर जीवित
एक आदिवासी गांव ⁴⁹⁵

Et puis, en plantant une branche de karam
Au milieu des eaux
Un village voit le jour
Sur le déluge urbain
Un village Adivasi

La poésie de Kerketta est profondément investie dans les motifs de renaissance et de résurrection, dans le cadre de son plaidoyer plus large pour le renouveau des communautés Adivasis. « L'Appel de la Colline du *Dombari* » (« डोंबरी की आवाज » « *ḍōmbarī kī āvāja* ») ravive la mémoire des chefs des rébellions Adivasis passées, Sido, Kanhu et Birsa Munda. Ce poème commence comme une élégie traditionnelle et nationaliste, commémorant les vies perdues lors d'un soulèvement échoué. Les révolutionnaires morts, en mémoire desquels le poème est écrit, sont ressuscités par une reconstitution rituelle de leur rébellion :

सोचता हूँ आखिर क्यों ?

भोगनाडीह के घेरे की
सलाखों को थामे
फिर से निकल आने को
सिदो कान्हू का
एक हूल छटपटाता है
और डोंबारी बुरु पर बार बार

⁴⁹⁵ Kerketta, 117.

वीर बिरसा मुंडा का

एक उलगुलान फिसल जाता है।⁴⁹⁶

Je me demande pourquoi ?

Une autre *Hul*

De Sido-Kanhu

Agrippé aux grilles de fer

De l'enceinte de *Bhoganidh*

Essaie de se libérer à nouveau

Tandis qu'une rébellion de Birsa Munda

Glisse et roule sur la pente

De la colline de Dombari, encore et encore.

Le poème fournit immédiatement une base géographique et territoriale à ses impulsions nationalistes (ou régionalistes), en les enracinant dans la géographie spécifique de *Bhoganidh* et de la colline de Dombari. La strophe suivante, cependant, va dans la direction opposée, déterritorialisant l'élégie, en évoquant « *dharatī* » (« धरती ») ou la terre. Si Birsa Munda, Sido et Kanhu restent des icônes de groupes spécifiques, limités à des régions particulières, le poème les relie également à une lutte plus large, planétaire. La poésie de Kerketta, nourrie par l'histoire des luttes indigènes et écologiques, est guidée par l'attachement local, territorial, et par la conscience d'une crise plus large, globale, qui menace toute l'humanité. Elle résiste ainsi à toute catégorisation facile en tant qu'élégie provinciale ou identitaire. Le tournant planétaire

⁴⁹⁶ Kerketta, 97.

représente pourtant un éparpillement de la lutte, qui a besoin une fois de plus de concentrer ses forces :

मैं चुनना चाहता हूँ वह बिखराव
जहाँ अकेला पड़ जाता है हर दांव ⁴⁹⁷

Je souhaite rassembler toutes ces pièces éparpillées
Qui font de tous les mouvements un effort isolé

Le poème revient au local, mais avec une conscience renouvelée des enjeux plus vastes. Il se termine par l'image conventionnelle de la tombe qui s'ouvre, suivi par la réanimation de ses morts. Les derniers vers du poème complètent la trajectoire circulaire, qui fait le tour du monde, et s'arrêtent une fois de plus sur la colline de Dombari :

जब जब वीर बिरसा मुंडा
खोलें समाधि पर
अपनी स्मृति की दराज
वो पाएं हूल को सुनते हुए
डोंबारी की आवाज॥

Chaque fois que Birsa Munda
Ouvre sur sa tombe
Le coffre de ses souvenirs,
Il devrait trouver le *Hul*

Écoutant l'appel

⁴⁹⁷ Kerketta, 97.

4.5.3.2. Le retour comme renaissance

Le schéma traditionnel de la mort et de la résurrection rappelle également la structure narrative d'un récit de voyage, composé du départ, de l'arrivée et du retour. Jacinta Kerketta utilise ce cadre pour un poème intitulé « Pour la Renaissance » (« पुनर्जागरण के लिए » « *punarjāgarāṇa kē liē* »). Le poème commence par une question simple :

क्या हो जाता है
गांव से शहर की ओर जाते
उस आदिवासी लड़के को? ⁴⁹⁹

Qu'est ce qui arrive
Au garçon Adivasi
Quand il quitte son village pour la ville ?

À son arrivée en ville, le garçon se sent obligé de dissimuler tous les marqueurs élémentaires de son identité tels que la langue, les chansons, les expressions, les vêtements et l'accent (« *bhāṣā, gīta, bhāvanāēm/ pahanāvē, lahajē* » « भाषा, गीत, भावनाएं/ पहनावे, लहजे »⁵⁰⁰). Kerketta aborde la honte associée à l'identité Adivasi qui a fait l'objet de vils stéréotypes, de stigmatisation et même de criminalisation. Le garçon Adivasi, une fois qu'il a quitté son village, s'empresse donc d'effacer toute trace de différence qui le distinguerait du reste de la société urbaine. L'ancienne identité a été abandonnée au profit d'une nouvelle identité (« *nāi bhāṣā, pahanāvā, bōla cāla* » « नई भाषा, पहनावा, बोल चाल »⁵⁰¹). Cette tentative forcée de réinvention conduit donc à un effondrement de l'individu. Le garçon retourne, vaincu, vers son village natal, épuisé (« *thaka*

⁴⁹⁸ Kerketta, 99.

⁴⁹⁹ Kerketta, 109.

⁵⁰⁰ Kerketta, 109.

⁵⁰¹ Kerketta, *Angor*, 109.

cukā huā » « थक चुका हुआ ») et trébuchant dans ces pas (« *laḍaḅkhaḍaḅātē huē* » « लड़खड़ाते हुए »).

En arrivant au village, il subit une implosion psychologique :

जेहन की दीवारों से सारी ईंटे
भरभराकर गिर पड़ती हैं
उसके पूरे वजूद पर⁵⁰²

Les murs de son esprit
S'effondrent en morceaux et tombent
Sur tout son être

Il se trouve terrassé, brisé, allongé sur le sol de son village. Cependant, le contact avec la terre devient la source d'une épiphanie, qui n'est pas tant un processus intellectuel qu'un éveil des sens :

गिरकर ऐसे पहली बार
वह नापता है अपनी जमीन
और सूंघता है अपनी मिट्टी में उगे
आदिम सभ्यता की फसलों की सोंधी महक
और भींग जाता है अपने अस्तित्व की शीत से⁵⁰³

Atterré, il contemple
Pour la première fois sa terre natale
Et respire l'odeur du sol
De la civilisation primitive
Et se trouve baigné par la rosée de son existence.

⁵⁰² Kerketta, 111.

⁵⁰³ Kerketta, 111.

Pour Kerketta, la ville représente une rupture des liens primordiaux avec la terre, qui, selon elle, définissent l'identité culturelle des Adivasis. Mais cette culture restera toujours accessible grâce aux forêts et aux villages de sa région. Le jeune garçon du poème se retrouve en contact avec son être authentique et intime grâce à l'odeur de la terre et de la rosée. La terre est une source sacrée d'énergie et de force, appelée « *śakti* » (« शक्ति ») en hindi. Le poème se termine par une image de résurrection, car le garçon se sent revigoré par ce sentiment renouvelé de connexion avec le monde, et donc avec lui-même :

और इस बार वह उठेगा
पुनर्जागरण के लिए।⁵⁰⁴

Et cette fois, il se lèvera
Pour revivre.

4.6. Conclusion

Au cours de ce chapitre, j'ai essayé de démontrer que l'élégie, une convention littéraire associée aux émotions de chagrin et de deuil, est en fait une forme très malléable. Elle peut incorporer des histoires d'amour, de naissance et de résurrection. Comme la plupart des élégies modernes, les poèmes étudiés ici évitent largement l'idée de consolation et se préoccupent plutôt d'un devoir de mémoire. Ce sont des récits fondés sur la mort, qui offrent de multiples façons d'affronter et de traiter la perte irrémédiable. Les poèmes discutés ci-dessus participent à la riche histoire du vers élégiaque. Ils transforment, expérimentent et subvertissent les conventions du genre, tout en trouvant de nouvelles façons de mettre en scène et d'encadrer le deuil qui en constitue le cœur affectif.

⁵⁰⁴ Kerketta, 111.

Si l'élégie est associée à des rites nationalistes, elle peut également servir des luttes très localisées, ainsi que des mouvements mondiaux, parfois dans l'espace d'un seul poème. Elle élargit le domaine des vies reconnaissables pour inclure les communautés marginalisées, exclues des récits de triomphe et de régénération nationale. Pour les populations confrontées à la précarité matérielle et à la menace permanente de la mort, l'élégie offre à la fois une expression du désespoir et une possibilité de résistance. Kerketta, par exemple, pleure tout un mode de vie qui est sur le point de disparaître.

Comme l'écrit Judith Butler, « le deuil représente la volonté de subir une transformation (on devrait peut-être dire se soumettre à une transformation) ⁵⁰⁵. » Dans les poèmes abordés dans ce chapitre, le deuil se révèle comme une force transformatrice. Plus qu'une épitaphe inscrite dans la pierre, il représente un processus de métamorphose qui peut refaire à la fois les communautés et les individus. Les différents motifs de résurrection et du renouveau dans les poèmes de mon corpus mettent en évidence cet élément de transformation et de métamorphose. Si le sacrifice est le processus violent par lequel la victime renaît sacrée, l'acte de deuil indique son aspect inverse ; le deuil modifie et refait fondamentalement les survivants, pas les victimes.

⁵⁰⁵ « mourning has to do with agreeing to undergo a transformation (perhaps one should say submitting to a transformation). » Butler, *Precarious Life*, 21.

Partie III La poésie et le monde

La dernière partie de cette thèse examine la relation entre la poésie et le monde matériel qui l'entoure. Le cinquième chapitre essaie de contourner le clivage traditionnel, mais réducteur, entre le langage et le corps, et de décrire leur interdépendance. Il commence par une discussion de la façon dont le corps incarne le locus principal de l'énonciation poétique, et analyse comment le langage poétique interagit avec des modalités corporelles de l'être. Les textes de mon corpus sont profondément investis dans le corps, et ses dimensions sensorielles, politiques, genrées et sexuelles. L'affirmation de l'identité indigène, la réinvention de la mythologie classique et la fragmentation poétique relèvent toutes des processus incarnés.

Dans les chapitres précédents, j'ai exploré la relation conflictuelle entre la poésie et l'État-nation. J'ai analysé, par exemple, les capacités énonciatives du sang et la manière dont le corps témoigne de la violence. Les adaptations de mythes sacrificiels dissèquent les différentes strates du rituel et du symbolisme pour révéler les effets physiques de la violence. Le chagrin et le deuil sont aussi traduits par le corps. Les poèmes de mon corpus sont imprégnés de modalités corporelles du savoir, qui leur permettent de lier le vaste et l'intime, le personnel et le politique, les espaces intérieurs et extérieurs. Cela implique une évolution de la conception de la poésie en tant que champ discursif réceptif à des formes d'expression hétérogènes.

J'explorerai donc les dimensions intertextuelles et transmédiales des textes poétiques dont il est question ici. Le sixième et dernier chapitre de cette thèse est consacré à une variété de médias et de formes artistiques, allant du théâtre à la danse, en passant par la photographie, la peinture et la musique. Comme je le soutiendrai dans les pages suivantes, ces différentes disciplines artistiques exercent une influence formatrice sur les poètes de mon corpus. Les capacités esthétiques d'autres formes d'art leur offrent un terrain propice à l'innovation littéraire. La quête de perspectives alternatives pousse ces artistes à développer un lien entre la poésie et d'autres pratiques artistiques. Le dernier chapitre de cette thèse aborde donc un aspect

de la littérature indienne contemporaine qui, jusqu'à présent, n'a pas été suffisamment étudié et compris.

5. Incarner le corpus

5.1. Le corps et le monde

5.1.1. La médiation des sens

Le chapitre suivant examine la relation entre le langage poétique et l'incarnation à trois niveaux différents. Il commence à une échelle plus large, spatiale, du corps comme lieu de l'unité primordiale du sujet avec le monde, ou dans la formulation de Paul Ricœur, du corps comme « médiateur originel entre soi et le monde⁵⁰⁶ ». J'analyse ensuite la relation du corps avec le langage, plus particulièrement le langage littéraire, et la manière dont il sert à articuler des expériences et des sensations intensément corporelles. Le chapitre se termine par une réflexion sur l'intimité physique à travers la poésie érotique. Les poètes étudiés ici abordent l'érotisme avec de la franchise et de la sensibilité et nous permettent de penser le plaisir de manière sophistiquée et stimulante.

Les philosophes de l'incarnation, comme Maurice Merleau-Ponty, ont affirmé que « être un corps, c'est être lié à un certain monde⁵⁰⁷ ». Cela soulève des questions d'attachement au lieu, dont la spécificité est transmise par des modalités incarnées du savoir. Les questions d'identité et d'écologie sont profondément imbriquées dans cette approche, et la poésie de Jacinta Kerketta est particulièrement concernée par ces deux domaines. En tant que poète, elle reste intéressée par « les aspects concrets et non conceptuels du savoir », qui émergent souvent « à travers l'immédiateté sensuelle de la cognition incarnée⁵⁰⁸. » Dans ses poèmes, le lien entre les êtres humains et leur environnement naturel est comparé aux liens intimes qui unissent une mère à ses enfants. Cette expérience de plénitude est à la base de la conception de l'identité de

⁵⁰⁶ Paul Ricœur, *Soi-Même Comme Un Autre*, L'Ordre Philosophique (Paris: Seuil, 1990).

⁵⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Collection Tel 4 (Paris: Gallimard, 1976), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345780125>.

⁵⁰⁸ « concrete, non-conceptual aspects of knowing and feeling » « through the sensuous immediacy of embodied cognition. » David Hillman and Ulrika Maude, eds., *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge Companions to Literature (New York, NY: Cambridge University Press, 2015), 4.

Kerketta. Elle la dépeint dans un poème intitulé « Le Langage de l'Homme » (« आदमी की भाषा »

« *ādamī kī bhāṣā* ») :

पहाड़ पर बैठे अकेले
मैं देखता हूँ
कैसे पेड़ की डाली
धीरे से छुड़ाती है
पत्तों को अपने सीने से
जैसे मां बढ़ते बच्चे से
छुड़ा रही हो दूध अपना,⁵⁰⁹

Assis au sommet d'une colline, seul
Je vois
Les feuilles se défaire
Doucelement du sein
D'un arbre
Comme une mère
Sevrant de son lait
Son enfant.

L'être humain ne se place jamais au centre du monde dans les poèmes de Kerketta. Il fait toujours partie d'un ensemble plus riche et plus complexe. Le poème décrit un dialogue silencieux entre le locuteur et une feuille égarée qui se pose par hasard près de lui :

हजारों उड़ते पत्तों में से एक पत्ता
अचानक ठहर जाता है करीब मेरे

⁵⁰⁹ Kerketta, *Angor*, 35.

जैसे बतियाना चाहता हो मुझसे

दो जहान की बातें⁵¹⁰

Une feuille parmi les milliers

Vient se poser à mes cotés

Comme si elle voulait me parler

de l'univers

Cette conversation se situe au-delà de tout cadre narratif, ou l'élude entièrement :

नहीं हो पाती दर्ज जो

कभी किसी दस्तावेज में⁵¹¹

Une conversation qui ne s'inscrit

Dans aucun document

Elle renvoie à un mode d'appartenance qui ne repose pas sur une affiliation symbolique ou linguistique, mais sur une interaction constante entre un individu et son environnement immédiat. Dans son imaginaire poétique, la forêt de Saranda et les villages qui s'y trouvent sont définis par la manière dont ils captivent les sens. La façon dont la lumière tombe à travers les feuilles, les rayons du soleil (« *sūraja kē kiraṇa* » « सूरज के किरण »), le parfum des fleurs (« *phūlōm kī khuśabū* » « फूलों की खुशबू »), l'arôme de la nourriture Adivasi (« *kurthi kī dāla sē/ bhāpa kī lahaka* » « कुर्थि की डाल से/ भाप की लहक »), ou l'odeur des brins de riz fauchés constituent les liens insolubles entre les gens et la forêt où ils vivent.

⁵¹⁰ Kerketta, 35.

⁵¹¹ Kerketta, 35.

Même le langage est subordonné aux sens, et au corps, qui reste ancré dans la terre. La poésie de Kerketta dénonce la rupture du lien intime et fondamental entre le langage et la terre. Elle rend hommage à la culture Adivasi qui maintient ces liens, grâce auxquels la langue, le corps et le monde en général forment une unité singulière et dynamique. Dans un poème allégorique intitulé « La Fleur de *Mahua* se Transforme en Mot » (« शब्द बनता महुआ का फूल » « *śabda banatā mahuā kā phūla* »), elle décrit une troupe de mots, enveloppés dans des châles colorés (« *bahuramgī cādara* » « बहुंगी चादर »), qui pénètrent dans un village, cueillant négligemment des fleurs et arrachant des feuilles :

बहुंगी चादर लपेटे
 एक साथ सारे शब्द
 बढ रहे थे गांव की ओर
 तोड़ते सनई के फूलों को
 नोचते कोइनार के पत्तों को।⁵¹²

Dans des châles richement colorés
 Des mots de toutes sortes
 Entrait au village,
 En cueillant une fleur de *sanai* ici,
 Tirant une feuille de *koinar* là.

Les villageois sortent de chez eux pour saluer ces paroles, pour les honorer respectueusement en leur lavant et en leur oignant les pieds. Le fait que ces mots viennent de l'extérieur du village, et qu'ils soient vêtus de châles richement colorés, dénote leur prospérité, que Kerketta associe

⁵¹² Kerketta, 119.

aux villes. Nous retrouvons la même image de mots colorés (« *raṅga-biraṅgē* » « रंग-बिरंगे ») qui émergent de la ville dans le poème « L’Homme et les Mots » (« *ādamī aura bhāṣā* » « आदमी और भाषा »). Là, comme nous l’avons vu précédemment, une culture qui a coupé ses liens avec le monde se révèle être creuse (« *khōkhalī* » « खोखली »). Elle est mise en contraste avec la culture Adivasi, jugée plus sensuelle et authentique, car elle est récoltée des champs des ancêtres (« *pūrvajōm kē khēta sē upajē* » « पूर्वजों के खेत से उपजे »⁵¹³) et trempée par la rosée (« *śīta* » « शीत »).

Dans le poème dont il est question ici, les mots qui sont entrés en grande pompe dans le village Adivasi commencent à se flétrir et à s’effacer. Il n’est pas difficile d’imaginer les formes du langage que Kerketta dénonce comme étant désincarnées, déracinées. Il pourrait très bien s’agir des rames de propagande gouvernementale, des publicités commerciales, du jargon juridique et des idéologies importées qui ont infiltré les forêts et les villages de l’Inde centrale. Ces mots commencent à perdre leur sens lorsqu’ils sont mis en contraste avec la culture locale, car ils ont perdu leur lien avec la terre. Cette divergence est résumée par l’image d’une fleur de *mahua*, qui sert notamment à fabriquer un alcool fort. Ici, cette fleur se transforme en un mot rempli de sens (« *pr̥thvī kā ēka arthapūrṇa śabda* » « पृथ्वी का एक अर्थपूर्ण शब्द »⁵¹⁴).

Kerketta présente une vision ouvertement romantique du monde naturel et s’inscrit dans une tradition transnationale qui rappelle les poètes romantiques européens des XVIIIe et XIXe siècles. William Wordsworth, par exemple, affirme une vision similaire de la poésie qui découle d’une relation organique avec le monde sensuel. Dans « Tintern Abbey », il écrit que « la nature et le langage des sens » constituent « la source de mes pensées les plus pures⁵¹⁵ ». La rénovation des liens de l’homme avec son propre corps, et le monde qui l’ancre produit un sentiment d’émerveillement et d’enchantement. Cela signifie également que le « la perception

⁵¹³ Kerketta, *Angor*, 119.

⁵¹⁴ Kerketta, 119.

⁵¹⁵ « nature and the language of the sense are the anchor of my purest thoughts ».

matérielle, incarnée, de la nature est elle-même un langage⁵¹⁶ », d'une manière qui permet à une fleur de mahua de se transformer en un mot.

Dans un autre poème, qui se distingue du reste du recueil par son accent métaphysique, on retrouve l'image de la fleur de mahua. Les personnages du poème sont des entités abstraites, telles que « Mot » (« शब्द » « *śabda* »), « Tenèbres » (« अंधेरा » « *aṁdhērā* ») et « Silence » (« खामोशी » « *khāmōśī* »), et le langage apparaît comme une force usée et épuisée :

क्षण ने पूछा,
अनंत समय के विस्तार में
क्या कहीं है एक शांत पड़ाव?
झुंझलाकर शब्द ने कहा नहीं
अंधेरे में बंधा है, मेरा भी थैरावा⁵¹⁷

Un instant demande,
Dans cette étendue d'éternité sans fin.
Y a-t-il un répit, un point de tranquillité ?
Non, dit le Mot contrarié.
Même ma propre pause est liée à l'obscurité.

Au milieu de cette obscurité, les fleurs de mahua apparaissent comme des fragments dorés (« सुनहरे टुकड़े » « *sunaharē ṭukaḍāḱē* »). Ils sont accompagnés par les chansons traditionnelles (« *gāṁva kē kucha gīta* » « गांव के कुछ गीत ») composées des vers d'amour, de résistance, de l'obscurité et de la lumière (« *prēma, pratirōdha, ujālē, aṁdhērē* » « प्रेम, प्रतिरोध, उजाले, अंधेरे »). Ces chansons représentent les traditions orales indigènes. La conjonction des éléments naturels et

⁵¹⁶ Andrew Bennett, "Language and the Body," *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 77.

⁵¹⁷ Kerketta, *Angor*, 113.

de la culture Adivasi, produit une épiphanie sur le caractère sacré et transcendant du monde matériel :

गांव के गीत, शीत, महुआ के फूल
आह! सबकुछ इसीलिए हैं अनमोल!
इन्हे देखकर ही जीती है धरती
समय की सारी गांठे खोला।⁵¹⁸

Les airs du village, la rosée, les fleurs de mahua
Sont tous si précieux pour cette raison même !
La terre vit grâce à elles
Au-delà de tous les liens du temps.

La poésie de Kerketta découle donc d'une intuition enracinée dans la culture indigène, et une propension romantique plus large qui assimile le sacré à l'immanent⁵¹⁹. Simone Weil écrit dans *La Pesanteur et la Grâce* (1947) que « l'attention absolument sans mélange est la prière⁵²⁰ ». Apprendre à « lire » le monde de cette manière, produit un sentiment de l'enchantement envers celui-ci. En effet, une appréhension du monde sensible est précisément ce qui conduit à une expérience de la transcendance.

5.1.2. La forêt enchantée : *Hidimbavana*

On trouve un récit très similaire de la redécouverte du monde naturel dans une longue séquence poétique tirée du recueil de vers de Karthika Nair, *Until the Lions*. Je me réfère plus particulièrement aux poèmes du chapitre « Hidimbi ». Il fait référence à la « démons » éponyme qui vit dans une forêt appelée Hidimbavana, avec son frère, un tyran appelé Hidimba. Ce

⁵¹⁸ Kerketta, *Angor*, 113.

⁵¹⁹ Akeel Bilgrami, *Secularism, Identity, and Enchantment* (Harvard University Press, 2014), 182.

⁵²⁰ Weil Simone, "La Pesanteur et La Grâce," *Paris, Plon*, 1988, 118.

chapitre reprend un épisode du *Mahabharata* qui se déroule pendant l'exil des cinq frères Pandavas et de leur mère Kunti. Les poèmes s'intitulent « Epistles (Residuum) » et prennent la forme de lettres adressées par Hidimba à différents personnages, dont un autre démon appelé Kirmira.

Le poème commence par une célébration du printemps dans la forêt d'Hidimbavana. Il comporte des descriptions du sol humide de la forêt, de l'odeur des racines, ainsi que des fleurs comme le jasmin, le magnolia et la rose. Le chant des oiseaux emplit l'air, et le ciel apparaît dans une belle lumière :

the roots smell moist and green
while earth blossoms, ripe and eager

underfoot. The rivers return,
Younger, tamer, with a sky tender
to the touch. Alongside jasmine and rose

and magnolia, hope spreads
in seven shades. Birdsong lights
the ears, no more cold, silent dread.⁵²¹

les racines sentent l'humidité et le vert
tandis que la terre fleurit, mûre et impatiente

sous le pied. Les rivières reviennent,
plus jeunes, plus dociles, avec un ciel tendre

⁵²¹ Nair, *Until the Lions*, 173.

au toucher. Aux côtés du jasmin, de la rose

et du magnolia, l'espoir s'étend

comme un arc en ciel. Le chant des oiseaux illumine

les oreilles, plus de terreur glaçante et muette.

Le foisonnement de descriptions sensuelles dans ce verset se transforme en synesthésie, car les « racines sentent vertes » (« roots smell green »), le ciel est « tendre à toucher » (« tender/to the touch »), « le chant des oiseaux illumine/ les oreilles » (« Birdsong lights/ the ears ») et « l'espoir s'étend/ comme un arc en ciel » (« hope spreads/ in seven shades »). La beauté de la forêt est accentuée par la mort du frère d'Hidimbi qui y régnait en tyran, tuant ses bêtes et dévorant les humains qui s'y aventuraient. Lorsque les Pandavas sont arrivées dans cette forêt, Hidimba a senti leur chair et a envoyé sa sœur les tuer et les ramener comme repas. Cependant, Hidimba est enchantée par la vue de Bheema, le plus fort des cinq frères, et ne peut se résoudre à leur faire du mal. Elle décrit le corps de Bheema par des phrases profondément sensuelles :

I drank in the landscape
of his shoulders, his arms, his neck,

the acreage between his chest, the peak
between his legs and I was struck-
struck instantly, insatiably by lust;⁵²²

J'ai savouré le paysage
de ses épaules, de ses bras, de son cou,

⁵²² Nair, 175.

l'étendue de sa poitrine, la crête
entre ses jambes et j'ai été frappée-
frappée instamment, insatiablement par le désir ;

Bheema se bat ensuite contre le dangereux frère de Hidimbi et le tue. Avec le consentement de ses frères et de sa mère, il épouse Hidimbi qui l'initie aux coutumes de la forêt. Il commence par apprendre, et même à se délecter des sons, des odeurs et des vues de la forêt, et s'abandonne aux processus de la cognition corporelle⁵²³. Pour sa survie, elle lui apprend à chasser et à traquer les animaux, ce qui implique ses propres sens :

the odour
of roe and rabbit, of morel and toadstool,
the distant hint of petrichor. Scents of chestnut,

of resin, of wild elephant
in rut. Venom in half-bloom on
nervous, beckoning petals. The nidor

in enemy sweat, the mute
smell of death. Taught him
touch.⁵²⁴

l'odeur
de chevreuil et de lapin, de morille et de champignon,
le parfum lointain du petrichor. Les senteurs de châtaigne,

⁵²³ « sounds, the smells, the sights »

⁵²⁴ Nair, 180.

de résine, d'éléphant sauvage
en rut. Venin en demi-floraison
sur des pétales nerveux, qui font signe. Le miasme

de la sueur de l'ennemi, l'odeur muette
de la mort. Je lui ai appris
le toucher.

Hidimbi, avant tout, a enseigné à Bheema le « toucher », qui représente toutes les formes d'engagement sensuel avec le monde. Elle lui montre également comment « lire » la forêt, et découvrir des récits de « courtship » à partir des pistes de lions (« lion's spoor »). Le monde naturel correspond donc à un texte accessible uniquement par les modalités incarnées du savoir. Il est rare qu'un lieu spécifique soit célébré dans *Until the Lions*, qui évite toute tentative de recréer les villes mythiques telles que Hastinapur ou Indraprastha. Même les pérégrinations de Satyavati sont décrites par un itinéraire des noms antiques. La description de Himdibavana transforme cet espace abstrait en un lieu riche en images, en sons et en odeurs, et en une multitude d'histoires.

5.2. Le lieu dans la littérature écocritique

5.2.1. Jacinta Kerketta, une poète de l'attachement au lieu

En effet, la notion de lieu, plutôt qu'une catégorie abstraite et conceptuelle comme l'espace, correspond mieux à la relation de Kerketta avec sa région natale. Je voudrais d'abord délimiter la distinction entre l'espace et le lieu. Les lieux sont « associatively thick » et chargés d'une variété de significations intimes, personnelles, culturelles et politiques⁵²⁵. Ils sont également plus réceptifs à une approche affective et incarnée, puisque les lieux sont « vus, entendus,

⁵²⁵ Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (John Wiley & Sons, 2009), 16.

sentis, imaginés, aimés, détestés, craints, vénérés⁵²⁶ ». En un sens, la poésie de Kerketta constitue un effort d'empêcher la transformation de sa région natale d'un lieu en un espace soumis aux intérêts de l'État et des entreprises.

Comme d'autres textes « écocritiques », elle dépeint une « petite communauté, délimitée, traditionnellement holistique⁵²⁷ » assiégée par des forces extérieures. Les autoroutes, avec leurs circuits linéaires, transforment l'espace physique selon les principes d'une géométrie abstraite. Elles constituent également des points d'entrée pour diverses forces externes, notamment l'État et le capital transnational, dans les zones habitées par les communautés indigènes. Ils permettent l'exploitation des ressources de ces mêmes régions. Jacinta Kerketta aborde ces problèmes dans un poème intitulé « L'Autoroute de la Trahison » (« साजिशों की सिक्स लेन » « *sājiśōm kī siksa lēna* »). Le poème commence par l'image d'une grande foule convergeant vers une région de la forêt. La locutrice nous explique :

किसी उलगुलान के लिए नहीं,
यह जुटान है
फुटबॉल के खस्सी टूर्नामेंट को।⁵²⁸

Ils ne se rassemblent
Pas pour se manifester,
Mais pour regarder un match de football,

Les villageois empruntent leurs propres itinéraires atypiques pour se rendre au terrain de jeu :

बूढ़े लाठियों से नापते घाटी

⁵²⁶ « seen, heard, smelled, imagined, loved, hated, feared, revered ». Eugene Victor Walter, *Placeways: A Theory of the Human Environment* (UNC Press Books, 1988), 142.

⁵²⁷ « small, bounded, traditionally holistic community » Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, 79.

⁵²⁸ Kerketta, *Angor*, 73.

जवान पहाड़ फांदते

और

बच्चे गिनते आ रहे सखुआ के पेड़ा⁵²⁹

Les vieux traversent la vallée en s'appuyant sur leur canes

Les jeunes sautent par-dessus les collines,

Et

Les enfants comptent les arbres de *sakhua* en marchant.

Kerketta dépeint une procession libre et joyeuse, tout en dénonçant son objectif — un match de football qui, selon elle, a été organisé pour leurrer les Adivasis. Elle utilise l'imagerie marxienne de « l'opium du peuple » pour dénoncer ces tournois sportifs qui détournent les gens de la lutte des classes et les empêchent de manifester contre l'exploitation minière de leurs terres (« *avaidha khanana kē khilāpha* » « अवैध खनन के खिलाफ »).

Finalement, le sort des jeunes, qui rêvaient de devenir « Pelé, Maradona, Neymar », reste la pauvreté et la misère. Les jeunes, selon Kerketta, ont gaspillé leur énergie dans des parties de football futiles et se retrouveront bientôt comme ouvriers sur des chantiers d'autoroutes (« *rāstōm para majadūrī karatē* » « रास्तों पर मजदूरी करते »⁵³⁰). Leurs chemins libres seront transformés en un vaste paysage mort traversé par des autoroutes à quatre ou six voies (« *cāra chaha lēna kī sadakē* » « चार छह लेन की सड़के »). Les poèmes d'*Angor* dépeignent ce que le critique environnemental Rob Nixon appelle les « communautés inimaginées », c'est-à-dire « des communautés dont la condition vigoureusement inimaginée » devient indispensable au maintien d'un discours très sélectif sur le développement national⁵³¹. En Inde, comme ailleurs,

⁵²⁹ Kerketta, 73.

⁵³⁰ Kerketta, 73.

⁵³¹ « communities whose vigorously unimagined condition becomes indispensable to maintaining a highly selective discourse of national development. » Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, 150.

les grands projets d'irrigation, et en particulier les « méga-barrages », illustrent la production de « communautés inimaginées ». Le destin des communautés affectées par ces projets, considérés comme indispensables aux ambitions de l'État-nation, demeure au cœur de ce recueil.

Le poème « Les Épis de Riz Tenus par un Barrage » (« बांध से बंधी धान की बालियां » « *bāmdha sē bāmdhī dhāna kī bāliyām* ») décrit des villages dévastés par la construction d'un grand barrage. Le paysage submergé refait surface à travers le corps, qui se transforme en un désert (« *marusthala* » « मरुस्थल »). Le corps ressemble à cette terre brisée :

दिख रही है देह की हड्डी,
सिकुड़ रही सिमटकर पेट की आंत⁵³²

Ses os sont visibles
Les entrailles rétrécissent dans l'estomac.

Les bénéfices des projets reviennent à la ville qui brille (« *śahara cakācaumdha hai* » « शहर चकाचौंध है »), tandis que les villageois n'ont plus qu'une simple lampe en terre cuite (« *ḍibarī* » « डिबरी »). Si le poème met en scène « un présent déchiré par un déplacement involontaire⁵³³ », il exprime également l'espoir d'une rébellion qui émancipera le peuple (« *miṭēmgī visthāpita karatī śaktiyām* » « मिटेंगी विस्थापित करती शक्तियां⁵³⁴ »). Si la rébellion réussit, Kerketta imagine un retour à l'idylle rurale :

और लहलहा उठेगी
खुलकर खेतों में

⁵³² Kerketta, *Angor*, 71.

⁵³³ « a truncated, severed present, torn by involuntary displacement » Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, 162.

⁵³⁴ Kerketta, 71.

बांध से बंधी धान की बालियां।⁵³⁵

Et une fois de plus

Les épis de riz seront bercés par le vent

Entourés des tertres de boue

Son imagination d'un paradis bucolique, brisé par de grands projets de développement, la situe aux côtés d'autres auteurs de « l'attachement au lieu » à travers le monde. L'auteur américain Wendell Berry, par exemple, écrit que « 'les habitants de l'Amérique rurale vivent dans une colonie', exténuée par une économie nationale dominée par des intérêts métropolitains déracinés qui détruisent 'l'autosuffisance non seulement de l'économie locale mais aussi de la culture locale'⁵³⁶. »

Dans « La Poussière du Progrès » (« विकास की धूल » « *vikāsa kī dhūla* »), par exemple, la chanson du fermier s'est évanouie dans le silence, et ses champs deviennent des mines. Le poème tient la compagnie minière PANEM responsable pour ces vies détruites⁵³⁷. La référence à la firme renvoie également à la « violence des acronymes⁵³⁸ » qui servent à effacer les noms des villages et des forêts. Le poème « Villages Anonymes » (« गुमनाम गांव » « *gumanāma gāmvā* »⁵³⁹) déplore l'effacement des villages par le capital transnational. Il commence par une description affectueuse de l'endroit, enveloppé de rayons de soleil (« *kiraṇōm* » « किरणों »⁵⁴⁰), et travaillé

⁵³⁵ Kerketta, *Angor*, 71.

⁵³⁶ « "the people of rural America . . . are living in a colony," sucked dry by a national economy dominated by deracinated metropolitan interests that destroys "local self-sufficiency not only in the local economy but also in the local culture". » Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*.

⁵³⁷ PANEM est une compagnie étatique de mines de charbon qui exploite les terrains au Jharkhand. The Company Check, "Panem Coal Mines Ltd - Company Details | The Company Check," accessed August 25, 2022, <https://www.thecompanycheck.com/company/panem-coal-mines-ltd/U99999DL2001PLC110319>.

⁵³⁸ Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, 163.

⁵³⁹ Kerketta, 93.

⁵⁴⁰ « falling sunrays » Kerketta, 93.

par des Adivasis, (« *ādivāsī gamdha sē sanē kucha hātha* » « आदिवासी गंध से सने कुछ हाथ »⁵⁴¹), autant de signifiants de l'immédiateté sensuelle. Mais ces villages sont voués à la destruction :

कल्ल होकर गुमनाम
दिख रही है देह की हड्डी,⁵⁴²

On voit les ossements
D'un corps assassiné, disparu.

L'arrivée des « chars majestueux » (« *sāhī ratha* » « शाही रथ ») annonce la perte de la spécificité locale et de l'enracinement culturel qui ont défini ces villages depuis des siècles. Les collines sont creusées, les vies indigènes anéanties et la faune exterminée. Les villages et les forêts de sa région natale sont « déterritorialisés, dépouillés de leurs significations antérieures, puis reterritorialisés⁵⁴³ » au service de l'État et du capital.

Le poème « Un Village Adivasi » (« आदिवासी गांव » « *ādivāsī gāmvā* »⁵⁴⁴) offre un portrait nuancé de la relation d'une petite communauté indigène au monde extérieur, représenté par la ville. Son sujet est un jeune Adivasi diplômé pris entre deux mondes, celui de la ville et celui de sa communauté dans la forêt de Saranda. À son retour au village, le garçon est enchanté par la musique (« *gītōm mēm madamasta* » « गीतों में मदमस्त ») de la fête du *karam*⁵⁴⁵. Les chansons de cette fête le touchent profondément, captivent son attention, et l'ancrent dans le présent. Il oublie pour un instant les frontières entre le soi et le monde. Ce sentiment de plénitude est brisé par une question simple :

⁵⁴¹ « A few hands bathed in native smell » Kerketta, 93.

⁵⁴² Kerketta, *Angor*, 93.

⁵⁴³ « deterritorialized, stripped of their preceding significations, and then reterritorialized » David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford [England] ; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1989), 264.

⁵⁴⁴ Kerketta, 115.

⁵⁴⁵ La fête du *karam* est célébré au mois de septembre dans le Jharkhand. Kerketta, *Angor*, 115.

पढ़ लिख गए, अब कहां बसोगे
लौटोगे शहर या फिर लौट आओगे गांव ⁵⁴⁶

Les études terminées, où vas-tu maintenant t'installer ?
Retourner à la ville, ou retourner au village ?

Le jeune Adivasi est pris entre deux mondes, dont un constitue une menace pour l'autre. La ville et tout ce qu'elle représente — la modernité industrielle, l'urbanisation, la mondialisation — sont un défi existentiel pour les communautés indigènes :

और उसने देखा एक बाढ़
शहरों से गांवों की ओर बढ़ रही,
लील रही गांवों को। ⁵⁴⁷

Et il perçoit l'approche des inondations
Urbaines vers les villages
Les engloutissant les uns après les autres

Face à cet assaut, le garçon Adivasi risque de perdre son identité. Le défi consiste alors à retrouver son identité, sa nature (« *prakṛti* » « प्रकृति ») et son existence (« *astitva* » « अस्तित्व »). Une fois de plus, il ne peut pas les retrouver par les doctrines, le langage et d'autres moyens symboliques (« *śāstrōm kī kōī nāva* » « शास्त्रों की कोई नाव »⁵⁴⁸). Il ne peut y accéder que par des modalités incarnées du savoir, inscrites dans la longue durée de la nature. Le secours arrive donc sous la forme d'une fleur de « *jawa* » et d'une branche de « *karama* » qui flottent à la

⁵⁴⁶ Kerketta, 115.

⁵⁴⁷ Kerketta, 115.

⁵⁴⁸ Kerketta, 115.

surface de l'inondation urbaine (« *śahara kī bādha* » « शहर की बाढ़ »⁵⁴⁹) Le poète espère que la culture Adivasi, profondément enracinée dans les contextes spécifiques, peut encore persister et survivre dans un monde en mutation.

5.2.2. Le corps, la terre, et les ancêtres

Le corps, avec ses frontières perméables et sa vulnérabilité, « remet sérieusement en question les notions d'identité et de subjectivité reçues⁵⁵⁰. » Cette porosité permet au sujet de se dépasser et englober le paysage, et les générations passées. Le poème « Le Mystère des Bambous des Collines » (« पहाड़ी बांसों का रहस्य » « *pahāḍāī bāmsōm kā rahasya* ») évoque la perturbation de l'union harmonieuse entre l'homme et la terre :

मैं करुआ में सो रहा था,

अचानक जमीन हिलने लगी⁵⁵¹

Je dormais dans le champ de kuruwa

Quand j'ai senti la terre trembler sous moi.

Ce bouleversement est dû aux machines lourdes qui creusent les terres agricoles. La violence faite à la terre représente aussi une violence faite au corps :

देखा,

जमीन उखाड़ती मशीन के पंजे पर

अपने खेत को।

उस टुकड़े के साथ

⁵⁴⁹ Kerketta, 115.

⁵⁵⁰ « poses a serious challenge to received notions of identity and subjectivity. » Hillman and Maude, *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 1.

⁵⁵¹ Kerketta, *Angor*, 87.

मैं भी लटका था मशीन पर,
तब महसूस हुआ मुझे
अपनी जमीन सहित उखड़ जाने का दर्द।⁵⁵²

Et j'ai vu
Sur les griffes d'une pelleteuse.
Mon champ coupé de ses racines.
Sur cette machine pendaient
Non seulement ce morceau de terre, mais moi aussi,
Et j'ai senti alors
L'agonie d'être déraciné de son propre sol.

Le corps, qui était jusqu'alors une extension harmonieuse de la terre, devient la prothèse d'une machine destructrice. L'imagerie posthumaine d'un corps suspendu aux griffes d'une machine est analogue au « techno-corps » qui est aussi un « corps monstrueux ou grotesque ⁵⁵³ ». La terre entière est en train d'être commodifiée, écartelée et vendue. Le locuteur décide de se libérer de la machine, de saisir les bambous vendus sur le marché et d'en faire des armes traditionnelles (« *tīra-dhanuṣa* » « तीर-धनुष »⁵⁵⁴). Il n'a pas du tout la même relation avec ces simples outils qu'avec les pelles géantes qui exploitent ses terres. Les premiers sont des armes traditionnelles, pour la chasse et la guerre, qui correspondent à l'échelle humaine (« pour chaque main⁵⁵⁵ »), tandis que les machines industrielles dominent l'humain. Le fait de s'armer de ces outils traditionnels produit une révélation :

तब पहली बार समझ में आया

⁵⁵² Kerketta, 87.

⁵⁵³ Paul Sheehan, "Posthuman Bodies," *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 245–60.

⁵⁵⁴ « arc et flèches » Kerketta, 87.

⁵⁵⁵ (« *hara hātha kā* » « हर हाथ का ») Kerketta, 87.

पुर्वजो के रक्त से संचित
पहाड़ो पर उगे
असंख्य बांसों का रहस्या।⁵⁵⁶

Et puis, pour la toute première fois
J'ai saisi
Le mystère des bambous des collines
Nourris par le sang des ancêtres

5.2.3. Le local et le planétaire

Kerketta reste avant tout une poète de l'attachement au lieu, qui s'attaque constamment à l'influence délétère des forces extérieures dans sa région. Sa vision de la ville est résumée dans des expressions telles que « les jungles urbaines cannibales⁵⁵⁷ », et dans l'imagerie des vautours et des termites qui rongent les Adivasis. Ce sentiment d'appartenance locale est profondément opposé à l'État-nation, car « l'attachement aux lieux locaux (a) supplanté les abstractions de la nation⁵⁵⁸. » Ses évocations sensuelles des villages Adivasis et de la forêt de Saranda sont inexorablement circonscrites dans l'espace et le temps. Le géographe Yi-Fu Tuan souligne que « la topophilie sonne faux lorsqu'elle est revendiquée pour un grand territoire. Une échelle plus restreinte, à la mesure des facultés de l'homme, semble nécessaire⁵⁵⁹. »

Les poèmes de Kerketta opposent la culture indigène locale, définie par son affiliation au paysage naturel, à la culture urbaine déracinée, dominée par des intérêts mercantiles. Ses poèmes établissent une distinction claire et nette entre un mode de vie traditionnel, défini par

⁵⁵⁶ Kerketta, *Angor*, 87.

⁵⁵⁷ « *narabhakṣī kamkrīṭa kē jaṅgala* » « नरभक्षी कंक्रीट के जंगल ». Kerketta.

⁵⁵⁸ « attachment to local places (has) superseded abstractions of nationhood. » Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, persuasion.

⁵⁵⁹ « topophilia rings false when it is claimed for a large territory. A compact size scaled down to man's sense-bound capacities seems necessary. » Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (University of Minnesota Press, 1977).

une relation symbiotique avec le monde naturel, et la modernité urbaine qui a rompu ces liens. Dans le poème « Pourquoi la Terre Brûle-t-Elle ? » (« *dharatī kyōm jala rahī hai* » « धरती क्यों जल रही है ? »⁵⁶⁰), par exemple, un personnage appelé « fils du sol » (« *dharatīputra* » « धरतीपुत्र »⁵⁶¹) résiste aux tempêtes du progrès et du développement (« *vikāsa bavam̄dara* » « विकास बवंडर »⁵⁶²). Il y a clairement un degré de sentiment nativiste associé à des expressions telles que « fils du sol », qui, dans d'autres contextes, soutiennent une forme de politique xénophobe. Cela pose des questions éthiques, sur l'attachement au lieu et la responsabilité envers les autres⁵⁶³.

Le contraste entre les luttes relativement locales ou régionales et la prise de conscience de l'ampleur mondiale de la crise environnementale représente un débat permanent au sein de la littérature écologique. Timothy Morton soutient que « la fixation sur le lieu empêche une vision véritablement écologique⁵⁶⁴. » Il va même plus loin et affirme que « une poétique localiste... fait plutôt partie du problème que partie de la solution⁵⁶⁵. » Ursula Heise insiste sur le fait que la crise écologique transcende le local et englobe les dimensions planétaires des défis environnementaux tels que le réchauffement climatique⁵⁶⁶. Elle parle de la nécessité d'une pensée globale pour la combattre.

Lawrence Buell, quant à lui, nous met en garde contre le « déterminisme environnemental sentimental⁵⁶⁷ ». Dans le même sens, le critique littéraire et chercheur Jahan Ramazani appelle à un cadre « écocosmopolite » qui soit plus en phase avec « le développement des technologies

⁵⁶⁰ Kerketta, 101.

⁵⁶¹ « Son of the Soil ». Kerketta, 101.

⁵⁶² Kerketta, 101.

⁵⁶³ Les débats entre Emmanuel Levinas et Martin Heidegger, par exemple, concernent la question de savoir si l'attachement à un lieu conduit inévitablement à la xénophobie, et si l'éthique de l'hospitalité peut l'emporter sur les gestes de protection envers sa propre demeure (Eubanks 2011).

⁵⁶⁴ « fixation on place impedes a truly ecological view » Cited in Ramazani, *Poetry in a Global Age*, 163.

⁵⁶⁵ « a localist poetics...is in greater measure part of the problem than part of the solution. » cité dans Ramazani, 163.

⁵⁶⁶ Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (Oxford University Press, 2008).

⁵⁶⁷ Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, 66.

de communication et de transport, les migrations mondiales de populations, la transmission du savoir scientifique, la propagation de la dévastation écologique et d'autres processus de mondialisation⁵⁶⁸. » Pour Kerketta, en revanche, le village indigène reste le seul véritable lieu d'épanouissement pour les Adivasis. Son histoire des luttes, ses formes générationnelles du savoir et de l'appartenance restent les atouts fondamentaux de la culture indigène. Les dimensions globales et planétaires n'entrent que sporadiquement dans sa poésie, et seulement comme des passerelles vers le local.

Cependant, la « surdichotomisation » reste à éviter, car la dimension globale est elle aussi constituée de réseaux locaux⁵⁶⁹. Lawrence Buell, par exemple, cite l'épopée *Omeros* du poète caribéen Derek Walcott comme un texte qui possède un véritable « global sense of place », et une œuvre qui est « centré, mais aussi migratoire, mondial et historique dans ses évocations de l'espace⁵⁷⁰. » Cependant, il admet que la « double conscience » d'*Omeros* découle de l'histoire et de la géographie des Caraïbes, de leurs liens océaniques intimes et la « vulnérabilité et la porosité de la condition postcoloniale⁵⁷¹. » Dans le même ordre d'idées, Laetitia Zecchini emploie le terme « errance enracinée » du poète franco-caribéen Edouard Glissant pour caractériser la poétique d'Arun Kolatkar. Son œuvre permet une « instauration concrète et poétique de la relation entre le lieu d'où l'on parle et tous les autres lieux possibles⁵⁷² ».

Cependant, elle admet que la poétique cosmopolite de Kolatkar et son « errance enracinée » proviennent du « creuset multilingue, multiculturel et multiconfessionnel⁵⁷³ » de la ville de

⁵⁶⁸ « development of technologies of communication and transportation, the worldwide migrations of peoples, the circulation of scientific knowledge, the spread of ecological devastation, and other globalizing processes. » Ramazani, *Poetry in a Global Age*, 172.

⁵⁶⁹ Ramazani, 161.

⁵⁷⁰ « centred yet also migratory, global, and world-historical in its evocations of place ». Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, 95.

⁵⁷¹ « vulnerability and porosity of the postcolonial condition » Buell, 96.

⁵⁷² Laetitia Zecchini, «Kolatkar, Alchimiste de l'ordinaire,» in *Kala Ghoda Poèmes de Bombay`* (Paris: Gallimard, 2013), 12.

⁵⁷³ Zecchini, 11.

Bombay. De plus, même les poèmes de Kolatkar dans *Kala Ghoda Poems*, profondément ancrés dans un petit coin de cette vaste métropole, expriment un certain ressentiment contre la transformation de la ville, les mutations rapides et délétères qui se déroulent sous les yeux du poète. Le poème « David Sassoon » est consacré à un marchand juif du XIXe siècle, dont le visage est gravé sur la façade d'un immeuble surplombant le quartier de Kala Ghoda. Dans ce texte, Kolatkar documente les métamorphoses de la ville avec un certain degré de mélancolie et de nostalgie. Le locuteur, David Sassoon, est :

reduced to making faces,
rolling his eyes,
and sticking his tongue out occasionally

at this city that gets
more and more unrecognizable
with every passing year.

Responses

that may have to make way for tears
for what I see now is a sick city.

A cement-eating blood-guzzling city
pissing silver, shitting gold,
and choking on its vomit.

réduit à faire des grimaces
rouler des yeux

et tirer la langue de temps en temps

à cette ville

d'année en année

de moins en moins reconnaissable

Autant de réactions

qui feront peut-être place aux larmes,

car j'ai aujourd'hui sous les yeux une ville malade.

Une ville bouffeuse de ciment, suceuse de sang,

qui pisse de l'argent, chie de l'or

et s'étouffe en vomissant.⁵⁷⁴

On peut comparer ces lignes à la vision de Kerketta de la « la ville cannibale », dont les lumières brillantes recouvrent une existence creuse. En effet, le protagoniste de Kolatkar se plaint également de la fin d'une époque plus simple, de la disparition des « becs de gaz », remplacés par « Dame Électricité » qui a « dérobé » aux « nuits leurs mystères et leurs étoiles »⁵⁷⁵. Il lamente la fin des « tramways tirés par des chevaux », tandis que « le fléau des autos n'asphyxie les rues »⁵⁷⁶. Un autre poème formule une critique encore plus virulente de la ville. Il met en scène un « sermon de la merde » et se moque de son locuteur, un ivrogne local, le « Démosthène frappadingue » :

Shit city, he thunders;

the lion of Bombay thunders,

⁵⁷⁴ Arun Kolatkar, *Kala Ghoda: Poèmes de Bombay*, trans. Laetitia Zecchini and Pascal Aquien, Éd. blingue, Collection Poésie 487 (Paris: Gallimard, 2013), 308.

⁵⁷⁵ « I've seen the gaslights/ extinguished, / along with the whole tribe of gaslighters, / and replaced by tiresome/ Lady Electricity/ who has robbed my nights of mystery and stars. » Kolatkar, 310.

⁵⁷⁶ « I've seen horsedrawn trams/ come and go » « until a plague of motor-cars chokes the streets » Kolatkar, 310.

Shit city!

I shit on you;
You were a group
of seven shitty islands

given in dowry
to the Shit King of Ing
to shit on

-and now it's all
one big high-rise shit,
waiting for God

to pull the flush.
And it won't be long.
For God is great.

Ville de merde, tonne-t-il ;
le lion de Bombay tonne,
Ville de Merde !

Je te chie dessus.
Tu étais un archipel
de sept îles à chier

offertes en dot
à sa merdique majesté britannique
pour qu'elle te chie dessus,

et ça n'est plus aujourd'hui
qu'un colossal tas de merde
qui attend que Dieu

tire la chasse.

C'est pour bientôt.

Car Dieu est grand.⁵⁷⁷

Ces tirades poétiques démentent l'idée de la mobilité sans entraves. Les poèmes de Kolatkar sont célébrés à juste titre pour leur cosmopolitisme et leur imagination planétaire. En même temps, ils répondent à la réalité vécue d'une ville dont l'infrastructure physique s'effondre, où la qualité de l'air est à peine respirable et aux inégalités écrasantes. Jahan Ramazani met en garde contre « certains des périls d'une approche transnationale de la lecture de la poésie », car un tel cadre analytique n'est pas « innocent de toute contamination touristique »⁵⁷⁸. Le critique littéraire peut alors se retrouver dans la position des cheveux d'Hélène dans *Bhijakī Vahī*, dont le parcours élevé est interrompu par une prise de conscience renouvelée du corps, alors qu'ils trébuchent dans leurs errances.

5.3. Le langage et le corps

5.3.1. Une poétique incarnée

Une poétique incarnée, accède aux expériences de la transcendance par les sens. Dans les poèmes de Kolatkar, de vastes espaces deviennent accessibles par une profonde attention au local et à l'immédiat. Cependant, le corps représente à la fois une source de libération et une contrainte considérable pour l'individu. Il est son site de connexion avec le monde, mais reste

⁵⁷⁷ Kolatkar, Zecchini, and Aquien, *Kala Ghoda*, 2013, 243.

⁵⁷⁸ « some of the perils of a transnational approach to reading poetry », « innocent of touristic contamination ». Ramazani, *Poetry in a Global Age*, 100.

un point d'accès limité et fragmentaire. Le corps est à la fois source de force, de plaisir et de mémoire, mais aussi le lieu de la maladie, de la douleur, de la faim et de la mort. Cette dichotomie est évoquée avec humour dans le poème « David Sassoon », discuté ci-dessus. Le locuteur fait allusion à son existence désincarnée, en tant que visage gravé dans un mur de pierre :

Oh, that's no sweat
not having a body, I mean;
most of the time I don't even miss it.

In fact it's rather nice.
No coughs, no colds, no doctor's bills;
no running costs at all.

Si ça me casse les pieds
de ne pas avoir un corps ?
En général, ça ne me manque pas.

À vrai dire, ça n'est pas déplaisant.
pas de maux de gorge, de rhumes, de toubib à payer,
pas un sou à débours⁵⁷⁹.

Mais en même temps, le locuteur regrette tous les plaisirs sensuels dont il est privé : « Cela fait un siècle/que je n'ai pas senti la chaleur d'un corps/de femme contre le mien.⁵⁸⁰ » Les poèmes de mon corpus reviennent sans cesse sur le corps, et en font le point de départ pour une variété de thèmes, à la fois intimes et politiques. Le genre, la violence, le chagrin et le plaisir sont tous

⁵⁷⁹ Kolatkar, 299.

⁵⁸⁰ « I haven't felt the warmth/ of a woman's body against mine/ for a hundred years. » Kolatkar, 301.

interprétés et vécus à travers le corps. Écrire sur ces thèmes signifie écrire le corps. Comme nous l'avons vu précédemment, Karthika Naïr explique que « la littérature, ou la poésie sont une manière de se situer dans la société, dans une nation, sur un globe tout autant que de se situer dans un corps ou un cœur⁵⁸¹. »

Dans le même ordre d'idées, Virginia Woolf écrit sur la nécessité, en littérature, de représenter des expériences telles que « la chaleur et le froid, le confort et l'ennui, la faim et le contentement, la santé et la maladie⁵⁸² ». L'injonction à écrire sur le corps, à écrire avec le corps, remet en question une certaine supposition au cœur de la modernité. C'est l'idée de la contradiction entre le langage et l'incarnation. À bien des égards, comme le remarque Judith Butler, le langage lui-même est considéré comme « l'acte d'une conscience radicalement désincarnée » et, en fait, comme « un acte qui désincarne radicalement cette conscience⁵⁸³. »

Le dualisme cartésien entre l'esprit et le corps inaugure en un sens cette divergence. Dans ce modèle, le langage est constitué par la signification, et le corps se définit au contraire par sa « facticité muette⁵⁸⁴ ».

Cependant, comme je le soutiendrai dans les pages suivantes, le corps reste au cœur de la littérature, et représente même « l'Ur objet » de l'écriture. Parmi les penseurs contemporains, le travail de Jean-Luc Nancy sur l'incarnation consiste à rétablir la confluence du langage et l'incarnation⁵⁸⁵. La notion du « corpus », qui désigne les textes étudiés dans cette thèse, fait allusion au corps. C'est aussi le nom du texte philosophique le plus célèbre de Nancy. Au-delà

⁵⁸¹ « literature, or poetry, is a way of situating yourself in society, in a nation, on a globe just as much as it is of situating yourself inside a body or a heart. » Zecchini and Naïr, "India's Season of Dissent."

⁵⁸² « heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness ». Virginia Woolf, *Virginia Woolf Selected Essays* (Oxford University Press, UK, 2008).

⁵⁸³ « an act of a radically disembodied consciousness » Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 2011), 176.

⁵⁸⁴ « mute facticity ». Butler, *Gender Trouble*. Il convient toutefois de préciser que, dans la pensée même de Descartes, ce dualisme est loin d'être aussi absolu que les penseurs ultérieurs l'ont décrit.

⁵⁸⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris: A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992).

des déclarations théoriques, une simple anecdote tirée d'une conférence d'A.K Ramanujan me permettrait d'illustrer les liens fondamentaux entre le langage et le corps.

Ramanujan parle d'un linguiste qui s'est engagé à étudier les langues amérindiennes. Il travaillait avec une vieille femme qui parlait une de ces langues en voie de disparition. Ramanujan la décrit comme « une femme très pauvre, très vieille, très édentée, mais très vive d'esprit⁵⁸⁶. Le chercheur passait des heures à enregistrer chaque mot, consonne et syllabe de sa langue. La femme recevait une modeste récompense pour ce travail. Elle a économisé cet argent pour s'acheter une paire de dentiers. Après s'être procuré une dentition complète, elle est retournée à ses séances d'enregistrement. Le chercheur a été stupéfait de découvrir « une toute nouvelle série de consonnes dentaires⁵⁸⁷ », grâce aux dentiers. Cet épisode a révolutionné son analyse de la structure sonore de cette langue. L'anecdote révèle les périls de négliger le corps dans l'étude du langage. Les liens surprenants, voire contre-intuitifs, entre le langage et l'incarnation sont omniprésents dans les poèmes des trois auteurs étudiés dans cette thèse.

5.3.2. Le corps comme surface lisible

Pour Jacinta Kerketta, le corps est la clé pour traduire l'expérience des Adivasis en langage. Elle se définit à la fois par de grandes privations et par la violence, mais aussi par un profond sentiment d'unité avec la nature et avec les ancêtres. Les poèmes étudiés dans la première partie de ce chapitre invoquent « le 'sentiment océanique', qui décrit le sentiment de dissolution de l'âme et du corps dans le monde⁵⁸⁸. » D'autre part, le poème « Quand est-ce que le Temps Élèvera sa Voix ? » (« समय कब कुहककर उठेगा ? » « *samaya kaba kuhakakara uṭhēgā ?* ») décrit les

⁵⁸⁶ « a very poor, very old, very toothless, but very spirited woman ». Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, 184.

⁵⁸⁷ « a whole new set of dental consonants ». Ramanujan, 184.

⁵⁸⁸ « the 'oceanic feeling', which describes the sense of a dissolution of the soul and body into the world. » Jean-Michel Rabaté, "Literature and Affect," *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 242.

difficultés des Adivasis opprimés. Il dépeint des faims concurrentes, celle des Adivasis, qui ronge leur existence, et celle des vautours et rapaces qui souhaitent se régaler de leurs restes.

Le poème commence par l'image sombre d'un cadavre à moitié brûlé. Un vautour ne manifeste aucun intérêt pour le corps du défunt et se laisse plutôt tenter par l'odeur des nouveau-nés. Dans l'imaginaire sinistre du poème, un corps de nourrisson et un cadavre représentent tous deux de la nourriture pour des oiseaux charognards. À part les enfants, et le cadavre, le poème fait référence aux documents judiciaires (« *dastāvēja* » « दस्तावेज »⁵⁸⁹). Le corps d'un enfant et le papier des contrats légaux sont étrangement confondus. L'assimilation de la corporalité et de la textualité est renforcée dans la strophe suivante :

नस नस पहचानने वाली
एक मां
अपने बच्चे की,
इस बार नाकाम है
समझ पाने में
क्यों उसके बुढ़ापे की लाठी पर
मांस सूखे कांटे की तरह
लटक रहा है? ⁵⁹⁰

Une mère,
Qui connaît
Chaque veine de son enfant
Ne parvient pas cette fois
À comprendre

⁵⁸⁹ « deeds and documents »

⁵⁹⁰ Kerketta, *Angor*, 57.

Pourquoi la béquille de ses années de déclin
Ne ressemble plus qu'à une brindille desséchée

La mère, à l'image de son enfant, est également affamée :

लंबे समय तक
अपनी छाती में छाए
दूध के भयानक सुखाड़ से⁵⁹¹

Depuis longtemps
Sa poitrine est
Vide et desséchée,

Ce poème, qui regorge d'images corporelles, accorde une importance égale aux objets textuels, comme les documents judiciaires (« *dastāvēja* » « दस्तावेज »). Les connotations néfastes du papier et des documents s'inscrivent dans un contexte culturel spécifique, qui implique la relation de certaines communautés indigènes avec la parole écrite. Shiv Vishvanathan souligne que la loi et l'écrit ont réduit les Adivasis en esclavage⁵⁹². Le simple fait de signer un reçu peut avoir des conséquences désastreuses pour un homme ou une femme Adivasi. Le corps, en revanche, reste une surface plus lisible et plus fiable. Le poème implore la communauté de produire un contre-discours puissant pour contrer le langage juridique et commercial qui les a enchaînés. Ce discours ne peut qu'émerger du corps :

ऐसे में सोई जवान हड्डियां
कब उठेंगी कड़कती हुई
और पीटने लगेंगी

⁵⁹¹ Kerketta, 57.

⁵⁹² Vishwanathan, "Listening to the Pterodactyl."

रणभेरी की तरह नगाड़ों को?⁵⁹³

Les jeunes os en sommeil,
Quand se lèveront-ils avec un tonnerre
Et commenceront à battre les tambours
De guerre ?

Dans les poèmes de mon corpus, le corps représente une surface lisible. Dans le poème « Bedtime Story for a Dasi's Son », tiré d'*Until the Lions*, le corps témoigne de la violence qu'il subit. Le viol d'une servante par le roi aveugle Dhritarashtra est un crime innommable, imprononçable :

At first, you know no anger, no fear, only pain that
permeates from skin to marrow. Your spine is bent, bone after bone,
with the weight of a tungsten sky. Your breasts have aged, the nipples
turned to rust. Mouth and tongue swell into rubble and dust.⁵⁹⁴

Au début, tu es sans colère, sans peur, juste la douleur qui
qui s'infiltré jusqu'à la moelle. Ta colonne vertébrale est pliée, os après os,
avec le poids d'un ciel en tungstène. Tes seins ont vieilli, les tétons
se sont rouillés. La bouche et la langue se pulvérisent.

La douleur représente « l'événement extra-linguistique suprême⁵⁹⁵ », qui résiste à toutes formes de discours symbolique. Les organes de la parole, « mouth and tongue », se pulvérisent, mais

⁵⁹³ Kerketta, *Angor*, 59.

⁵⁹⁴ Nair, *Until the Lions*, 144.

⁵⁹⁵ « supreme extra-linguistic event ». Peter Fifield, "The Body, Pain and Violence," *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 116–31.

le reste du corps refuse d'être réduit au silence. Le poème s'efforce de représenter la souffrance, en transformant le corps brutalisé en un texte :

(...) your back
and neck bear the hieroglyphics of talons: deep and live and rubescent,
the kingdom's untold history. Your belly is a molten, screaming pit that
cannot be hushed.⁵⁹⁶

(...) ton dos
et ton cou portent les hiéroglyphes des griffes : profondes, vivaces et rouges,
l'histoire indicible du royaume. Ton ventre est une fosse en feu hurlante
qui ne peut être étouffée.

En l'absence de langage et de parole, le corps lui-même devient une surface lisible, inscrite de « hiéroglyphes », qui racontent l'histoire secrète du royaume (« the kingdom's untold history »). La servante, Sauvali, relate cette histoire à son fils, né de ce viol. Au lieu d'être réduite au silence, elle lui dit d'inventer une nouvelle langue (« unravel the letters, invent a new script »), et de convertir son histoire dramatique en une forme de discours clandestin et subversif.

5.3.3. Défamiliарiser la tradition épique

Cet accent sur le corps comporte une dimension profondément genrée. Les études féministes dénoncent la dévalorisation du corps dans la culture occidentale moderne. Selon le clivage corps-esprit qui définit les conceptions modernes de la subjectivité, le corps « devient le terme

⁵⁹⁶ Naïr, *Until the Lions*, 144.

dévalorisé et ‘gênant’⁵⁹⁷. » L’homme, en revanche, est « positionné comme le sujet transcendant dont le seul lien avec le corporel est l’empreinte qu’il laisse sur ‘son’ objet - le corps de la femme⁵⁹⁸. » Les poèmes de mon corpus privilégient la parole des femmes et réinventent des récits traditionnels de leur point de vue. Le corps est au centre de ce projet artistique. Dans son « Author’s Introduction » d’*Until the Lions*, Karthika Naïr insiste sur le fait que les personnages du *Mahabharata* sont des êtres « de chair et de sang, de peau et de nerfs⁵⁹⁹. » Cette perspective révolutionne sa lecture de l’épopée.

Pour Naïr, le corps est son outil principal pour réinventer le *Mahabharata*. Ses tableaux viscéraux du carnage de la guerre produisent des élégies particulièrement saisissantes. Elle n’aborde pas le corps à un niveau épidermique, mais plonge dans les profondeurs du sang, des os et de la moelle. C’est à la fois un choix esthétique et politique. L’image du « corps politique » a une longue histoire dans la pensée occidentale. On le retrouve chez « Platon, Aristote, Cicéron, Sénèque, Machiavel, Hobbes » et bien d’autres. Les études féministes ont inversé cette image pour créer une nouvelle métaphore : « la politique du corps⁶⁰⁰ ». Le corps demeure « une entité politiquement marquée, dont la physiologie et la morphologie sont façonnées par des histoires et des pratiques de confinement et de contrôle.⁶⁰¹ »

Dans *Until the Lions*, Naïr écrit une série de poèmes, sous le titre « Spouses, Lovers », qui traitent du chagrin et du désir des couples sur le point d’être séparés par la guerre. Le poème « Constancy I », qui fait partie de la série « Spouses, Lovers », célèbre le toucher, qui,

⁵⁹⁷ « becomes the devalued term, the ‘troublesome’ one ». Helen Farish, Helen Farish, “The ‘Interfering Flesh’ and the Search for the ‘Full Life’ in the Poetry of Louise Gluck and Sharon Olds,” in *The Body and the Book* (Brill, 2008), 217–30.

⁵⁹⁸ « positioned as the transcendent subject whose only connection to the corporeal is his imprint left upon ‘his’ object – the body of woman ». Sue Best, *Sexualizing Space. I Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism* (Eds. Elisabeth Grosz and Elspeth Probyn. London: Routledge, 1995), 187.

⁵⁹⁹ « of flesh and blood, skin and nerves ». Naïr, *Until the Lions*.

⁶⁰⁰ Bordo, *Unbearable Weight*, 21.

⁶⁰¹ « a politically inscribed entity, its physiology and morphology shaped by histories and practices of containment and control ». Bordo, 21.

contrairement à la parole, au langage et à la vue, ne peut survivre à la distance. La locutrice souhaite que son amant pousse vers l'intérieur « like root and rock », un sous-entendu élégant de la dureté et la longueur. Elle dépeint l'union des deux corps en termes naturalistes et loue leur amour inébranlable. Si le toucher s'efface à distance, il reste la seule sensation capable de combler le vide temporel : « Touch alone will survive/ Time ».

En tant que productrice de danse, Karthika Naïr est profondément sensible à la capacité figurative du corps. Elle le déploie pour raconter des histoires, à transmettre des informations et à créer de l'art. Le dernier poème de la série « Spouses, Lovers », « Constancy VI », demande à son destinataire de « Danser », « Écrire » et « Dénouer ». Sa réinterprétation de l'épopée est ancrée dans des personnages et des récits incarnés : « Before a border rives language from love, marrow and bone ». Pour Naïr, le corps est fondamental à l'écriture, car il permet de « récupérer ses lettres » et de les transmettre « de lèvres à lèvres, cœur et poumon »⁶⁰². Ancrer la littérature dans le corps sert à raconter toutes les histoires possibles (« write it all- little stories, giant histories, a few myths »)⁶⁰³.

Jean-Luc Nancy définit le corps comme une série d'indices, dépourvus « d'une unité synthétique. Il y a des morceaux, des zones, des fragments. Il y a un morceau après l'autre, un estomac, un cil, un ongle de pouce, une épaule, un sein, un nez, un intestin supérieur, un cholédoque, des pancréas : l'anatomie est sans fin, jusqu'à l'énumération exhaustive des cellules. Mais cela ne donne pas une totalité⁶⁰⁴ ». Ce compte rendu fragmentaire est exactement symétrique au traitement du corps dans *Until the Lions*, à la fois par sa précision organique et son incapacité à se réunir en un ensemble cohérent.

⁶⁰² « retrieve its letters » « from lip to lip, heart and lung ». Naïr, *Until the Lions*.

⁶⁰³ « on memory's palms: call it the human crease ». Naïr, 267.

⁶⁰⁴ Nancy, *Corpus*.

Il suffit d'étudier la transformation d'Amba en Shikhandi, ou du sacrifice d'Aravan. Le cadavre sacrifié d'Aravan est décrit à travers l'énumération de ses trente-deux fragments : « une tête une poitrine un ventre un nez une tempe le point le point sacré entre les sourcils deux ensembles déchirés des lobes d'oreilles des lèvres des jointures des coudes des poignets des épaules des genoux des pieds puis dix orteils soigneusement tranchés⁶⁰⁵. » Les effets de la violence désarticulent le corps : « le sang qui meurt dans les veines brûlées, au-dessus des hurlements des membres coupés, tandis que dans la boue frigide, les cerveaux se désintègrent⁶⁰⁶. » Quand la guerre menace de séparer les amants, leurs regards se dissèquent l'un l'autre : « fondre chair et plumes moelle muscles bouche branchies néphrons entrailles dépouiller tous les organes jusqu'à ce qu'il ne reste que la peau et les os et que les yeux surgissent partout sur les épaules et les côtés à la base de la colonne vertébrale sur le bout des doigts et les genoux dans l'entrée de ta gorge les yeux réapparaissent⁶⁰⁷. »

Dans sa forme fragmentaire et indicielle, le corps ressemble au langage ; il tire sa signification du contexte qui l'ancre. La technique de défamiliarisation dans la poésie s'appuie sur ces deux éléments pour « donner la sensation des choses telles qu'elles sont perçues et non telles qu'elles sont connues⁶⁰⁸ ». Il dénature les objets et leur signification reçut à travers la cognition incarnée. Le poème « Constancy IV » dépeint la maison d'un soldat et porte une attention particulière aux détails qui composent son univers. Il commence par une prière futile pour

⁶⁰⁵ « a head a chest a belly nose temple the point the sacred point between eyebrows twin sets ripped of earlobes lips knuckles elbows wrists shoulders knees insteps then ten neatly-sliced toes yes ». « blood dying in scorched veins, above the howls of severed limbs, while in winter mud brains disintegrate ». Nair, *Until the Lions*.

⁶⁰⁶ « blood dying in scorched veins, above the howls of severed limbs, while in winter mud brains disintegrate ». Nair.

⁶⁰⁷ « watch you moult flesh and feathers marrow muscles mouth gills nephrons entrails slough off all organs till only skin and bone remain and eyes surge all over on shoulders and sides at the base of a spine on fingertips and knees in the inlet by your throat eyes reappear. » Nair.

⁶⁰⁸ Viktor Shklovsky, "Art as Technique," *Literary Theory: An Anthology* 3 (1917).

arrêter le temps, afin que le jour de la bataille soit reporté à l'infini. La première strophe se divise en trois vers distincts « expunge/ you », « sever/ us », « betray/ me »⁶⁰⁹.

La partie principale du poème propose une série de fragments qui évoquent la réalité quotidienne du soldat et de sa famille. Les mots sont disposés de manière à ressembler à une cloche. Cette organisation typographique rappelle à la fois le passage du temps et un bijou porté par les femmes. Une description profondément défamiliarisée énumère les détails de la scène : « des pommes de pin tombées/ un bracelet de cheville des collines/ des cendres d'hier⁶¹⁰. » Parmi ces éléments éparpillés, on trouve : « des paons de riz et d'ocre », « des fourmis noires sur des murs de briques rouges », « une fille et un chien », « une lyre sans corde », « une tête de yak vieillie », « un anneau de nez scintillant », « des bols de bois fissurés » et « une poupée de chiffon »⁶¹¹. Ces fragments discrets et disparates qui composent la maison correspondent à la série d'organes discrets qui composent le corps. Grâce à cette description fragmentaire, l'espace physique semble lui aussi acquérir des attributs corporels.

Le texte évoque de manière profondément sensuelle l'environnement autour de la maison. Le poème fait appel à plusieurs sens à la fois, les nuages sont décrits comme des baleines traversant des cieux en grès (« quilted bluewhales crossing sandstone skies »). Il fait allusion à la chanson atonale d'un frère (« brother's atonal song »), au claquement des ardoises (« chattering tiles on the rooftop ») et au crépitement des braises (« crackle and splutter of charcoal »). Le texte décrit un arbre en fleur safrané (« cloud/burst of saffron blossoms outdoors ») et un autre arbre vert dans la cour d'un voisin (« a pageant of neem leaves in/ the neighbour's courtyards »). L'angoisse d'une femme dont le fils va partir à la guerre s'entend dans les bégaiements d'une voix qui prie (« fissures in a mother's voice at prayer »). Les corps des deux amants sont décrits

⁶⁰⁹ Nair, *Until the Lions*, 123.

⁶¹⁰ « fallen/ pine cones/an an anklet hillocks/ of yesterday's ash »

⁶¹¹ « rice-and-ochre peahens », « black ants on red brick walls », « daughter and dog », « an unstrung lyre », « a wizened yak's head », « a glinting nose-ring », « cracked wooden bowls » « ragdoll ». Nair.

par une série de fragments sensuels, tels qu'un grain de beauté, ou l'odeur de la cannelle sur les lèvres (« the scent of cinnamon and tea you drink/ off my lips »).

Ce tableau de la réalité quotidienne, presque banale, se compose d'une série de fragments et suscite un sentiment d'émerveillement. En effet, le poème pleure le quotidien, car c'est un monde qui disparaîtra durant la guerre. Un sentiment de deuil se mêle ainsi à un sentiment d'enchantement. La destruction inéluctable est évoquée dans les dernières lignes : « when war leaches your eyes/ of colour and light ». En effet, Karthika Nair entretient un rapport à la fois sensuel et fragmentaire envers l'épopée. Elle décentre le récit, en mettant l'accent sur ses dimensions corporelles. Cette approche coïncide avec sa conception physiologique et fragmentaire du processus créatif : « Les axones ont été galvanisés, les synapses se sont brisées, puis se sont reconnectées. Le pouls a hurlé. C'était douloureux, viscéral. Palpitant⁶¹². »

5.4. Refaire le corps

5.4.1. « Apala » : la séduction comme rite de passage

Les poèmes de Kolatkar dans *Bhijakī Vahī* accordent aussi la centralité au corps. Tous ses personnages, en particulier les personnages mythiques, sont des êtres profondément incarnés⁶¹³. Dans le poème intitulé « Apala », Kolatkar revisite un hymne tiré du *Rig Veda*, un texte religieux sanskrit. L'hymne en question décrit « une jeune fille proche de la puberté qui accomplit un rituel de passage à l'âge adulte. Elle est seule et utilise le matériel et les mantras du plus solennel des rituels védiques, le sacrifice de Soma, pour attirer le dieu Indra et, en fin

⁶¹² « Axons were galvanised, synapses broke apart, then rewired themselves. The pulse screamed. It was painful, visceral. Thrilling. » Nair, 13.

⁶¹³ Nous retrouvons cette tendance dans la poésie bhakti et les traditions orales de l'Inde. A.K. Ramanujan écrit que « the gods of mythology do not sweat, smell or sneeze, and the goddesses do not menstruate. But in folklore they do. They are embodied. » Ramanujan, *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, 31. Citant cette phrase de Ramanujan, Laetitia Zecchini suggère que « the gods and people who inhabit Kolatkar's poetry are similarly embodied. » Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*.

de compte, un mari⁶¹⁴. » La tradition textuelle inscrit l’hymne dans un contexte humain, celui d’une jeune fille, au bord de la puberté, qui cherche à attirer un dieu (ou un homme sous la forme d’un dieu). Son principal obstacle à trouver un partenaire est également lié à son corps. Une maladie cutanée donne à sa peau une texture écailleuse et la rend peu attrayante. Dans le poème de Kolatkar, la jeune fille raconte sa détresse avec de l’humour et de l’empathie.

Les rimes simples et les images enfantines du poème contribuent à son charme pubescent. La jeune fille exprime son désarroi et réclame son innocence. Ce n’est pas la maladie elle-même qui la dérange, car « ça ne fait pas mal, / le corps ne brûle pas/ et ça ne démange pas⁶¹⁵ ». Mais son mari l’a abandonnée à cause des effets de cette maladie. Elle se compare à une plante de soma exquise, provenant de la célèbre montagne Mujavant, et demande si quelqu’un la jetterait parce que son emballage est taché. La troisième séquence énumère une série de remèdes fantastiques à son affliction :

या रोगावर इलाज ना?

आहेत की

खूप आहेत लेप आहेत

उदाहरणार्थ लीद हत्तीची

जाळून ती राख

त्याच्याच मुतात वगैरे वगैरे

किंवा रोज एक पदरा किडा

⁶¹⁴ « a young girl approaching puberty performing a coming-of-age ritual on herself. She is alone and uses the equipment and mantras of the most solemn of Vedic solemn rituals, the Soma sacrifice, to attract the god Indra and, ultimately, a husband. » Jamison, *Sacrificed Wife/Sacrificer’s Wife*, 240.

⁶¹⁵ « दुखत नाही कुठं खुपत नाही/ आगाग होत नाही अंगाची/ की सुटत नाही खाज » « *dukhata nāhī kuṭham khupata nāhī/ āgāga hōta nāhī aṅgācī/ kī suṭata nāhī khāja* ». Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 50.

पाण्यात खलून
वगैरे वगैरे वगैरे वगैरे

एखाद्या माहुताची मुलगी
असते मी
तर प्रश्नच नव्हता कसला

राजकन्या असते तर राजानं
सगळ्यांना एक
नवीन उद्योग लावून दिला असता

पादरे किडे शोधायचा ⁶¹⁶

Y a-t-il un remède à cette maladie ?

Bien sûr que si.

Il y a beaucoup de baumes, d'onguents et autres.

Par exemple, la bouse d'éléphant

brûlée en cendres

et mélangées à son urine, etc. etc.

Ou prenez un scarabée tous les jours

le dissoudre dans l'eau

etc. etc. etc. etc.

⁶¹⁶ Kolatkar, 51.

Si j'étais
la fille d'un cornac
il n'y aurait pas de question à se poser

Ou une princesse peut-être
alors le roi aurait ordonné à tout le monde

de chercher des scarabées toute la journée

Son père, un célèbre sage et astronome, pourrait demander l'aide des puissances célestes pour guérir sa fille. Cependant, il reste trop occupé par le ciel pour jeter un coup d'œil à sa propre progéniture tourmentée :

चंद्रावरचे डाग दिसायचे त्यांना
त्यांचा एक नकशाही बनवला होता त्यांनी
आणि ते कसे घालवता येतील
यावर एक निबंधही ते लिहित होते
पण आपल्या पोरीच्या अंगावरले
तोंडावरले डाग
त्यांना कधी दिसले की नाही कुणास ठाऊक

आपल्या पोरीच्या संसाराला
ग्रहण लागलंय
याची त्यांना कल्पना होती की नाही कोण जाणे
माहेरी आली आहे मुलगी
म्हणजे वाईट कायाय त्यात
पण इतके दिवस झाले

तरी परत जायचा विषय अजून
का नाही काढत ती

हा प्रश्न त्यांना कधीच
पडलेला दिसला नाही
शेवटी मीच म्हणाले
आपणच आपल्याला टाकून
कसं चालेल अपाले ⁶¹⁷

Il a vu les taches de la lune
et les a même cartographiées
et a écrit un manuel entier
sur la façon de les nettoyer.
Mais qui sait s'il a déjà remarqué les taches
sur la peau de sa propre fille ?

A-t-il la moindre idée que
le mariage de sa fille a été éclipsé.
Elle est rentrée à la maison
alors qu'est-ce qui ne va pas avec ça ?
Ça fait pourtant quelques jours
mais elle ne veut toujours
rentrer

cette question n'a jamais

⁶¹⁷ Kolatkar, 53.

traversé son esprit.
Finalement je me suis dit
Apala
tu ne peux pas te laisser tomber

Apala décide de séduire Indra, le roi des dieux et lui offre son breuvage préféré. Elle mâche du soma avec ses dents et demande à Indra de venir la dérober avec sa langue. Selon Apala, même le roi des dieux ne pourrait résister au soma mélangé à sa salive. Elle espère qu'Indra la guérira de sa maladie. Cet acte de séduction représente le passage à l'âge adulte d'une jeune fille. Dans la dernière séquence du poème, Apala demande à Indra d'exaucer un dernier vœu, aussi lié à son corps :

इंद्र म्हणेल मग
आता दुसरं काहीतरी माग
तेव्हा मी म्हणेन
माझ्या बापाच्या दोक्यावरलं टक्कल
आणि माझं गृहांग
या दोन्हीही जागा सारख्याच गुळगुळीत आहेत
कोऱ्या भूर्जपत्राप्रमाणं
त्याला जटा दे भरपूर
आणि मला झाटं
गांधारी मेंढीच्या अंगवरल्या
लोकरिसारखी दाट ⁶¹⁸

Alors Indra dira
demande quelque chose d'autre

⁶¹⁸ Kolatkar, 56.

et je répondrai
la tête chauve de mon père
et mon entrejambe
sont brillantes et lisses
comme une page blanche d'écorce de bouleau.
donnez-lui une longue crinière
et à moi une touffe moelleuse
épaisse comme la laine
d'un mouton du Gandhara.

Apala compare ses parties intimes à une page vide d'un manuscrit en écorce de bouleau et assimile son corps à un texte⁶¹⁹. Elle s'oppose à son propre père, un autre cartographe ridiculisé par Kolatkar. Il a les yeux tournés vers le ciel alors que les obsessions de sa fille sont ancrées dans le corps. Les poèmes de *Bhijakī Vahī* emploient un langage explicite pour décrire le corps. Son registre, parfois obscène, convient particulièrement bien à un livre de poésie qui place le corps en son centre. Laetitia Zecchini écrit par exemple que Kolatkar se délecte du « corps sous ses différentes formes. Dans *Kala Ghoda Poems*, le poète expose le corps dansant, affamé et extatique ; le corps en train d'être nettoyé et paré ; le corps intoxiqué, amputé et érotisé, mais aussi le corps scatologique⁶²⁰. »

⁶¹⁹ « *kōṣyā bhūrjapatrāpramāṇaṁ* » « कोश्या भूर्जपत्रप्रमाणं »

⁶²⁰ « body in its different guises. In *Kala Ghoda Poems*, the poet exposes the dancing, famished and ecstatic body; the body being cleaned and adorned; the intoxicated, amputated and eroticised body, but also the scatological body. » Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*.

5.4.2. « Sound Poetry » et le corps

Je voudrais poursuivre ma réflexion sur les liens intimes entre la poésie et l'incarnation avec une discussion sur le poème « La Femme Squelette » (« हडम्मा » « *haḍammā* ») de Kolatkar. Dans le chapitre précédent, j'ai défini cette œuvre comme un « poème-cadavre ». Dans les deux dernières séquences du poème, la femme-squelette retrouve un corps grâce à un rite magique. Ce processus de « réincarnation », pour ainsi dire, est également « viscéral » et « palpitant ». La locutrice, un peu comme David Sassoon, exprime sa nostalgie d'un corps physique :

उपस्थाची अनुपस्थिती

त्या क्षणीच का जाणवली मला

इतक्या वर्षात प्रथमच

आणि तीही एवढ्या तीव्रतेनं

का असह्य झालं एकाएकी बरगड्यांना

स्तनांचं नसणं⁶²¹

À ce moment-là, j'ai senti

l'absence de mon sexe

si ardemment

pour la première fois

chaque côte

a ressenti l'absence de seins

⁶²¹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 244.

Elle pose sa tête sur la poitrine du pêcheur, et se sent envahie par un désir de renaissance. Le poème est profondément intéressé par les dimensions matérielles et corporelles de l'expérience. La femme-squelette décrit la sensation des poils sur la poitrine de l'homme, et le son de son cœur qui bat à l'intérieur comme une égreneuse de coton (« *kāpūsa kāṁḍāta* » « कापूस कांडात »). Le poème se passe complètement de l'intermédiaire du langage pour relater ces sensations. Kolatkar anime le texte avec une série d'éruptions sonores. Le cœur fait « *ḍuga ḍuḍuga ḍuḍuga ḍuḍuga* » (« डुग डुडुग डुडुग डुडुग »), tandis que le ciel répond par des coups de tonnerre :

खाड् कड्कड्कडाट

कड्कड्ककड्कड्कडाट कड्कड्ककडूम कड्कड्ककडूम ⁶²²

khāḍ kaḍkaḍkaḍāṭa

kaḍkaḍkakaḍkaḍkaḍāṭa kaḍkaḍkakaḍūma kaḍkaḍkakaḍūma

Puisque « le son est antérieur au sens⁶²³ », cette descente dadaïste vers un état prélinguistique perturbe la primauté du langage sur la matérialité du corps. Cette cacophonie de sons plonge la femme squelette dans une transe joyeuse. Elle se met à danser du Kathak, « *tak taka thaiyā that* » (« तक् तक थैया थत् »). Les battements du cœur et les rythmes de la danse se fondent dans des vers cacophoniques : « *ḍugudugu ḍugudugu ḍugudugu ḍugudugu tak taka thaiyā that* » (« डुगुडुगु डुगुडुगु डुगुडुगु तक् तक थैया थत् »). Ces lignes nous rendent conscients de la bouche, des dents et de la langue. Le lecteur se sent presque obligé de les prononcer à voix haute. Tout comme la femme-squelette se dote d'un corps, le poème nous ramène à notre corporalité par ces interventions sonores. Le corps de la femme commence à prendre forme :

आणि नाचता नाचता

⁶²² Kolatkar, 248.

⁶²³ « sound is prior to sense » Bennett, “Language and the Body.”

मांस चढत गेलं अंगावर सापळबाईच्या

माझा नागवा पिंपळ

सळसळू लागला रक्तपालवीच्या सोनसळा नेसून

माझ्या छातीच्या ढोलीत

मुठीएवढं एक घुबडाचं पिलू हुंकारु लागलं

संवेदनांच्या खारी खेळू लागल्या पुन्हा

अंगाखांद्यावर माझ्या शेंड्यापासून बुडबुड्यापर्यंत

मानेला एक झटका देताच

केसांचा लोंढा माझ्या पाठीवर लोळू लागला ⁶²⁴

en dansant

le squelette s'est recouvert de chair

ma cage nue

a commencé à frémir sous une robe de sang

une petite chouette s'est mise à hululer

dans le creux de ma poitrine

les émotions se mirent à courir comme des écureuils

sur mes épaules, ma tête et mon dos

⁶²⁴ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 250.

d'un coup de cou
de longs cheveux dodelinait sur mon dos.

La femme avoue que son corps reconstitué n'est peut-être pas très au point sur le plan anatomique :

यकृत कुठं असतं?

डावीकडं की उजवीकडं?

आणि प्लीहा?

घोटाळा केला असणार मी बहुतेक ⁶²⁵

Où va le foie ?

à droite ou à gauche ?

et la rate ?

J'ai dû foirer quelque part

Elle profite de cette occasion pour incorporer quelques élisions et modifications stratégiques. Elle améliore son nez par exemple, et augmente les seins, et « oublie » l'utérus⁶²⁶. Le processus joyeux et ludique de l'acquisition d'un nouveau corps traduit la vision de Kolatkar sur le corps et l'incarnation. Le poème rétablit les liens rompus entre le corps et la parole par cette reconstruction charnelle de la femme squelette.

⁶²⁵ Kolatkar, 252.

⁶²⁶ « नाक सुधारून घेतला » « *nāka sudhārūna ghētalā* » « स्तनांना जरा जास्ती महत्व दिलं » « *stanāmnā jarā jāstī mahatva dilam* »

5.5. L'immanence du plaisir ou le texte comme zone érogène

5.5.1. Une parenthèse musicale : Poorna et Vyasa

Je voudrais me tourner vers une série de poèmes étroitement concernés par le corps. La sexualité est fondamentalement liée à l'incarnation, et la poésie érotique offre des perspectives cruciales sur les deux phénomènes⁶²⁷. En effet, l'union sexuelle est peut-être l'expression la plus directe et la plus sensuelle d'une dissolution des frontières entre le soi et l'autre. En même temps, la sexualité est profondément associée aux négociations sur les limites corporelles. La poésie érotique, par définition, place donc le corps au centre pour produire un discours d'accouplement et de désaccouplement. Comme l'élégie, elle est moins définie par des modes formels que par une disposition générale.

Elle se tord, comme le corps, pour se glisser dans une variété de registres, de genres et de contextes narratifs afin de créer un univers affectif soumis au désir. Comme je l'ai démontré, les poètes de mon corpus traitent franchement du corps et des processus corporels. Cette franchise s'étend aux vers érotiques qui introduisent une nouvelle dimension dans leurs rapports à l'incarnation. Naïr, en particulier, place les femmes au cœur de sa poésie érotique. Elle explore le désir au-delà d'une éthique masculiniste de la domination, avec un accent renouvelé sur le plaisir féminin.

Le poème « Blood Moon Rising : Poorna with Vyasa⁶²⁸ », tiré d'*Until the Lions*, est un récit profondément sensuel. Il décrit la nuit d'amour de la servante Poorna avec le célèbre sage Vyasa. Leur liaison est le résultat imprévu des tentatives de la reine douairière Satyavati de produire un héritier pour le trône des Kurus. Son fils Vichitravirya meurt sans laisser de successeur, ce qui crée un vide politique dans son royaume. Elle demande à son autre fils Vyasa, né hors mariage, de coucher avec les veuves de Vichitravirya, Ambika et Ambalika.

⁶²⁷ Heike Bauer, "Literary Sexualities," *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 101–15.

⁶²⁸ Naïr, *Until the Lions*, 115.

Vyasa est un ascète peu séduisant, qui répugne aux deux jeunes princesses. L'une de ses progénitures s'avère donc aveugle, et l'autre pâle et impuissant. Dans une ultime tentative de concevoir un héritier efficace, Satyavati oblige Ambika à coucher avec Vyasa. Ambika ne peut pas subir à nouveau la même épreuve et envoie sa servante Poorna prendre sa place.

Le poème de Nair est une représentation sensuelle et musicale de leur nuit ensemble. Il glose une chanson populaire hindi « *nāma adā likhanā* » (« नाम अदा लिखना ») du poète Gulzar, qui figure dans le film *Yahaan* (2005). Voici la première strophe de la chanson, traduite par Nair :

Should anyone ask for my keepsake, my sign,
write the colour henna, sign the name grace
with your finger on my fair body.
Now and then, the moon dwells here.
Now and then, it is gloaming.
Yes, come. Come, let us flow away in the Jhelum.
The seasons in the valley will change too one day.⁶²⁹

Si quelqu'un demande mon vestige, mon signe,
écrivez la couleur du henné, signez le nom de la grâce
avec votre doigt sur mon corps doux.
De temps en temps, la lune habite ici.
De temps en temps, c'est le crépuscule.
Oui, viens. Viens, laissons-nous aller dans le Jhelum.
Les saisons dans la vallée changeront aussi un jour.

Le poème exploite les liens esthétiques et sensuels entre la musique, la poésie et le sexe. De plus, il incorpore la musicalité de la chanson dans son corps textuel. La poésie, comme la

⁶²⁹ Nair, 277.

musique, est culturellement associée à l'érotisme, et toutes deux se servent des rythmes et de la mélodie à des fins de séduction⁶³⁰. Leur imbrication, au niveau du son et de la sémantique, simule l'accouplement physique des deux protagonistes du poème. Le traitement du corps dans cette œuvre diffère considérablement des autres poèmes de Nair. Ailleurs elle décrit des transformations épouvantables, des morts sanglantes, des décapitations et des démembrements, ou montre comment la colère, la haine ou le chagrin envahissent le corps, les nerfs et les os comme une maladie. Ce poème traite le corps avec beaucoup de finesse, et même de la délectation. La première phrase du poème comporte une injonction de Poorna à Vyasa : « Begin with the labia, Lord ». Elle guide son mouvement sur ses lèvres:

a flurry
beneath the philtrum nuzzling the upper,
then lower lip, teasing teeth apart, swirls
on tongue-tip⁶³¹

une effervescence
sous le philtrum, effleurant la lèvre supérieure,
puis la lèvre inférieure, écartant les dents, virevoltant
sur le bout de la langue

La série d'allitérations dans ces premières lignes, « a flurry/ beneath the philtrum », « lower lip », « teasing teeth », « tongue-tip », propulse un mouvement des dents, des lèvres et de la langue. Matt Brennan écrit que « la bouche est une image utile pour orienter nos réflexions sur la relation entre la musique, le sexe et la poésie. Des activités que l'on pourrait habituellement

⁶³⁰ « Music and poetry share an ability to use rhythms and cadences for the purposes of seduction ». Matt Brennan, ““When the Horn Fits, Blow It’: Music in Erotic Poetry,” in *The Body and the Book* (Brill, 2008), 28.

⁶³¹ Nair, *Until the Lions*, 115.

considérer comme distinctes les unes des autres, comme chanter, parler, s’embrasser, pratiquer la fellation et réciter de la poésie, sont toutes liées par la bouche⁶³². » Le plaisir, comme la poésie et la musique, passe d’abord par la bouche, et le poème associe la rencontre sexuelle au goût — « the smokey wine-/ sting of caresses on a hard palate » — quand Poorna demande à son amant de « Savour. / Brush. Sip. »

Le poème s’inspire de la musique au-delà de la glose sur la chanson hindi et du rythme allitératif de sa première strophe. La locutrice compare en effet le sexe à une performance musicale :

Lord, nothing matters
but this night-song: with *alaap* of twined tongues; tatters
of pulse that will *drut* in *teentaal*; the *raag bahaar*
of your breath deep within my throat; hip and thigh, shaft,
pubis- in long *bandish*, flesh to flesh, that shatters
thought and time. For mating, like music, is no race.⁶³³

Seigneur, rien ne compte
mais cette chanson nocturne: avec l’*alaap* des langues entrelacées ; les éclats
de pouls qui font *drut* dans le *teentaal* ; le *raag bahaar*
de ton souffle au fond de ma gorge ; hanche et cuisse, tige,
pubis- dans un long *bandish*, chair à chair, qui brise
la pensée et le temps. Car le coït, comme la musique, n’est pas une course :

⁶³² « The mouth is a useful image to focus our thoughts about the relationship between music, sex, and poetry. Activities that one might usually consider in separation from one another, singing, talking, kissing, oral sex, and reciting poetry, are all linked through the mouth. » Matt Brennan, “‘When the Horn Fits, Blow It’: Music in Erotic Poetry,” 32.

⁶³³ Nair, *Until the Lions*, 115.

Les éléments mélodieux incorporés à la poésie érotique — telles les diverses composantes de la musique classique indienne, *baṁdiśa*, *alāpa*, *druta*, *tīnatāla* et *rāga* — accentuent sa sensualité. Le caractère improvisé d'un raga est également comparable au sexe. Il permet aux amants de dilater et de condenser le temps à leur guise — « no clocks await at start or finish⁶³⁴ ». Les poèmes de mon corpus considèrent les aspects « immanents et transcendants de l'expérience vécue » comme inséparables, et le plaisir sexuel en est la démonstration la plus immédiate⁶³⁵. Poorna décrit le désir sexuel comme une relique (« a relic ») descendu du paradis (« heaven ») et propose un cinquième *Veda* (« a fifth veda ») qui lui serait consacré et qui les guiderait vers le chemin du *moksa*.

Si les relations sexuelles peuvent être structurées comme une expérience esthétique, alors le corps peut lui aussi revêtir une dimension signifiante. Donc, Poorna dit à Vyasa d'écrire sur son corps: « With your finger on my fair body/ resume writing ». Dans la poésie de Nair, le corps est un espace cartographié, constamment assimilé à la terre. Poorna fournit un véritable carnet de voyage épidermique du corps de son amant :

permit my hands maiden
 journeys, let one graze lush terai
 around a chest, scale the incline
 of collarbone, then reappear
 on the nape of a neck, curving your
 head towards my breasts.⁶³⁶

permettez à mes mains des voyages vierges

⁶³⁴ Nair, 115.

⁶³⁵ Helen Farish, "The 'Interfering Flesh' and the Search for the 'Full Life' in the Poetry of Louise Gluck and Sharon Olds," in *The Body and the Book* (Brill, 2008), 229.

⁶³⁶ Nair, *Until the Lions*, 116.

laissez-les frôler le teraï luxuriant
d'une poitrine, escalader l'inclinaison
de la clavicule, puis réapparaître
sur la nuque, courbant la
tête vers mes seins.

Elle offre une perspective féminine sur le plaisir sexuel et insiste que son amant doive l'amener au sommet du plaisir : « Men must bring, / not just seek the pinnacle ». Cette vision se démarque des fantasmes phallogocentriques, issus d'une « virilité obligatoire fantasmée destinée à envahir, à coloniser⁶³⁷ ». Poorna demande à son amant de :

Continue, Lord. Unfurl my petals, taste
and quaff, trace and stroke the whorls till they come
alive, enflame, throb and bloom to complete this rite
that spring enjoins. Penetrate, then thrust. Thrust. Succumb.⁶³⁸

Continuez, Seigneur. Déployez mes pétales, goûtez
et buvez, tracez et caressez les spirales qui
s'animent, s'enflamment, palpitent et fleurissent pour ce rite
que le printemps exige. Pénétrez, puis poussez. Poussez. Succomber.

Elle guide les mouvements corporels de Vyasa, et son discours se compose d'une série d'injonctions érotiques : « do not lose me, for it isn't over yet », « rouse my seed », « set your hands and tongue roaming », ou simplement « Thrust »⁶³⁹. Les rapports de force traditionnels

⁶³⁷ Hélène Cixous, « Le Rire de La Méduse, » *L'arc* 61, no. 1975 (1975): 39–54.

⁶³⁸ Naïr, *Until the Lions*, 116.

⁶³⁹ Naïr, 116.

entre une servante et un célèbre sage sont inversés, presque parodiés, et la domination et la soumission sont sublimées en un jeu érotique.

Les allusions à une floraison effrénée et au printemps sont aptes, car les dieux traditionnels du sexe et du plaisir sont eux-mêmes associés à la végétation foisonnante⁶⁴⁰. Comme je l'ai suggéré précédemment, Eros et Thanatos sont étroitement liés dans la poésie de Karthika Nair. Il est donc instructif de comparer le récit sensuel de Poorna avec la mort d'Abhimanyu sur le champ de bataille :

They will
Sing of how he wrecked the padmavyuha, lotus
phalanx of doom, defanged its deadly petals,
smashed the spinning, hungry hub of a pistil,
strewing enemy forces as so many spores⁶⁴¹

Ils chanteront
de comment il a détruit le padmavyuha⁶⁴²
la phalange de la mort, défait ses pétales mortelles,
brisé le moyeu affamé du pistil,
dispersant les forces ennemies comme autant de graines.

Les deux poèmes invoquent l'imagerie florale pour dépeindre deux événements vitaux et physiques. L'un fait référence à la mêlée de la guerre, et l'autre constitue une description somptueuse du sexe. Cependant, l'union sexuelle implique aussi une sorte de mort, « la petite mort » de l'orgasme. Les deux amants subissent une sorte de « destruction érotique », issue des

⁶⁴⁰ Richard Gwyn, "Sexual Water: Poetry, Dionysus and the Aquatic Ape," in *The Body and the Book* (Brill, 2008), 11–24.

⁶⁴¹ Nair, *Until the Lions*, 246.

⁶⁴² formation de guerre en forme de lotus

« confusions temporaires et extatiques provoquées par le plaisir sexuel⁶⁴³. » Poorna demande donc à son amant de s'oublier pour un instant : « explode future selves, lose your being⁶⁴⁴ ».

5.5.2. Deux visions de l'amour

Kolatkar contraste deux conceptions de l'amour dans une séquence poétique en sept parties, qui reprend le célèbre *masnavi* persan du poète Nizami, *Majnun va Layla*. L'une met l'accent sur ses dimensions corporelles, tandis que l'autre le valorise comme un état mystique et exalté qui transcende le corps. Le poème raconte cette histoire du point de vue de sa protagoniste féminine, Layla, dont la romance malheureuse avec Majnun est le sujet d'une longue tradition de poésie, d'opéra, de théâtre et de cinéma. Comme l'adaptation du *Mahabharata* par Nair, le poème de Kolatkar est également centré sur le corps.

Le récit concerne un jeune homme nommé Qays et une fille appelée Layla, qui sont tombés amoureux lorsqu'ils étaient enfants. Cependant, le père de Layla n'approuve pas leur union et les empêche de se marier. Totalement désespéré, Qays devient de plus en plus inconsolable et dément à cause de leur séparation forcée. Son clan lui donne l'épithète de Majnun, ou « fou », pour décrire son état mélancolique et incohérent. Layla, quant à elle, épouse un autre homme, mais refuse de le toucher physiquement. Le poème décrit Majnun errant dans le désert, à la recherche de Layla. Il accomplit une série de gestes répétitifs, rituels et apparemment dénués de sens. Majnun cherche un « morceau de Layla » dans le paysage naturel qui l'entoure :

मजनू एका वाळवंटाकडं गेला

मजनू एका डोंगरा गेला

मजनू एका खजुराच्या झाडाकडं गेला

मजनू एका हरणांच्या काळवीटाला भेटला

⁶⁴³ « temporary, ecstatic confusions wrought upon the everyday sense of self by sexual pleasure ». Catherine Waldby, "Destruction: Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body," in *Sexy Bodies* (Routledge, 2013), 266.

⁶⁴⁴ Nair, *Until the Lions*, 116.

मजनू काही कबुतरांनाही भेटला
आणि सगळ्यांकडून त्यानं
थोडी थोडी लैला मागून आणली ⁶⁴⁵

Majnu est allé sur une dune
Majnu est allé sur une montagne
Majnu est allé voir un dattier
Majnu est allé chez le chef d'un troupeau de cerfs

Majnu a rencontré des pigeons
et il s'est procuré un peu de Layla

à les tous

Majnun trouve des moyens de plus en plus absurdes d'atteindre Layla. Il commence à tamiser du sable comme un prospecteur à la recherche de l'or. Le poème contient de multiples allusions à la tradition textuelle et visuelle du récit. Par exemple, on voit Majnun en train de tracer les lettres qui composent le nom de Layla dans le sable. C'est une représentation typique des illustrations indiennes de ce conte⁶⁴⁶. Dans ces peintures, Majnun est souvent montré comme un ascète frêle, associé picturalement aux fakirs soufis et aux saints hindous.

Le poème fait allusion à ce thème quand il dit que Majnun entend le « Lailopanishad », chanté par une pierre lorsqu'il se couche la nuit. Les *Upanishads* sont des textes philosophiques et religieux sanskrits associés aux renonçants ascétiques qui vivent dans les forêts, loin des habitations humaines. Dans l'interprétation de Kolatkar, Majnun est précisément cette figure ascétique, qui a renoncé au monde en faveur d'une quête mystique. En effet, la seule façon

⁶⁴⁵ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 39.

⁶⁴⁶ Aitken, *The Intelligence of Tradition in Rajput Court Painting*.

pour lui d'atteindre « Layla » c'est en lui tournant le dos. Layla cesse alors d'être une femme réelle et devient plutôt un état de béatitude mystique, d'extase ou de libération spirituelle.

Cependant, Majnun est ramené à son état physique lorsqu'un scorpion le pique. La douleur se répand sur lui comme une vague, que le poème transcrit par onomatopée : « *dhō dhō dhō dhō dhō dhō dhō* » (« धो धो धो धो धो धो धो »). Le texte se poursuit en disant que « la douleur de Majnun a irrigué toute l'Arabie/ et de nombreux poètes, scénaristes et conteurs/ y ont pêché des huîtres ». Les trois dernières parties de la séquence passent au point de vue de Layla. Majnun ne la reconnaît même pas lorsqu'ils se croisent :

तेव्हा तिला वळसा घालून मजूनू
पुढं निघून गेला

लैलेच्या नावाचा जप करीत
लैलेला भेटायला ⁶⁴⁷

Alors Majnun l'évita
et continua son chemin.

en scandant le nom de Layla
pour retrouver Layla.

Cette rencontre bouleverse Layla, qui ne supporte plus l'humiliation de ne pas être reconnue par son amant. Elle désire retrouver le garçon qu'elle a connu et aimé dans son enfance, quand il était encore Qays et pas Majnun. Elle ne veut plus de Majnun, qui « poursuit mon ombre à

⁶⁴⁷ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 44.

ma place », et propose une vision très différente de leur amour, centrée sur ses aspects corporels. Elle veut retrouver le Qays qui avait sacrifié son chameau préféré pour nourrir Layla et ses amies. Elle regrette le Qays qui errait avec elle dans les prairies du Najd :

नज्दच्या मातीची वास यायचा ज्याला
तो हादमासांचा कैस कुठं गेला माझा

मजनू काय करायचा
मला सोडून माझ्या सावलिमागं धावणारा

जिला कधीही वास येत नाही
पाठीखाली चिरडलेल्या लुसलुशीत गवताचा

किंवा मेंढराच्या
ताज्या लेंडीचा ⁶⁴⁸

Où est mon Qays de chair et d'os ?
Dont le corps était parfumé par la terre de Najd.

Qu'est-ce que je veux de Majnu
qui court après mon ombre

qui ne sent pas

⁶⁴⁸ Kolatkar, 46.

l'herbe luxuriante écrasée sous son dos

ou des crottins

frais de mouton

Layla souligne les éléments sensuels de l'odeur et du toucher qui ont rendu leur amour humain. Le Qays qu'elle a aimé et dont elle rêve est l'homme « de chair et d'os ». Son corps à Layla porte aussi l'odeur de « la terre de Najd », de « l'herbe écrasée » et même du « crottin frais ». Layla désire l'être humain imparfait, mais incarné, et non l'ascète sauvage qui semble l'avoir oublié. Les poèmes de Kolatkar, comme les autres textes de mon corpus, s'opposent à la dévalorisation générale de l'expérience sensorielle et du corps⁶⁴⁹. Le regard occupe le sommet de l'échelle sensorielle moderne tandis que le toucher, l'odorat et le goût sont relégués à des domaines plus bas. Ces éléments constituent le cœur affectif de sa réinvention de ce poème d'amour vieux de plusieurs siècles. « Layla » rejoint les autres femmes et histoires explorées dans ce chapitre, qui privilégient l'immédiat, le sensuel et le tactile par rapport à l'abstrait, l'idéologique ou le mystique.

5.6 Conclusion

Les poètes de mon corpus font du corps le terrain de leurs créations littéraires et artistiques. Ils articulent leurs différentes problématiques et préoccupations à travers les dimensions physiques et matérielles de l'expérience. La poésie de Jacinta Kerketta aborde les questions de destruction écologique, d'identité indigène et d'oppression sociale par des processus corporels.

⁶⁴⁹ Dans son ouvrage *The Deepest Sense : A Cultural History of Touch* (2012), Constance Classen parle de la disparition progressive du tactile dans les études contemporaines en sciences humaines. La vue est considérée comme le sens le plus élevé parce qu'elle est jugée compatible avec la recherche intellectuelle, tandis que le toucher, en particulier, est considéré comme une forme primaire, pour ne pas dire primitive, d'engagement avec le monde. Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (University of Illinois Press, 2012).

Elle exprime son attachement aux villages et à la forêt de sa région par des évocations sensorielles des rayons de soleil, des chansons, de l'odeur des fleurs et de la nourriture. Ces éléments éphémères sont aussi les plus fondamentaux, puisqu'ils constituent son univers expérientiel. C'est ce qui rend sa poésie plus éloquente qu'un simple tract idéologique. Elle produit une représentation vivante et indélébile des terres qu'elle souhaite défendre et préserver à travers ses poèmes.

En examinant les aspects incarnés de la poésie, j'ai essayé de démanteler la pensée binaire qui oppose le corps au langage. Au contraire, les poèmes de mon corpus traitent le corps comme un texte, ou une surface lisible. Si les sens génèrent leurs propres formes du savoir, le corps est lui aussi riche de sens. Quand le langage échoue, en raison de la nature accablante du traumatisme ou de la souffrance, le corps remplit le rôle d'archive et « tient le compte », pour ainsi dire⁶⁵⁰. On retrouve donc l'amalgame du corps et de la textualité dans plusieurs des poèmes examinés ci-dessus. Les trois poètes transforment des récits familiers — religieux, littéraires, nationalistes — en mettant à nouveau l'accent sur l'expérience corporelle. Ceci est également conforme à leur perspective genrée, puisque le corps est souvent dévalorisé en tant que contrepartie féminine de la faculté supposée « masculine » de la pensée abstraite et conceptuelle.

Cette approche teste les limites du langage poétique. Dans les poèmes de Kolatkar, l'intrusion du corps dans le texte nécessite une décomposition joyeuse de la signification. Cet accent mis sur le genre et le corps transforme la façon dont les poèmes abordent les questions d'amour et de sensualité. Le poème érotique tiré d'*Until the Lions*, prononcé par la servante Poorna, utilise le son pour attirer l'attention sur la bouche, source de musique, de poésie et de plaisir. La

⁶⁵⁰ Bessel A Van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*, 2015, <http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9780141978628>.

réceptivité du poème au son, à la corporalité et à d'autres éléments sensoriels l'ouvre également à des formes d'expression et de communication plastiques et non verbales. Dans le chapitre suivant, j'explorerai l'incorporation de différents médias et pratiques artistiques dans le corps même de la poésie.

6. La poésie et ses autres

6.1. Explorations transmédiales

6.1.1. Démultiplier les perspectives

Les cinq derniers chapitres de cette thèse ont retracé un mouvement depuis des espaces plus larges vers des espaces de plus en plus intimes. La première partie a examiné la relation des poèmes de mon corpus avec l'État-nation, et la conjoncture politique contemporaine dominée par le nationalisme majoritaire. Elle a également démontré, par une lecture attentive des poèmes, comment le genre et la féminité sont profondément impliqués dans le projet nationaliste. La deuxième partie a abordé les questions de la violence et du deuil, à travers le cadre conceptuel du sacrifice et une analyse littéraire de la poésie élégiaque. Dans la dernière partie, j'ai porté mon attention sur le corps, comme lieu principal de l'expression littéraire, qui détermine sa relation à l'espace, au langage et à la sexualité.

Dans ce chapitre, je vais à la fois approfondir et élargir mon étude des textes en me focalisant sur les réseaux rhizomiques de leurs affiliations littéraires et extra littéraires. Les pages suivantes explorent l'imbrication de la poésie avec d'autres formes de discours et de médias. Je commencerai par les questions d'intertextualité et d'intermédialité, et la manière dont les textes poétiques interagissent avec une variété de discours littéraires et de formes artistiques. Les chapitres précédents ont été consacrés presque exclusivement à l'analyse formelle, textuelle, sémantique et poétique des œuvres. Le dernier chapitre examinera ces textes à la lueur d'autres formes d'expression. Je propose donc une vision de la critique littéraire comme un sous-composant spécifique de la recherche artistique générale, en dialogue constant avec d'autres disciplines.

Les poèmes de mon corpus utilisent une variété de formes extralittéraires pour créer et transmettre du sens. L'incorporation d'une variété de formes d'expression aide à multiplier les

perspectives. La mémoire historique n'est plus le monopole des chroniqueurs officiels. Un nombre croissant de personnes sont dotées de la capacité d'enregistrer et de représenter le monde qui les entoure. Cette multiplicité dément les récits totalisants du passé, et s'oppose également aux intérêts des États-nations. Le travail des photographes, des artistes, des musiciens et des auteurs-compositeurs enrichit la poésie et supplémente sa recherche de perspectives multiples. Cette multiplicité représente un atout pour des poètes qui se confrontent au traumatisme et au deuil.

La poésie de Karthika Naïr s'inspire d'une variété d'arts, tels que le théâtre, le cinéma et la danse. Elle se sert des différentes possibilités visuelles et typographiques de la page imprimée pour étayer le texte. Jacinta Kerketta écrit une forme de docu-poésie, et déploie son expérience journalistique pour produire une poésie de résistance indigène. *Bhijakī Vahī* d'Arun Kolatkar incorpore le visuel dans la surface matérielle du livre lui-même. L'image de Kim Phuc (photographié par Nick Ut), une jeune Vietnamienne gravement blessée par un bombardement américain, orne le dos du livre. Sur sa quatrième de couverture, figure un hiéroglyphe égyptien, l'objet intermédial par excellence, « un mot dans le langage visuel mais prononçable à l'oral⁶⁵¹ ».

La question de la convergence des différentes formes artistiques a stimulé la pensée critique depuis l'Antiquité. L'idée que « la peinture est une poésie muette, la poésie, une image parlante » nous vient de Plutarque, qui prétend citer la déclaration de Simonide de Céos sur le sujet⁶⁵². La poésie, caractérisée par son « ineluctable messiness⁶⁵³ », incarne une possibilité extrêmement riche pour étudier l'imbrication de différents arts. Dans son essai intitulé *What is Poetry?* Roman Jakobson fait allusion à l'ouverture du langage poétique, qui peut s'adapter à

⁶⁵¹ « a word in the language of visual design but pronounceable in spoken language ». Daniel Albright, *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts* (Yale University Press, 2014).

⁶⁵² Leonard Barkan, *Mute Poetry, Speaking Pictures* (Princeton University Press, 2013).

⁶⁵³ Ramazani, *Poetry and Its Others*.

presque tous les types de discours, de langage et de registre, au point de brouiller « la ligne de démarcation entre la poésie et la non-poésie⁶⁵⁴ ». Cependant, comme l'affirme Ramazani, « les poèmes naissent en partie en faisant écho à des formes extrapoétiques, en jouant sur elles, en les remaniant, en les affinant, en les rehaussant, en les déformant, en les inversant, en les combattant, en les hybridant et en les comprimant⁶⁵⁵. »

Le triomphe du modernisme a conduit à une confusion plus accrue entre les genres et les médias, par la création des « figures de consonance⁶⁵⁶ » entre la musique, la littérature et les autres arts. Le vieux dicton horatien, « ut pictura poesis », qui signifie « comme une peinture, ainsi un poème », se trouve renforcé par cette nouvelle interdépendance entre les arts visuels et littéraires. Laetitia Zecchini écrit que les poèmes d'Arun Kolatkar « proviennent souvent d'une image visuelle⁶⁵⁷ » et que le poète avait noté l'aphorisme d'Horace dans ses cahiers. L'influence des arts dans la poésie de Kolatkar va au-delà de la peinture et inclut la musique, le cinéma, la photographie et le théâtre, entre autres. Lorsqu'un journaliste lui a demandé de citer ses influences littéraires, Kolatkar a fourni un inventaire qui fait désormais partie de la légende littéraire — .

« You want a list? Whitman, Mardhekar, Manmohan, Eliot, Pound, Auden, Hart Crane, Dylan Thomas, Kafka, Baudelaire, Heine, Catulle, Villon, Dhyaneswar, Namdev, Janabai, Eknath, Tukaram, Wang Wei, Tu Fu, Han Shan, Ram Joshi, Honaji, Mandelstam, Dostoevsky, Gogol, Isaac Bashivis Singer, Babel, ApolliNaïre, Breton, Brecht, Neruda, Ginsberg, Barthes, Duras, Joseph Heller, Enzenbergser, Gunter Grass, Norman Mailer, Henry Miller, Nabokov, Namdev Dhasal, Patte Bapurav, Rabelais, Apulee, Rex Stout, Agatha Christie, Robert Sheckely, Harlan

⁶⁵⁴ « the line of demarcation between poetry and non-poetry ». Roman Jakobson, *Language in Literature* (Harvard University Press, 1987).

⁶⁵⁵ « poems come into being partly by echoing, playing on, reshaping, refining, heightening, deforming, inverting, combating, hybridizing, and compressing extrapoetic forms ». Ramazani, *Poetry and Its Others*, 6.

⁶⁵⁶ Daniel Albright, cité dans Ramazani, 9.

⁶⁵⁷ « a wordless visual image ». Zecchini, *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*.

Ellison, Bhalchandra Nemade, Durenmat, Arp, Cummings, Lewis Carroll, Bob Dylan, John Lennon, Sylvia Plath, Ted Hughes, Godse Bhatji, Morgenstern, Chakradhar, Gerard Manley Hopkins. Balwant Bua, Kiekergaard, Lenny Bruce, Bahinabai Chaudhary, Kabir, Robert Johnson, Muddy Waters, Leadbelly, Howlin' Wolf, John Lee Hooker, Leiber and Stoller, Larry Williams, Lightning' Hopkins, Andrzej Wajda, Kurosawa, Eisenstein, Truffaut, Woody Guthrie, Laurel and Hardy. »

Le lecteur est frappé par la diversité et le cosmopolitisme des artistes cités ci-dessus. De plus, parmi les romanciers, écrivains et poètes de différents genres, Kolatkar invoque également des auteurs-compositeurs, des philosophes, des musiciens de blues et plusieurs cinéastes. Kolatkar était principalement un poète, qui a aussi composé quelques chansons. Sa productivité littéraire était pourtant influencée par une variété de formes artistiques. Il est donc utile d'explorer cet enchevêtrement transmédiat dans son œuvre.

6.2. Poésie, musique, et chanson

6.2.1. Paul Valéry à Bombay

De plus, comme je l'affirme dans ce chapitre, la recherche de points de vue alternatifs sur le passé, et la création d'une littérature dissidente, ont incité les écrivains de mon corpus à repousser les limites de la poésie elle-même. Leur incorporation d'une grande variété de formes extrapoétiques fait partie de leur projet d'introduire des perspectives marginalisées dans le discours littéraire. Le vaste corpus de la littérature orale est l'un des domaines les plus féconds de l'expérimentation poétique. La traduction de la poésie bhakti, par exemple, représente un projet transmédiat. Les poèmes de Tukaram, Janabai, Namdeo, Eknath et Muktabai constituent un répertoire important pour les chanteurs populaires et folkloriques.

La musique, et les musiciens figurent fréquemment dans les poèmes de Kolatkar. Il a même écrit une série de « paroles pour la musique » et a enregistré quatre chansons dans les

années soixante-dix⁶⁵⁸. Dans la huitième séquence de son poème « Chien Paria » (« Pi-Dog ») au début de *Kala Ghoda Poems*, Kolatkar transpose le mythe grec de la création de la musique et de l'architecture dans les rues de Bombay. Il remplace le personnage d'Amphion par le chien éponyme. Sa poésie emploie souvent la mythologie pour élever et transformer des contextes quotidiens. En même temps, elle raconte des mythes en les ancrant dans le corps d'individus ordinaires. Ce texte fait allusion aux vers de Paul Valéry pour le ballet-mélodrame *Amphion* d'Arthur Honneger (1929). Dans le poème de Kolatkar, le chien pi se dit extrêmement satisfait de pouvoir jouer en paix :

to work in peace on my magnum opus:
a triple sonata for a circumpiano
based on three distinct themes-

one suggested by a magpie robin,
another by the wail of an ambulance,
and the third by a rockdrill;

travailler en paix sur son chef-d'œuvre,
une triple sonate pour circumpiano
fondée sur trois thèmes distincts — .

l'un inspiré par une pie qui chante,
l'autre par le hurlement d'une ambulance,

⁶⁵⁸ Amit Chaudhuri écrit que « Kolatkar had learnt Western musical notation. He'd also taken lessons in playing the pakhawaj, the venerable Indian drum that predates the tabla; in the early 1970s, he began to compose his peculiar and compelling versions of rock music. He recorded a demo of four songs with a group of local musicians in a studio in 1973; he was forty-one years old. Though nothing came of that experiment, it sounds now, more than ever, like groundbreaking, astonishing stuff »

et le troisième par un marteau piqueur⁶⁵⁹

La nature et la cacophonie urbaine fournissent les composants élémentaires de sa musique. Dans la pièce d'Honegger, la musique d'Amphion est également constituée par de gammes musicales dissonantes⁶⁶⁰. Rappelant la construction de Thèbes par Amphion, la musique du chien entraîne une reconstitution progressive de la ville de Bombay — .

As I play,
the city slowly reconstructs itself,
stone by numbered stone.

Every stone
seeks out his brothers
and is joined by his neighbour.

Every single crack
returns to its flagstone
and all is forgiven.

Tandis que je joue,
la ville lentement se reconstruit,
pierre à pierre, toutes numérotées.

Chaque pierre
part à la recherche de ses semblables,

⁶⁵⁹ Kolatkar, *Kala Ghoda*, 2013, 41.

⁶⁶⁰ Albright, *Panaesthetics*, 192.

et se sœurs se joignent à elle.

les fissures du pavé
reprennent leur place,
et tout est pardonné.⁶⁶¹

Les didascalies de Paul Valéry pour le spectacle ne sont pas moins précises : « tout l'acte de la construction exige une coordination aussi parfaite que possible entre la mimique, la figuration et la musique ». L'arrivée des pierres, appelée « la marche des pierres », est décrite dans des mots presque totalement symétriques aux vers de Kolatkar : « Des blocs se soulèvent, se déplacent soit par bonds pesants, soit en roulant sur les pentes ; ils se dirigent de la droite du spectateur vers la gauche⁶⁶² ». Dans le poème de Kolatkar, le temple d'Apollon est remplacé par « L'église de St Andrew's » et « l'université », deux bâtiments emblématiques situés dans le quartier de Kala Ghoda. La dernière strophe de la séquence fait un clin d'œil à l'inspiration musicale et performative de ce poème, quand le chien paria décrit l'arrivée d'une « jeune fille aux longues jambes » :

it's not the leggy young girl
taking a short cut
through this island as usual

violin case in hand,
and late again for her music class,
at the Max Mueller Bhavan,

Ce n'est pas tant la jeune fille aux longues jambes

⁶⁶¹ Kolatkar, *Kala Ghoda*, 2013, 41.

⁶⁶² Paul Valéry, *Amphion: Mélodrame. Musique d'Arthur Honegger. Livret de Théâtre. [Umschlagtitel.]* (Rouart Lerolle & Company, 1931).

qui prend un raccourci
en traversant cet îlot, comme toujours,

son étui à violon à la main,
en retard une fois encore à son cours de musique
à Max Mueller Bhavan,⁶⁶³

Ce poème est un exemple des créations intermédiales subtiles et sophistiquées de Kolatkar. Il incorpore les didascalies pour un ballet dans un poème sur la perception de la ville de Bombay par un chien errant. La musique et le chant sont un lieu riche d'expérimentations intermédiales pour la poésie. En effet, le chant et la poésie représentent des arts jumeaux, qui ont pu former un seul domaine artistique à un moment donné de l'histoire. Cependant, que cette « unité édénique » n'ait jamais existé ou non, la chanson et la poésie partagent une préoccupation insistante pour le rythme, la mémorisation et un certain privilège du « signifiant sur le signifié, les mots en tant que sons (et en poésie, souvent aussi en tant que formes) sur les mots en tant que sens⁶⁶⁴. » D'autre part, les paroles de chansons sont souvent moins importantes que la musique qui les accompagne, alors qu'en poésie, le texte, son sens, sa sonorité, mais aussi ses différents indices visuels, restent primordiaux.

6.2.2. La chanson de la gorge blessée

Karthika Naïr glose les paroles des deux chansons en hindi dans un chapitre d'*Until the Lions*. Ces textes démontrent à la fois de l'étroite conjonction des deux arts, et l'espace de jeu qui s'ouvre entre eux. J'ai exploré l'un de ces poèmes dans le chapitre précédent, « Blood Moon Rising : Poorna with Vyasa », qui reprend les paroles de la chanson de Gulzar pour le film hindi *Yahaan* (2004). L'autre poème du même chapitre, intitulé « Poorna to Satyavati : The

⁶⁶³ Kolatkar, *Kala Ghoda*, 2013, 45.

⁶⁶⁴ « privileging of the signifier over the signified, words as sounds (and in poetry, often also as shapes) over words as meaning ». Ramazani, *Poetry and Its Others*, 220.

Handmaiden's Grail », reprend la chanson de Niranjana Iyengar « Ek Ghadi » du film *D-Day* (2013). La strophe d'ouverture de la chanson, dans une traduction approximative de Naïr, fournit la cabeza de son poème :

Stay a little longer, for life still remains.

Your lips still bear traces of my being.

Why care if dawn's colours suffuse the face of night?

Our world still survives within waning dreams.

Stay a little longer, for life still remains.⁶⁶⁵

Reste un peu, car la vie subsiste encore.

Tes lèvres portent encore les traces de mon être.

Peu importe que les couleurs de l'aube embellissent le visage de la nuit.

Notre monde survit encore dans les rêves évanescents.

Reste un peu, car la vie subsiste encore.

Dans le film, cette chanson est adressée par une femme à son amant, qui est sur le point de partir après avoir passé une nuit avec elle. Traduite en anglais, elle est immédiatement décontextualisée de son cadre d'un film populaire hindi. Naïr transforme cette chanson d'amour en un discours adressé par la servante Poorna à la reine Satyawati. La reine est furieuse que Poorna, une servante du palais, ait pris la place de la jeune princesse Ambika, contrecarrant ainsi son projet de produire un héritier convenable pour le trône des Kurus. Dans ce poème,

⁶⁶⁵ Naïr, *Until the Lions*, 278.

Poorna justifie ses actions, qui visait à épargner la jeune princesse de subir un autre viol (« rape, sex under duress »).

La dernière phrase de la première strophe rompt le premier vers de la chanson par de multiples césures et un enjambement. Elle transforme une injonction amoureuse en une série de questions rhétoriques posées par une servante courageuse à une souveraine puissante et furieuse :

What else could I
do? Insist joy would return and, like madder stains,
stay- a little, longer, for life? Still remains,

dregs of conscience in my blood, coerce her- like you
did- into more couplings, with sermons on virtue,
on dues to past and future dead?⁶⁶⁶

Que pourrais-je faire
d'autre ? Insister sur le fait que la joie reviendrait et, comme des taches délirantes,
resteraient, un peu plus longtemps, car la vie ? subsiste encore,

les vestiges de la conscience dans mon sang, la contraindre, comme vous l'avez fait
- à d'autres accouplements, par des sermons sur la vertu,
sur la dette envers les morts passés et futurs ?

La deuxième ligne de la chanson est également coupée par une césure et passe d'un plaidoyer sensuel à une accusation. Poorna raconte à Satyavati la douleur qu'elle a infligée à sa propre famille dans sa quête de pouvoir : « les blessures des crimes tranchants dont tes lèvres portent

⁶⁶⁶ Nair, 118.

encore les traces » (« wounds from sharp crimes your lips still bear traces of.⁶⁶⁷ »). Nair explore, démantèle et reconstruit la chanson en employant de perspectives nouvelles et inattendues. Dans la troisième strophe, Poorna annonce à la reine qu'elle est enceinte d'une progéniture saine qui enrichira la lignée des Kurus. Le poème inverse le sens de la chanson. Au lieu de se lamenter du passage du temps, les mots de Poorna attendent avec impatience le lever du soleil :

Why pine to thwart Time's flight? Why seek the Sun's birthright?

Why care if dawn's colours suffuse the face of night?⁶⁶⁸

Pourquoi chercher à détourner le vol du temps ? Pourquoi chercher le droit du soleil ?

Peu importe si les couleurs de l'aube embellissent le visage de la nuit ?

Dans les deux dernières strophes, la servante rend hommage à la reine. Satyavati est une personne issue d'une caste opprimée qui est montée sur le trône de Hastinapur (« fisher-/ girl who rose to queen, Nishada-empress of our realm »). Selon Poorna, le règne de Satyavati leur a donné du courage et de la dignité (« unbent our spines ») et c'est grâce à elle qu'ils survivent (« Our world still survives within waning dreams »). Elle fait appel à la solidarité de caste et de genre et demande à la reine d'épargner sa vie. Dans le dernier vers de la dernière strophe, elle voue sa loyauté à Satyavati et espère que sa règne perdurera : « may your hands on reins/ stay a little longer, for life still remains.⁶⁶⁹ »

Il est intéressant de comparer et de contraster la façon dont les deux poèmes consacrés à l'histoire de Poorna intègrent la chanson et les formes musicales. Le premier poème est un vers profondément érotique dont les thèmes de la sensualité et du plaisir sexuel entrent en résonance avec la chanson hindi. En effet, le poème fait un usage très délibéré et efficace de la musicalité,

⁶⁶⁷ Nair, 118.

⁶⁶⁸ Nair, 118.

⁶⁶⁹ Nair, 119.

en incluant des termes tels que *alāpa*, *rāga* et *tīnatāla* dans le texte lui-même. Le second poème entretient une relation plus compliquée avec la chanson. Il incorpore ses vers pour les fragmenter et les décontextualiser au service des stratégies rhétoriques de Poorna pour persuader la reine d'épargner sa vie. En cela, il se rapproche davantage de la conception contemporaine de la poésie comme « la chanson interrompue, la chanson bégayée, la chanson brisée » ou, en termes plus évocateurs, comme « la chanson de la gorge blessée⁶⁷⁰. »

6.3. L'art de l'ekphrasis

6.3.1. *The Weeping Woman* : libérer la muse

Les poèmes ekphrastiques constituent un genre littéraire qui incorpore les objets provenant de différents médias dans le langage poétique. Le mot ekphrasis provient du préfixe grec « ek », qui signifie « hors de » ou « de », et du suffixe « phrasis », qui signifie « désigner ou déclarer », et « signifiait à l'origine une description complète ou vivante⁶⁷¹ ». Elle a été décrite de différentes manières : « la représentation verbale de la représentation visuelle⁶⁷² », ainsi que « les créations verbales de l'œuvre d'art visuelle⁶⁷³ ». Rachel Eisendrath, dans son étude sur l'art de la Renaissance, préfère une définition plus simple, et le qualifie de « description littéraire élaborée d'une chose⁶⁷⁴ ». Daniel Albright, quant à lui, définit l'ekphrasis comme « une traduction intermédiaire — une pseudomorphose⁶⁷⁵ » d'un médium artistique à un autre.

Une séquence de poèmes ekphrastiques dans *Bhijakī Vahī* est consacrée aux portraits que Picasso a réalisés de sa « muse », la photographe et artiste Dora Maar. Le poème fait référence

⁶⁷⁰ « the interrupted song, the stuttered song, the broken song » et « the song of the wounded throat ». Ramazani, *Poetry and Its Others*, 227.

⁶⁷¹ Peter Wagner, *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Walter de Gruyter, 2012).

⁶⁷² James A. W. Heffernan, « Ekphrasis and Representation, » *New Literary History* 22, no. 2 (1991): 297, <https://doi.org/10.2307/469040>.

⁶⁷³ David Carrier, « Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing, » *The British Journal of Aesthetics* 27, no. 1 (1987): 20–31, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/27.1.20>.

⁶⁷⁴ Rachel Eisendrath, *Poetry in a World of Things: Aesthetics and Empiricism in Renaissance Ekphrasis* (University of Chicago Press, 2018).

⁶⁷⁵ Albright, *Panaesthetics*.

à plusieurs tableaux du maître cubiste, dont *Guernica* et *The Weeping Woman*, et s'adresse directement à Dora Maar. Ces tableaux coïncident profondément avec les thématiques de la violence, le deuil et la féminité de l'œuvre de Kolatkar. Il s'agit donc d'une « traduction intermédiaire », où la peinture est le point de départ d'une œuvre poétique. L'étroite complicité entre les poètes de Bombay et les peintres modernistes de cette ville ont clairement influencé le choix du sujet. Il s'inscrit également dans une longue tradition de poésie qui cherche à recréer des éléments de l'art visuel, et renvoie directement à l'idée que les poèmes sont des « images parlantes »⁶⁷⁶.

Le premier poème, « Guernica », fait plusieurs choses à la fois. Il évoque le bombardement meurtrier par Franco du village éponyme en Espagne, sa représentation dans le tableau de Picasso, et les photographies de Dora Maar qui ont documenté le processus de sa création. Le poème commence par un récit concis de la destruction du village par une escadrille d'avions « Heinkel et Messerschmitt ». Mais dès le vers suivant, le texte évoque l'œil saisissant qui veille sur la grande toile de Picasso : « l'œil du soleil explose ». Le poème anime les lignes immobiles du tableau. Il décrit Picasso, désigné comme « *bailatōṃdyā* » (« बैलतोड्या »), son alter ego pictural, le Minotaure, en train de se déplacer pour « remplir la trappe vide avec une ampoule/et dessiner un tableau de chagrin ». Le poème évoque la mère berçant son enfant mort, et les chevaux blessés qui dominent le premier plan du tableau. Il se recule du plan pictural pour inclure l'atelier de Picasso :

बैलतोड्याला भूक लागते

पॅलेट नाईफनं तू रंग चोपडतेस

⁶⁷⁶ Alors que les poèmes consacrés à des portraits remontent au moins au XVIIe siècle en anglais, et même plus tôt en italien, un regain d'intérêt pour les dimensions transmédiales de l'art au début de la période moderniste a contribué au renouveau du genre. Des poètes tels que E.E Cummings, T.S Eliot, Pound et William Carlos Williams ont tous pratiqué cette forme. Pour Frances Dickey, une « combinaison de connectivité générique et de flexibilité intermédiaire a fait du portrait un véhicule idéal pour les premières expérimentations modernistes. » Frances Dickey, *The Modern Portrait Poem: From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound* (University of Virginia Press, 2012).

तोस्टला

सिरोलियन कोबाल्ट प्रशियन ब्लू

बैलतोंड्या ते सगळे

एकट्यानं खाऊन टाकतो बकाबका

आधाशासारखे

तो दोन वाइन ग्लासेस काढतो

त्यात थोडं थोडं टर्पेटाइन ओततो

तुम्ही दोघं ते पिऊन टाकता ⁶⁷⁷

Le minotaure a faim,

avec un couteau à palette, tu étales

de la peinture sur des tartines.

Bleu céruléen cobalt prussien

Le Minotaure, affamé

les dévore

il attrape deux verres à vin

et verse de la térébenthine

⁶⁷⁷ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 282.

vous buvez tous les deux

Le Picasso de ce poème est une figure sortie du tableau, nourrie par la peinture et de la térébenthine. D'une certaine manière, Kolatkar inverse la relation de base entre l'artiste et le portrait. C'est l'artiste lui-même qui devient une figure désincarnée. Picasso a peint des dizaines de tableaux de Dora Maar, dans des styles très différents, allant de tableaux relativement naturalistes à des représentations « de plus en plus défigurées et monstrueuses » qui symbolisent la « catastrophe universelle⁶⁷⁸ ». Kolatkar regarde Dora Maar avec plus de compassion et l'inclut parmi les autres femmes endeuillées de son texte.

Le deuxième poème de cette séquence, intitulé « Labyrinthe », en référence à l'ancre du Minotaure, explore davantage la relation troublante et inégale entre l'artiste et son sujet. Dora Maar est représentée collée à son tabouret, alors que Picasso lui demande à plusieurs reprises de ne pas bouger. Il peint son visage avec des « étoiles scintillantes » et plusieurs cercles en boucle, avant de se retirer dans l'infini. Quelques gouttes « d'encre de Chine coulent » des yeux de Dora, emprisonnée dans la peinture. Quatre poèmes intitulés « The Weeping Woman » s'adressent directement à Dora Maar. Le célèbre tableau *The Weeping Woman* (1937) représente Dora Maar en train de pleurer, un mouchoir géométrique dentelé recouvrant la moitié inférieure de son visage. Le poème décrit cette peinture en mettant l'accent sur le mouchoir et sur les larmes qui coulent sur son visage :

त्रिकोणी घडी करून
तोडासमोर धरलायस तू
पत्र्याचा हात रुमाल एक
दंतूर⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Brigitte Léal, “‘For Charming Dora’: Portraits of Dora Maar,” in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation* (New York: The Museum of Modern Art, 1996), 384–404.

⁶⁷⁹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 285.

Tu tiens un mouchoir triangulaire
devant ton visage
un mouchoir en métal
plein de dents

Ses larmes sont décrites comme une ligne de « fil barbelé » qui ne peut être coupée par « le coupe-fil » de ses yeux. Comme les autres personnages féminins de ce recueil, Dora Maar est obligée de témoigner. La conjonction entre « l'organe qui pleure » et « l'organe qui voit », à laquelle j'ai fait allusion plus haut, est également un motif de ce poème. Pour Picasso, la tristesse de Dora représentait le signe d'un âge traumatisé. Kolatkar, pour sa part, est ému par son chagrin intime. Dans le poème suivant, le locuteur lui offre « le mouchoir/de mon cœur » et finalement le papier sur lequel le poème est écrit, pour essuyer ses larmes. Le mouchoir revient dans le troisième poème, transfiguré en un papillon, « enivré par/le nectar/qui coule de tes yeux de lotus ». Le papillon reste éternellement assis sur son visage, alourdi par le « pollen du chagrin » qui s'est attaché à ses pattes. Le dernier poème satirise le destin de l'œuvre d'art, et la valeur financière qu'elle a acquise, déconnecté du traumatisme initial qui l'a engendré :

ए मी तुला एक ज्योक सांगू?

परवाच सहस्रह लाख

बेचाळीस हजार

सातशे एकोणीस डॉलर्सना विकली गेलीस तू

लिलावात

मग आता तरी

हस की ⁶⁸⁰

Je peux te raconter une petite blague ?

L'autre jour, tu as été vendue aux enchères
pour huit virgule six million quarante-deux mille
sept cent dix-neuf
dollars

Alors ris un peu
au moins

Picasso a transformé le portrait « d'un document prétendument objectif à un document franchement subjectif », et plusieurs de ses œuvres représentent des « portraits autobiographiques⁶⁸¹ ». Kolatkar reconnaît le caractère autoréférentiel de ces peintures, comme les cercles qui « tournent en boucle sur eux-mêmes ». Cependant, il reconnaît également la vraie personne dont ces peintures portent le nom, et qui était une artiste talentueuse. Réduite à la figure de la « muse », et dépeinte par les commentateurs comme une femme hystérique et recluse, Dora Maar a subi le même genre d'effacement qui a été le destin d'innombrables femmes dans l'histoire.

Kolatkar tente de pénétrer dans les peintures et de s'adresser directement à la femme. Il reconnaît sa douleur et lui offre ses poèmes en hommage. En effet, comme je l'expliquerai dans les sections suivantes, le travail de Kolatkar lui-même suggère un certain degré d'ambivalence par rapport au projet de commémorer par des « poèmes-portraits » une série de femmes

⁶⁸⁰ Kolatkar, 288.

⁶⁸¹ William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture," in *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation* (New York: Museum of Modern Art, 1996), 12–110.

historiques et mythologiques dans *Bhijakī Vahī*. Le risque d'appropriation et d'effacement continue de hanter cet ouvrage, dont l'expression intermédiaire vacille parfois à la limite du réel. En même temps, Kolatkar s'appuie sur les différents arts, et en particulier sur la photographie, comme archives inestimables de la cruauté et la violence accablante du XXe siècle. Ils constituent également la base d'une série de contre-récits qui trouvent écho dans sa propre vision hétérodoxe du passé.

6.3.2. Bearings

6.3.2.1. Monter sur scène

La poésie de Karthika Nair représente un travail résolument intermédiaire, et un rapide coup d'œil à la bibliographie d'*Until the Lions* le confirmera. Outre les ouvrages savants et les traductions du *Mahabharata*, on y trouve également plusieurs adaptations cinématographiques de l'épopée. La section la plus importante, cependant, est constituée de représentations théâtrales qui n'ont aucun rapport ostensible avec l'épopée. Nair cite une série de spectacles de danse par des chorégraphes tels qu'Akram Khan, Rachid Ouramdane, Kaori Ito et Sidi Larbi Cherkaoui; et des pièces de théâtre telles qu'*Antigone* et *Electra*; et de multiples interprétations du ballet *Le Sacre du Printemps* (1913), composé par Igor Stravinsky. Son premier recueil de poèmes, *Bearings* (2009), contient une section entière consacrée à des vers ekphrastiques sur différentes représentations et œuvres d'art.

Dans les paragraphes suivants, je lirai certains poèmes de cet ouvrage pour montrer que l'imagination littéraire de Nair est profondément ancrée dans les arts plastiques et du spectacle. La courte préface de la section « Virga », tirée de son premier recueil de poèmes intitulé *Bearings*, médite sur le processus de la traduction d'une œuvre d'une forme artistique à une autre. L'auteur le compare au phénomène géophysique appelé virga, qui désigne la condensation de l'eau dans l'air sans provoquer de pluie. Ce phénomène se manifeste par une

colonne d'humidité suspendue entre le ciel et la terre. Pour la Naïr, ce phénomène correspond à la « tentative de capturer le kinesthésique par les mots », ou de représenter une performance éphémère par le langage. Elle est également consciente des limites naturelles de ce processus, qu'elle décrit comme « souvent futile. Et au mieux partiel⁶⁸². »

Le premier poème de *Bearings*, « Zero Degrees : Between the Boundaries » est une création ekphrastique consacrée à la pièce *Zero Degrees* d'Akram Khan. Ce spectacle fut présenté pour la première fois en 2005, en collaboration avec Sidi Larbi Cherkaoui, le sculpteur Antony Gromley et le musicien Nitin Sahwney. Il met en scène le voyage d'Akram Khan, entre le Bangladesh, terre natale de ses parents, et le Bengale occidental en Inde. Le passage de la frontière a provoqué une crainte chez Khan de perdre son passeport britannique et d'être pris pour un « Bangladais » ou un « bandit ». La pièce rappelle également une autre expérience que Khan a vécue lors de ce voyage. Sur le train entre le Bangladesh et Calcutta, il a vu une femme en train de pleurer devant le cadavre de son mari. À ce moment-là, ses interlocuteurs l'ont conseillé de ne pas intervenir dans la situation.

L'espace de la scène s'organise autour d'une grande boîte gris-blanc occupée par deux mannequins blancs. Khan et Cherkaoui entrent par l'arrière et « marchent rapidement l'un vers l'autre, se rencontrent au centre et se tournent ensuite vers le public avant de continuer à marcher le long de l'axe central de la scène⁶⁸³. » Le libretto est prononcé par Khan et Cherkaoui en parfaite synchronisation et ils ponctuent leur « narration avec des échanges corporels fluides et symboliques⁶⁸⁴. » Le poème de Naïr suit ce mouvement, du texte à la danse et inversement, tout en conservant des traces de son impact kinesthésique :

⁶⁸² « often futile. And at best partial. »

⁶⁸³ « walk swiftly towards each other, meet at the centre and then turn to face the audience before continuing to walk down the central axis of the stage ». Royona Mitra, *Akram Khan: Dancing New Interculturalism* (Springer, 2015), 95.

⁶⁸⁴ « storytelling with fluid and symbolic corporeal exchanges ». Mitra, 99.

A warrior and a monk, two beings-
flanked by shadows that grow and roam at will-
cross-legged in thought, carving with four hands

arabesques on force, loss, fear- close at hand
-and some big runes- selfhood, death⁶⁸⁵

Un guerrier et un moine, deux êtres-
flanqués d'ombres qui grandissent et errent à volonté.
les jambes croisées , sculptant à quatre mains

des arabesques sur la force, la perte, la peur- à portée de main.
-et quelques grandes runes- le soi, la mort.

Dans l'imagination de Nair, les deux interprètes jouent les rôles du guerrier et du moine. Le spectacle commence par des références au corps (« cross-legged », « four hands ») et à des gestes qui se transforment en motifs, en énigmes et en langage (« arabesques », « runes »). Les deux danseurs se reflètent dans leurs mouvements respectifs, créant ainsi une double identité ambiguë, un soi dédoublé ou divisé. Dans le poème de Nair, cette dualité se traduit par un « duel/duet » et il devient impossible de distinguer les deux personnages sur scène (« read which is which »). Le poème ne partage pas le même référentiel que la performance. Au lieu de faire allusion aux incidents réels qui ont inspiré la danse, il en tire un nouveau récit.

Le guerrier et le moine, les deux danseurs sur scène, sont impliqués dans un combat, ou une négociation, pour défendre des visions du monde très différentes. Royona Mitra écrit que leurs

⁶⁸⁵ Nair, *Bearings*.

« échanges de mouvements vont de la mutualité, à la fragilité, à la coercition, au contrôle, à la manipulation, à la volatilité, à l'acceptation, alors qu'ils explosent dans l'ensemble de l'espace⁶⁸⁶. » Ce sont des visions contrastées, d'ouverture et de frontières, dont la lutte est articulée par le corps (« Lock hands/ embrace dodge thrust »). D'autres poèmes de la même section s'adressent à des œuvres différentes, comme *Tempus Fugit* de Sidi Larbi Cherkaoui, *La Edad de Oro* d'Israel Galvan, la danse *Not for Unsteady Souls* de Priscilla Newell et Vincent Frischi, et *Objectif Terre* du compositeur Pierre Henry, présenté d'abord à Avignon puis sur l'Esplanade de la Défense à Paris.

Deux poèmes sont adressés à la sculpture de Rodin, *Le Baiser*. Le premier imagine l'état d'esprit du sculpteur lors du moulage de son œuvre, tandis que l'autre imagine le ravissement de l'un de ses protagonistes, Francesca da Rimini, un personnage de l'*Enfer* de Dante. Dans le premier poème, Rodin expose sa vision de son art : « Sculpture is the art of hollows and mounds ». La sculpture prend forme dans les mains de l'artiste, mais aussi dans les yeux du spectateur (« Feelings emerge ; passion and life vibrate »). Le poème transmet également la dimension charnelle et affective de l'œuvre : « Desire in blithe undress/ arches my back, love cast in curves ». ⁶⁸⁷

6.3.2.2. Le poète comme spectateur

Les poèmes consacrés à la danse et aux performances musicales détournent aussi parfois leur regard de la scène et dépeignent l'expérience d'assister à un concert comme membre du public. Dans un de ces poèmes, la locutrice exprime son agacement à l'égard de sa voisine, une certaine Mme Rémy, qui est occupée à prendre des photos avec son téléphone pendant un concert du

⁶⁸⁶ « movement exchanges range from mutuality, to fragility, to coercion, to control, to manipulation, to volatility, to acceptance, as they explode into the whole space. » Mitra, *Akram Khan*.

⁶⁸⁷ Pour Daniel Albright, « La statue qui bouge est une sorte de totem... pour toutes les expériences aux frontières entre un médium artistique et un autre - ce que l'on pourrait appeler *Zwischenkunst*, ou interart. » Daniel Albright, *Music Speaks: On the Language of Opera, Dance, and Song* (University Rochester Press, 2009), 180.

Pandit Ravi Shankar à la Salle Pleyel à Paris. Le dernier poème de cette section revient sur une représentation de *Zero Degrees*, mais incorpore à la fois les moments qui précèdent la performance et ceux qui suivent sa conclusion. Le poème est composé de dix-sept séquences divisées en trois parties intitulées « Before/ », « the performance » et « /ends ». Les mots expriment l'objectif du poème, qui est de saisir, ne serait-ce que partiellement, l'expérience de la danse, « before the performance ends ».

Le mouvement d'une foule qui va occuper ses sièges prend des allures d'une danse : « ten thousand feet filing in/ a calibrated scramble ». Le « calibrated scramble » du public inaugure le spectacle avant son début sur scène. Le poème révèle sa capacité à esthétiser des mouvements ordinaires, d'une manière semblable à la capacité de la danse à exploiter les possibilités artistiques du corps humain. Le poème décrit le silence qui s'abat sur la salle de concert alors que le spectacle est sur le point de commencer, la dispersion des ouvreurs vers la porte, et une prise de bec entre deux spectateurs (« a sibilant spat/over car keys gone awol ») provisoirement suspendue. La partie centrale du poème, la plus longue, est entièrement consacrée à la danse de Cherkaoui et de Khan. La problématique centrale du spectacle, la configuration asymétrique de la citoyenneté entre les pays du Nord et du Sud, est résumée en une strophe :

What is the colour
of my identity? Red like
blood or the cover of a
passport ; EU-red to protect
and pre-select- new
caste lines for the planet?⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Nair, *Bearings*.

Quelle est la couleur
de mon identité ? Rouge comme
du sang ou la couverture d'un
passeport ; rouge UE pour protéger
et délimiter- de nouvelles
lignes de castes pour la planète ?

Le poème de Nair décrit les mouvements du corps — (« I reach out, I touch », « Hands seek trace/brush and enlace yours »), et les mouvements énergiques des danseurs (« Dive tumble or vault/ thrust parry and flip ») — comme un langage. De plus, la structure de la séquence poétique imite formellement une représentation sur scène. Il commence par l'entrée du public dans la salle de spectacle et se termine après les applaudissements. Le public retient des traces — des émotions, des pensées, des images et des airs — d'une forme d'art éphémère qui est la danse. Ce sont les seuls vestiges de la performance artistique. C'est ainsi que le poème s'achève, quand le public rentre chez lui avec ces résidus lumineux (« lambent flecks of magic/— the snatch of a song, a spin »). Conserver une partie de ces résidus constitue l'objectif principal de l'art de l'ekphrasis.

6.4. Une collaboration transmédiiale : Akram Khan et Karthika Nair

6.4.1. La chorégraphie du *Mahabharata*

Dans les pages qui suivent, je soutiendrai que la danse, une forme d'art qui s'appuie sur les possibilités expressives du corps, fournit l'imagerie intensément incarnée de la poésie de Nair dans *Until the Lions*. Comme l'écrit Sandra Horton Fraleigh, « le danseur ne communique pas par les mots, mais par le corps » et que la danse représente « une manifestation de notre corporalité⁶⁸⁹. » Daniel Albright affirme que « parfois la danse semble épeler des mots avec un

⁶⁸⁹ « the dancer communicates not through words but through the body » and « the movement medium of dance is continuous with and also an enactment of our embodiment. » Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (University of Pittsburgh Press, 1987).

alphabet du corps entier, parfois elle refuse de se constituer en langage⁶⁹⁰. » Je voudrais analyser *Until the Lions* comme une co-crédation collaborative et intermédiale de Naïr et de différents musiciens et chorégraphes, notamment Akram Khan, avec lesquels elle a travaillé. Il ne s'agit pas de remettre en question sa légitimité d'auteur, mais de voir son texte comme le fruit d'une série d'interactions osmotiques entre différents médias et créations artistiques.

Akram Khan (né en 1974) est un danseur et chorégraphe britannique d'origine bangladaise basé à Londres. Il s'est formé dès son plus jeune âge à la danse nord indienne du Kathak. Cette forme ancienne possède son propre vocabulaire de gestes et de mouvements hautement codifiés, dont les principes de base découlent des doctrines classiques indiennes de *l'abhinaya* et du *rasa*.⁶⁹¹ Il a ensuite étudié la danse contemporaine à la Northern School of Contemporary Dance de Leeds, dont il est sorti diplômé en 1998. Au départ, ses origines bangladaises et sa formation précoce dans une danse indienne ont conduit de nombreux critiques à décrire son travail comme une forme de « kathak contemporain ». Khan a cependant résisté à cette caractérisation, affirmant que sa danse n'est pas une fusion, mais une confusion⁶⁹². En outre, sa pratique doit beaucoup au théâtre physique, au ballet, au cinéma et à la danse classique, tant dans la tradition indienne qu'occidentale. Cette confluence de traditions et d'influences a produit une œuvre qui a transformé la danse moderne et a valu plusieurs distinctions à Khan.

⁶⁹⁰ « sometimes dance seems to spell out words with an alphabet of the whole body; sometimes it refuses to constitute itself as a language. » Albright, *Music Speaks*.

⁶⁹¹ Jusqu'au XIXe siècle et au début du XXe siècle, le kathak était plus étroitement associé aux filles « nautch » et aux devadasis, des courtisanes traditionnelles qui se produisaient pour les élites masculines dans un cadre urbain, de cour ou religieux. Il s'agissait souvent de femmes puissantes et érudites disposant de moyens financiers indépendants. Le gouvernement colonial et les missionnaires britanniques les considéraient comme des prostituées, ce qui a entraîné leur stigmatisation et la dégradation de leur statut. Les réformateurs nationalistes indiens ont cherché à se réapproprier cette danse, et lui ont donné une lignée classique remontant à l'antiquité. Kapila Vatsyayan fait cependant remonter cette forme de danse aux derviches soufis au XIIIe siècle et non à un quelconque âge d'or inventé de l'hindouisme. SHOBANA JEYASINGH, "Getting Off the Orient Express," in *The Routledge Dance Studies Reader*, 2nd ed. (Routledge, 2010). Kapila Vatsyayan, *Dance In Indian Painting* (Abhinav Publications, n.d.).

⁶⁹² Mitra, *Akram Khan*.

Parmi ses œuvres les plus célèbres, citons *Zero Degrees*, une réflexion sur l'identité et les frontières. *Desh*, coécrit par Karthika Nair, raconte l'histoire de sa famille pendant la guerre de libération du Bangladesh. *Bahok* (2008) reflète la vie nomade, mais privilégiée de Khan. Il a conçu et participé à une représentation pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Londres en 2012, en collaboration avec le cinéaste britannique Danny Boyle. Il a également adapté un épisode du *Mahabharata* dans *Gnosis* (2010), et a créé et joué dans une adaptation chorégraphique d'*Until the Lions* de Karthika Nair, présentée pour la première fois au théâtre Roundhouse de Londres en 2017. Nair a donc travaillé avec lui à la fois en tant qu'artiste et productrice, et la portée formatrice de cette collaboration créative est particulièrement évidente dans le texte étudié ici.

Pour commencer, il existe un fil conducteur plus profond, biographique et intertextuel qui lie Nair, Akram Khan et l'épopée du *Mahabharata*. Ce fil est fourni en partie par l'adaptation du poème épique par Peter Brook en une pièce de théâtre. Comme je le soutiendrai dans les pages suivantes, le texte de Nair entretient une relation créative et agonistique avec cette adaptation théâtrale. *Until the Lions* commence par prendre ses distances avec l'adaptation de l'épopée par Peter Brook, lorsque Satyavati, la principale narratrice du texte, déclare : « This is not the whole story, nor a lyrical history of mankind: it is what I know to be mine, true, or nearly so⁶⁹³ ». Il s'agit d'une allusion aux mots que Vyasa prononce dans la pièce de Brook, revendiquant l'universalité du récit qu'il s'apprête à raconter.

Le personnage « the boy », qui est son interlocuteur dans cette pièce, a d'abord été joué par Akram Khan, qui avait alors treize ans. Pour Royona Mitra, la mise en scène d'un interlocuteur muet joué par un acteur de couleur, en train d'écouter deux acteurs blancs lui raconter l'histoire de ses propres ancêtres, n'est pas un simple dispositif théâtral. Pour elle, cette mise en scène

⁶⁹³ Nair, *Until the Lions*, 47.

est emblématique de la pratique théâtrale « néo-impérialiste et interculturelle » de Brook, qui reproduit « la tendance orientaliste du monde occidental à parler au nom des peuples non occidentaux et de leurs expériences⁶⁹⁴. »

Lorsque le *Mahabharata* de Brook a été mis en scène pour la première fois, il a suscité de nombreuses critiques de la part des nationalistes indiens, qui l'accusait d'appropriation d'une tradition culturelle qui n'appartenait qu'au « peuple indien⁶⁹⁵ ». Bien que je ne trouve pas ces critiques particulièrement productives, les témoignages des voyages que Brook a effectués en Inde, à la recherche de traditions théâtrales autour de l'épopée, le dépeignent comme un artiste occidental prêt à utiliser l'héritage intellectuel et matériel des pays du sud pour ses projets artistiques, tout en traitant ses habitants avec un certain mépris⁶⁹⁶. D'autre part, le *Mahabharata*, comme tous les récits, a parcouru le monde sous différentes formes. L'épopée a stimulé des créations dans des dizaines de langues, de genres et de médias différents, y compris ceux examinés dans cette thèse elle-même. Il serait également faux d'établir une opposition trop rigide entre Akram Khan et Peter Brook, car Khan lui-même parle de sa participation à la pièce en des termes presque révérencieux.

⁶⁹⁴ « the orientalist tendency of the western world to speak on behalf of non-western people and their experiences ». Mitra, *Akram Khan*, 11.

⁶⁹⁵ La critique la plus pertinente de la méthode de Brook vient sans doute de Rustom Bharucha, qui parle de son appropriation de l'héritage théâtral indien à des fins commerciales (« appropriation and reordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market. ») Rustom Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* (Routledge, 2003).

⁶⁹⁶ Alf Hildebeitel, spécialiste du *Mahabharata* et de ses traditions orales et régionales, écrit qu'il avait mis Peter Brook en contact avec certains de ses interlocuteurs indiens lorsque ce dernier a voulu faire des recherches sur les traditions théâtrales autour de l'épopée dans le Tamil Nadu. Hildebeitel nous raconte que ses homologues indiens ont été horrifiés et profondément offensés par la conduite de Brook au cours de ce voyage, où il a interrompu les acteurs pendant les représentations dans les villages, et en a insulté plusieurs autres. Ce comportement était particulièrement évident lorsque Brook avait affaire à des artistes subalternes, loin des grandes villes. *When the Goddess Was a Woman: Mahābhārata Ethnographies - Essays by Alf Hildebeitel, Volume 2* (BRILL, 2011), 547. Voir également le compte rendu de Phillip Zarelli sur des incidents similaires qui ont eu lieu lors de la visite de Brook en Inde. Phillip Zarrilli, "The Aftermath: When Peter Brook Came to India," *The Drama Review: TDR* 30, no. 1 (1986): 92, <https://doi.org/10.2307/1145715>.

Cependant, il est vrai que l'adaptation par Khan d'un épisode du *Mahabharata*, dans *Gnosis* (2010), se définit par son approche « imagiste et corporelle⁶⁹⁷ » qui évite l'universalisme de Brook et particularise ses personnages et ses récits. Il est donc intéressant d'examiner la manière dont cette approche fragmentaire et intensément physique informe le texte de Naïr. *Gnosis* explore la relation entre le régent Kaurava Duryodhana et sa mère Gandhari. Les deux interprètes sur scène sont vêtus de vêtements noirs sobres, détournant les attentes du public quant aux costumes colorés et flamboyants associés à la culture indienne. L'histoire de Gandhari et Duryodhana devient le prétexte à une réflexion « microcosmique, personnelle et incarnée⁶⁹⁸ » sur la dynamique entre un fils ambitieux et impitoyable et une mère déterminée.

La chorégraphie de Khan rejette implicitement des formes de narration textuelles et met l'accent sur le potentiel expressif du corps humain. Ceci est inhérent à son médium artistique particulier, qui « par essence, est un art incarné », où « le danseur et le public font tous deux l'expérience de la danse à travers ses attributs vécus - son caractère kinesthésique et existentiel⁶⁹⁹. » Cette dimension corporelle et kinesthésique de la danse se traduit dans *Until the Lions*, et définit à la fois son esthétique particulière ainsi que sa description des personnages et des événements.

6.4.2. Un alphabet du corps

Différentes sections du texte de Naïr se lisent comme des descriptions ekphrastiques de la danse. Cela est dû à la conscience aiguë qu'il a de la physicalité des personnages, ainsi que de leurs mouvements corporels. Dans trois scènes différentes du texte, Satyavati et Bheeshma se livrent à d'intenses duels verbaux, généralement sur des questions de succession royale et de politique de la cour. Cependant, dans les vers de Naïr, les dimensions verbales sont

⁶⁹⁷ Mitra, *Akram Khan*, 65.

⁶⁹⁸ « microcosmic, personal, and embodied » Mitra, 23.

⁶⁹⁹ « by essence, is an embodied art » where « both dancer and audience experience dance through its lived attributes – its kinesthetic and existential character ». Fraleigh, cité dans Mitra, 31.

subordonnées à l'image primitive de deux animaux au combat, ou de deux guerriers qui se tournent autour, prêts à s'attaquer : « Nos mots ont rugi. Nos mots ont lancé des regards furieux. Nos mots ont tourné en rond, réclamant la victoire totale - griffes, crocs, tentacules. Les organes se sont déchirés. Le sang a coulé⁷⁰⁰. » Les mots dans le récit de Naïr sont eux-mêmes des êtres incarnés, dotés de griffes, de crocs, de tentacules, d'organes et du sang.

De même, la description de la rencontre entre Satyavati et le sage Parashara, au début du récit, est décrite comme un ballet : « Les bras et les jambes tressés en un seul, la bouche cadencée par la langue, les doigts enlacés, il s'est levé, je me suis tordue, nous nous sommes rejoints⁷⁰¹. » La danse met en scène un corps en mouvement, et la chorégraphie et la géométrie du corps d'un danseur sont immanentes dans l'écriture de Naïr. Le récit des rapports amoureux de Satyavati et Shantanu suit également un schéma similaire : « Il me tenait comme un cadeau à déballer, petit bout par petit bout. Une oreille gauche, une lèvre supérieure, la ligne d'un cou, ma taille fine, la courbe d'une hanche, cette anse au nord de ces cuisses... il a tourné autour de ces planètes, puis a rencontré avec des mains et une langue resté trop longtemps solitaires⁷⁰². »

Le texte prononcé par Satyavati, contrairement aux autres poèmes de cet ouvrage, se présente sous la forme de poèmes en prose, « la prose d'une danseuse⁷⁰³ » selon David Shulman, rythmée, allitérative, pleine de rimes internes et d'images corporelles vives. Les descriptions de la mort et de la maladie possèdent la même intensité frénétique : « Il s'est tordu, il a palpité, il a craché des entrailles vertes et rouges, il a vomi et s'est transformé en furoncle - un spectacle

⁷⁰⁰ « Our words snarled. Our words glared. Our words circled, baying for full victory – bare-clawed, fanged, tentacled. Organs ripped. Blood trickled. » Naïr, *Until the Lions*, 55.

⁷⁰¹ « Arms and legs braided into one, mouth padlocked with tongue, digits entwined, he heaved, I writhed, we conjoined ». Naïr, 57.

⁷⁰² « He held me like a gift to unwrap, bit by tender bit. A left ear, an upper lip, the line of a neck, my slender midriff, the curve of one hip, that cove north of these thighs...planets he'd orbit, then meet with long-solitary hands and tongue. » Naïr, 57.

⁷⁰³ Shulman, "The Widows' Laments | David Shulman."

que les yeux qui avaient enfanté ou aimé pouvaient difficilement supporter⁷⁰⁴. » Dans le chapitre précédent, j'ai soutenu que le corps et les sens fournissent leur propre langage. Cette affirmation s'applique de manière évidente à un art corporel tel que la danse. Les innombrables références au corps, et à ses nombreux organes discrets — os, langue, colonne vertébrale, hanches, seins, cou — constituent les composantes élémentaires du langage du danseur.

La séquence de poèmes qui révèle le plus clairement l'affiliation du texte au vocabulaire de la danse se trouve dans le chapitre consacré à « Amba/ Shikhandi ». J'ai précédemment abordé ces poèmes comme des œuvres défiant le genre, qui dépassent les conceptions traditionnelles de la féminité et de l'incarnation. Ils témoignent également du rôle essentiel de la danse dans la poésie de Nair. Pour commencer à un niveau très basique, la colonne vertébrale est un élément central de la danse et de la chorégraphie. Mitra parle de la « verticalité éthérique de la colonne vertébrale⁷⁰⁵ » dans le ballet classique. La colonne vertébrale souple ou droite est essentielle pour signaler l'émotion dans la danse. La relaxation de la colonne vertébrale, permettant une plus grande liberté de mouvement au niveau des hanches et du torse, a été l'une des principales innovations de la danse moderne⁷⁰⁶. *Until the Lions* ne contient pas moins de douze références distinctes à la colonne vertébrale dans l'ensemble du texte.

Les premières lignes du poème « Manual for Revenge and Remembrance » ressemblent aux instructions d'un chorégraphe, avec des indications précises sur la façon de positionner le corps — « ancrez la terre par deux pieds alignez le zénith à la colonne vertébrale inclinez-vous vers l'est vers le destin puis vers le sud vers la mort qui est patiente gentille et constante⁷⁰⁷. » Ils comportent également des indications sur le maquillage, comme pour un interprète qui se

⁷⁰⁴ « He writhed, he throbbed, he spewed insides green and red, he seethed and swelled into a carbuncle – a sight eyes that had birthed or loved could hardly endure. » Nair, *Until the Lions*, 106.

⁷⁰⁵ « ethereal verticality of the spine ». Mitra, *Akram Khan*, 38.

⁷⁰⁶ Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, 142.

⁷⁰⁷ « anchor the earth to both feet align the zenith to the spine bow bow eastward to destiny then south to death who is patient kind and constant ». Nair

prépare à monter sur scène : « orner les yeux et les cicatrices avec du vernis⁷⁰⁸ ». Les contraintes intenses imposées aux mouvements du corps rappellent la danse classique : « plier les membres », « caler les deux paumes », « renforcer les tendons des cuisses », « convexer son dos sylvestre contracter son ventre »⁷⁰⁹. Chaque séquence est ponctuée par les mots « And begin/ Begin to begin/ Begin to end », tirés du trio de danse *Begin to Begin* (2011) d'Eva Recacha.

La transformation d'Amba en Shikhandi consiste à dénouer la pensée, l'identité, le langage et la parole. L'être qui en résulte représente un corps animé par la seule vengeance. Cette métamorphose terrifiante d'un être pensant en une manifestation corporelle de la colère divine s'accompagne du vers incantatoire suivant : « kill kill uncurbed speech kill compassion kill thought ». Son dévouement sans failles à la vengeance, désagrège le texte et la pensée et crée une personne définie par l'absence de pensées ou de doutes (« devoid of thought, of doubt »). Les derniers vers de cette strophe l'incitent à se déplacer d'une manière particulière — « now march march arm-in-arm towards vengeance ». La séquence s'achève par un ultime dépouillement de l'échafaudage des mots, pour laisser derrière les fragments discrets du corps :

gullet and lung and ligament shatter his skull shred might and right and
thought to blood bone gristle snuff out your soul triumph⁷¹⁰

le gosier, les poumons et les ligaments le crâne brisé pulvérise la force, la justice
et la pensée au sang, aux os, aux cartilages, étouffe ton âme, triomphe

⁷⁰⁸ « adorn eyes and scars with kohl »

⁷⁰⁹ « bend the limbs », « brace both palms », « buttress the sinews of thighs », « convex its sylvan back constrict its belly ».

⁷¹⁰ Nair, *Until the Lions*.

On peut également déduire des éléments de cette macabre transformation corporelle de l'interprétation par Akram Khan du *Sacre du Printemps* de Stravinsky dans l'*iTMOi* (2013) pour les célébrations du centenaire de la première du ballet en 1913. La performance de Khan s'articule autour du concept d'androgynie. Le texte de Nair rappelle aussi le poème « La Femme Squelette » (« *hāḍammā* » « हाडम्मा ») dans lequel la femme squelette se réincarne progressivement en dansant. Le texte de Kolatkar se débarrasse de la parole, et la remplace par les percussions qui accompagnent une danseuse de kathak — « *ḍugudugu ḍugudugu ḍugudugu ḍugudugu tak taka thaiyā that* » (« डुगुडुगु डुगुडुगु डुगुडुगु डुगुडुगु तक् तक थैया थत्⁷¹¹ »). La danse place le corps au centre, et son incapacité à se constituer en langage est tout aussi productive sur le plan artistique que sa réussite.

Compte tenu de son caractère intensément corporel, il n'est pas surprenant qu'Akram Khan ait choisi la séquence « Amba/Shikhandi » pour son adaptation partielle d'*Until the Lions* en 2017. Dans la mise en scène du spectacle, Khan incarne le rôle de Bheeshma et la danseuse taïwanaise Ching Ying-Chien joue le rôle d'Amba. Joy Alpuerto Ritter interprète le rôle du guerrier Shikhandi. Le spectacle a été conçu en collaboration avec la dramaturge Ruth Little, l'artiste visuel Tim Yip, le concepteur d'éclairage Michael Hulls. Il a été joué pour la première fois au Roundhouse Theater de Londres, sur une scène circulaire entourée par le public de tous les côtés. La scène, conçue par Yip, ressemble à un ancien tronc d'arbre qui éclate et tourne au fur et à mesure de la représentation.

Quatre musiciens assurent l'accompagnement instrumental, et le spectacle est ponctué par le refrain « And begin/ Begin to Begin/ Begin to end », une référence à une autre danse qui est retenue du texte de Nair. Ruth Little explique ce choix d'une performance musicale, dépourvue de texte lors d'une interaction avec le public après le spectacle. Pour elle, la transformation

⁷¹¹ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 250.

transmédiale d'un texte en un spectacle de danse est le processus par lequel « le langage est absorbé par le mouvement⁷¹² ». *Until the Lions*, un texte défini par la transformation de la danse en langage, boucle la boucle, dans un spectacle qui réabsorbe le texte et la narration dans une série de mouvements physiques soigneusement coordonnés sur scène.

La danse, en tant que forme d'art incarnée, reste essentielle pour analyser la transformation de la tradition épique par Karthika Nair. Elle se réapproprie un récit universel (« the whole, lyrical history of mankind »), et la réinterprète comme une série d'épisodes fragmentaires. Karthika Nair, influencée par la danse de Khan, détourne l'épopée de ses prétentions universalistes et nationalistes pour mettre davantage l'accent sur les aspects physiques et émotionnels des personnages. La danse lui permet de mettre en avant les perspectives subalternes, et de se débarrasser de son échafaudage idéologique et formuler une vision genrée et incarnée du récit.

6.5. On Photography

6.5.1. L'épiphanie négative

Tout comme la danse exerce une influence déterminante sur la création littéraire de Nair, l'art de la photographie a façonné la poésie de Kolatkar de manière profonde et durable. Kolatkar a déjà été décrit comme un « artiste orienté visuellement⁷¹³ » et de nombreuses critiques ont noté son « pouvoir d'observation photographique⁷¹⁴ ». Une série de poèmes dans *Bhijakī Vahī* sont consacrés à des personnes qui sont photographiées, qui prennent des photos avec un appareil, ou qui regardent des photographies elles-mêmes. Les poèmes « Kim », « Susan », « Le Cri » (« किंकाळी » « *kīmkālī* »), « Miel Visuel » (« दृष्टमध » « *dr̥ṣṭamadha* ») et « Camera » explorent les actes de violence les plus dévastateurs du vingtième siècle à travers la photographie. Susan Sontag constitue une présence particulièrement importante dans ces poèmes. Un des poèmes

⁷¹² Akram Khan - *Until The Lions - Post Show Talk.*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=H2mwxnsr2kE>.

⁷¹³ « visually oriented artist » Nerlekar, *Bombay Modern*.

⁷¹⁴ « power of photographic observation ». Arundhati Subramaniam, “Arun Kolatkar (1932-2004),” *Indian Literature* 48, no. 5 (223) (2004): 19–25.

s'adresse à elle, et ses réflexions sur la photographie alimentent les méditations poétiques de Kolatkar.

Dans « Miel Visuel », le poète aborde la puissante emprise de la photographie sur l'imaginaire moderne. Le poème centre sur l'image biblique d'un rayon de miel qui s'est formé dans le cadavre d'un lion. Cette image provient de l'histoire du lion abattu par Samson. Le cadavre du lion a ensuite abrité un essaim d'abeilles dans le creux de sa poitrine brisée. Le récit condense les motifs de la mort, de la résurrection, de la magie et de la génération spontanée de la vie. Comme nous l'avons vu plus haut, ces idées jouent un rôle important dans *Bhijakī Vahī* et représentent ici les pouvoirs régénérateurs de l'appareil photo. Le texte commence par l'image du lion mort :

कुणी टाकला इथं

या उजाड मळ्यामध्ये द्राक्षांच्या

हा विसाव्या शतकाचा सिंह

की इमाने इतबारे गर्जना करून करून

मेला तो आपणहून

किंवा घशाचा कॅन्सर होऊन ⁷¹⁵

qui a déchiré le

lion du vingtième siècle

gisant dans cette vigne désolée

ou bien est-il mort tout seul

fatigué de rugir

⁷¹⁵ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 311.

ou était-ce un cancer de la gorge
qui l'a tué

Le cadavre pourrissant du lion est lentement rongé par l'herbe et les arbustes qui poussent autour de lui. Les abeilles qui grouillent autour de sa cage thoracique, « sont les âmes des photographes ». Le poème nous met en garde contre le résidu dangereux, le « miel visuel » qu'est le vestige photographique du vingtième siècle :

आणि त्यातला कडुझार विषारी मध
चाखून पहावा
सर्वसाधारण माणसांनी

किंवा एकाद्या अस्वलानंसुद्धा
ते धाडस करू नये
आणि केलंच समजा तर ठार वेडं

किंवा भ्रमिष्ट होण्याची तयारी ठेवावी ⁷¹⁶

Une personne ordinaire
ou même un ours d'ailleurs
ne devrait pas commettre l'exploit

de goûter
ce miel amer et toxique
mais s'ils le font, soyez prêts à devenir complètement fous.

⁷¹⁶ Kolatkar, 312.

ou totalement délirant, du moins

Le « miel visuel » de la photographie est à la fois « amer » (« कडूझार » « *kaḍūjhāra* ») et « toxique » (« विषारी » « *viṣārī* »), une substance dangereuse et puissante qui peut causer des dommages durables. Kolatkar reconnaît le pouvoir des images de blesser et de faire souffrir durablement une personne, notamment dans le poème « Susan », qui raconte la rencontre dévastatrice, mais formatrice, de Susan Sontag avec la photographie. Le poème joue sur un passage de l'ouvrage de Sontag, *On Photography*, où elle raconte être tombée sur des photographies des camps de concentration de Bergen-Belsen et de Dachau dans une librairie de Santa Monica, à l'âge de douze ans. Pour Sontag, cette rencontre souligne le pouvoir de la photographie de produire une « révélation » sombre ou ce qu'elle appelle « la révélation prototypiquement moderne : une épiphanie négative ». Voici le passage du texte de Sontag :

« For me, it was photographs of Bergen-Belsen and Dachau which I came across by chance in a bookstore in Santa Monica in July 1945. Nothing I have seen—in photographs or in real life—ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about... When I looked at those photographs, something broke. Some limit had been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying⁷¹⁷. »

Le poème raconte cet incident dans une série de couplets. Il commence par montrer la jeune Susan entrer dans une librairie de Santa Monica. Elle est choquée de découvrir des photos de camps de concentration nazis. La jeune fille s'oublie et perd ses repères :

⁷¹⁷ Susan Sontag, *On Photography* (Farrar, Straus and Giroux, 2011).

हे काय आहे?

क्षितिज?

काटेरी तरांचं?

कुणाच्या आहेत या

श्वासभिरू

शापित सावल्या ⁷¹⁸

Qu'est-ce que c'est ?

un horizon ?

de barbelés ?

et à qui

appartiennent

ces ombres maudites ?

Elle s'interroge sur ces images, leur provenance, et ne parvient pas à faire face à la réalité qu'elles représentent. La rencontre avec ces images est profondément déroutante, entraînant une perte de son sens de la réalité. Elle se demande si les lieux qu'elles représentent appartiennent à la terre ou au :

की हे आठवं वर्तुळ होतं

इन्फेर्नोत्लं?

⁷¹⁸ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 301.

आणि काय पाप केलं होतं

या छायाजीवांनी

म्हणून त्यांना इथं

टाकण्यात आलं होतं?

आणि हे सगळं तिला

समजावून सांगेल

असा व्हर्जिल तरी कुठं होता

तिच्या संगती ? ⁷¹⁹

Est-ce le huitième cercle

de l'Enfer ?

et quel péché ces

ombres-êtres avaient commis

qui les a condamnés

à cet endroit ?

et où était Virgile

pour expliquer

⁷¹⁹ Kolatkar, 303.

toutes ces choses

à elle ?

Cet évènement traumatisant est resté figé dans le temps et a conservé tout son effet initial. Le poème crée une série de confusions entre le passé et le présent — entre la jeune fille de douze ans et la grande écrivaine que Sontag est devenue, entre les années 1945 et 1995. Une série de questions structure le poème et le texte est imprégné par un sentiment de confusion et de désorientation. La jeune Sontag perd sa capacité à saisir la différence entre la représentation et la réalité. Le texte révèle plutôt la capacité de la représentation à transformer notre sens de la réalité elle-même. Le poème s'achève par une dernière interrogation :

पण काटेरी कुंपणापलीकडचा तो

आसुरी प्रकाश पाहिल्यामुळं

तिचे डोळे कायमचे

अधू झाले होते

आणि तिच्या आत्म्याचा रंग

एकीकडून साफ

उडाला होता का? ⁷²⁰

mais est-ce que la lumière diabolique

d'au-delà de cette clôture de barbelés

⁷²⁰ Kolatkar, 304.

a déformé sa
vision pour de bon

et enlevé la couleur
de son âme

une fois pour toutes ?

6.5.2. Photographier le traumatisme

Un autre poème, évoqué dans un chapitre précédent, s'intéresse à une photographie que Sontag mentionne dans l'un de ses essais dans *On Photography* (1977). C'est la célèbre photographie de Nick Ut de la jeune Vietnamiennne, Kim Phuc, grièvement blessée par une attaque au napalm, en train de courir nue sur une grande route. Le poème de Kolatkar constitue un ekphrasis poignant de cette image historique. Comme « Dora », le poème s'adresse directement à Kim, « emprisonnée » pour toujours dans l'image de Nick Ut. Cette photographie a une double présence intermédiaire dans le livre. Elle est commentée dans ce poème et se retrouve également sur le dos du livre. Elle représente une synecdoque des thématiques principales de l'ouvrage de Kolatkar, qui aborde à la fois la question de la violence et la tâche difficile, mais peut-être nécessaire de la représenter.

La première séquence du poème s'intitule simplement « La Jeune Fille sur l'Autoroute » (« महामार्गावरली नग्निका » « *mahāmārgāvaralī nagnikā* »). Elle imagine le chaos et la dévastation qui a suivi le bombardement américain. Un temple bouddhiste s'embrase, des sirènes de raid aérien retentissent en arrière-plan, et Kim Phuc voit ses deux frères engloutis par le napalm. Elle se débarrasse de sa tunique en feu et court vers l'autoroute. Le poème recrée le moment où Nick Ut l'a prise en photo :

जिवंत गिळली तुला

निक युटच्या कॅमेऱ्यानं

जिभली चाटत

विद्यूत् जिव्ह सर्ड्यानं चटकन्

एकादी माशी गिळावी तशी ⁷²¹

La caméra de Nick Ut

a claqué ses lèvres

la langue foudroyante d'un lézard

t'a englouti vivante

comme une mouche

Le poème reconnaît le rapport prédateur de l'appareil photo au monde, qui avale la jeune fille comme une « proie ». Cette image est devenue le symbole de la souffrance du peuple vietnamien pendant l'invasion américaine. Cependant, pour Kolatkar, elle a également figé le temps à un moment particulièrement douloureux et traumatisant pour Kim Phuc, qui est désormais condamnée à le revivre inlassablement :

आणि तेव्हापासून तू

तशीच धावते आहेस

भोकाड पसरून

⁷²¹ Kolatkar, 292.

त्याच महामार्गावरून

आणि दिवसही तोच आहे अजून

आठ जून एकोणीसशे बाहत्तर ⁷²²

Et depuis

tu as continué à courir

le visage déformé par la douleur

sur cette même autoroute

et le jour n'a pas changé

le huit juin mille neuf cent soixante-douze

L'apparition d'une date historique spécifique dans un texte qui tend à brouiller notre sens du temps mérite d'être soulignée. Comme l'écrit Sontag, « les images qui mobilisent la conscience sont toujours liées à une situation historique donnée⁷²³ », et la photographie de Kim Phuc a contribué à mobiliser l'opinion publique américaine contre la guerre. Cependant, comme je l'ai dit plus haut, Kolatkar veut subvertir et défamiliariser les grands récits historiques. La souffrance de Kim Phuc, capturée par une photographie, a peut-être joué un rôle dans le déroulement des événements historiques. Le poète se montre plus préoccupé par sa situation personnelle. Il déplore le fait que personne ne l'ait « enlacée », « caressé affectueusement son dos » ou « essuyé ses yeux ».

⁷²² Kolatkar, 292.

⁷²³ « images that mobilise conscience are always linked to a given historical situation ». Sontag, *On Photography*, 14.

Le poème « Le Cri » (« किंकाळी » « *kinkālī* »), fait référence aux conséquences immédiates du bombardement nucléaire d’Hiroshima, le 6 août 1945. Plus précisément, il se base sur les expériences de Yoshito Matsushige, un photographe de presse qui a été la première personne à prendre des images le jour du bombardement. Le poème commence à Hiroshima, et dépeint une « foule d’ombres » qui traverse le « pont Miyuki ». La référence à ce lieu particulier renvoie à Matsushige, qui, le matin de l’explosion, a quitté sa maison, située à seulement 2,7 kilomètres de l’explosion, un appareil photo à la main. Quand des incendies l’ont empêché de rejoindre son bureau, il est retourné au pont Miyuki, où un groupe de survivants de l’explosion s’était rassemblé.

Son témoignage de la journée souligne le fait qu’il n’a pas pu se résoudre à prendre des photos des scènes qui se déroulaient devant lui⁷²⁴. Il a finalement réussi à prendre sept photographies qui constituent le premier enregistrement visuel d’une explosion nucléaire au-dessus d’une grande ville. La photographie du côté ouest du pont de Miyuki représente des silhouettes sombres recroquevillées, couvertes de poussière, le dos à l’appareil. Matsushige n’a pas voulu capturer les images les plus terribles dont il a été témoin ce jour-là. Le poème, cependant, ose le faire :

एक शाळकरी मुलगी
रक्ताचा किमोनो घातलेली
दगधकेशा

गालावर लोंबतोय खाली
तिचा उजवा डोळा

⁷²⁴ Il dit : « It was such a cruel sight I couldn’t bring myself to press the shutter. » Max McCoy, Wisconsin Examiner August 6, and 2021, “Friday Is the 76th Anniversary of Hiroshima. Doomsday Is Closer than Ever.,” *Wisconsin Examiner* (blog), August 6, 2021, <https://wisconsinexaminer.com/2021/08/06/friday-is-the-76th-anniversary-of-hiroshima-doomsday-is-closer-than-ever/>.

खाचेतून बाहेर फेकला गेलेला
तिच्या तोंडातून उगवलंय एक झाड
किंकाळ्यांचं
कुणालाही ऐकू न येणाऱ्या ⁷²⁵

une écolière
dans un kimono de sang
cheveux brûlés

son œil droit
pend devant sa joue
arraché de son orbite

de sa bouche jaillit
un arbre de cris
inaudibles

Le locuteur demande ensuite si « quelqu'un, ou la caméra de quelqu'un/l'a vue/ou sait ce qui lui est arrivé ». La référence à l'appareil photo à la fin du poème choque, car le lecteur ne souhaite pas forcément voir une image aussi épouvantable. Contrairement à Matsushige, qui était trop bouleversé par ce qu'il a vu pour prendre des photos, le poème décrit en détail le destin funeste d'une jeune habitante de Hiroshima.

Kim Phuc, Susan Sontag et l'écolière anonyme du poème « Le Cri » sont trois personnages associés à de grands drames historiques. La mémoire visuelle collective reste durablement marquée par les images de la guerre du Vietnam, de l'Holocauste et du bombardement

⁷²⁵ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 307.

nucléaire d'Hiroshima. Si les photographies constituent une part importante de la mémoire publique et des archives officielles du passé, les poèmes de Kolatkar perturbent tout sentiment de relation directe entre les images et la réalité. Ses poèmes, toujours sur le point de dépasser et d'échapper aux limites du cadre, semblent également détacher ces photographies de leurs références conventionnelles. La souffrance abyssale qu'elles représentent ne peut pas être assimilée à un cadre narratif cohérent — historique, nationaliste ou artistique.

6.5.3. « Camera »

Les poèmes sur la photographie culminent dans une longue séquence poétique intitulée « Camera ». Le texte se divise en neuf parties, définies par de subtils changements de ton, de registre et de thème. Le langage de Kolatkar est familier tout au long du poème, et se réfère à l'appareil photo comme un vieil ami égaré. C'est une création nettement intermédiaire qui rend hommage à une série de photographes et à leurs œuvres, et représente une tentative de synthétiser l'esthétique de la photographie par le langage poétique. Kolatkar entretient un rapport agonistique, mais durable envers la photographie. Le locuteur exprime à la fois son admiration et sa méfiance à l'égard de la caméra. De plus, pour un poète dont l'œuvre se caractérise par l'importance primordiale du regard et de l'œil, il reconnaît une certaine forme de dette envers cette forme d'art.

Pour la modernité, l'omniprésence de l'appareil photo et de l'image photographique a révolutionné les frontières de l'art. Susan Sontag décrit avec éloquence la transformation opérée par l'appareil photo, et affirme que « désormais, tout art aspire à la condition de la photographie⁷²⁶. » En d'autres termes, les photographies permettent d'élever l'ordinaire et de revoir le quotidien. On observe une évolution parallèle dans tous les arts, surtout la poésie issue du mouvement moderniste. Il existe donc une relation intermédiaire étroite entre la photographie

⁷²⁶ « all art aspires to the condition of photography ». Sontag, *On Photography*.

et la poésie, que le texte de Kolatkar exploite et explore avec une grande acuité. Son texte commence par présenter une sorte d'arbre généalogique des filiations naturelles, philosophiques, artistiques et scientifiques de l'appareil photo. Il inclut Spinoza, Léonard de Vinci, Newton, Richard Avedon, Henri-Cartier Bresson, Nick Ut et le tournesol dans la liste de ses ancêtres et de ses proches cousins.

Le poème fait deux choses à la fois : il énumère les différentes images photographiques qui ont marqué la conscience du public et dresse une sorte de profil de l'appareil photo. La deuxième séquence reconnaît la présence indispensable de l'appareil photo aux mariages, aux fêtes de famille et aux anniversaires. Le poète admire également la capacité de la caméra à « se perdre » dans la nature, louant son « étude intime/de la vie érotique des baleines ». Il évoque également le rôle de la caméra dans la prolifération de la pornographie pour les « spectateurs, plutôt qu'aux lecteurs/de Playboy/et de Penthouse » :

सुंदर स्त्रियांचंही
तुला वेड आहे
आणि बायका
नग्न
अर्धनग्न
काळ्या नि गोऱ्या
पुडणं व मागनं
खूप पाहिल्यास तू
पण कधीच
पाघळला नाहीस ⁷²⁷

⁷²⁷ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 317.

tu aimes
les belles filles
tu as vu beaucoup
de femmes
nues
et demi-nues
noires et blanches
de face
et de derrière
sans perdre la tête

En même temps, le locuteur admire l'habileté de la caméra à noter en détail « les rides sur les mains/d'une vieille femme/qui a peiné toute sa vie ». Le poème joue sur le mot « *ṭipaṇē* » (« टिपणे ») ou « copier » pour appeler l'appareil photo « tipu sultan » ou « tipnis ». Il le compare à un personnage à la Bouvard et Pécuchet, déterminé à noter et à restituer l'univers sensible dans ses moindres détails. La cinquième séquence fait allusion à la capacité de la photographie à saisir des espaces à la fois vastes et minuscules :

एकाद्या परिकथेतल्या राजकन्येला
शोभेलसा राजमुकुट
तू बनवलास
केवळ दुधाच्या एका
थेंबापासून ⁷²⁸

d'une seule goutte de lait
tu as créé une couronne

⁷²⁸ Kolatkar, 320.

pour une princesse
d'un
conte de fées

La qualité défamiliarisante de l'image photographique correspond aux techniques du poète. Pour Sontag, la photographie, comme la poésie moderniste, est capable « d'arracher les choses de leur contexte (pour les voir d'une manière nouvelle)... de rassembler les choses selon les exigences impérieuses mais souvent arbitraires de la subjectivité⁷²⁹. » En même temps, un appareil photo installé sur un satellite-espion peut focaliser son attention :

आणि अंतराळात बसून
पृथ्वीवरल्या
कुठच्याही शहरातल्या
कुठच्याही रस्त्यावरून जाणाऱ्या
कुठच्याही गाडीचा नंबर
तू अचूकपणे सांगू शकतोस⁷³⁰

depuis l'espace
tu peux repérer
la plaque d'immatriculation de n'importe quelle voiture
dans n'importe quelle rue
de n'importe quelle ville

De même, dans ses poèmes Kolatkar est capable de traverser de vastes espaces dans l'espace de quelques lignes, du coin de la rue aux stations spatiales en orbite autour de la terre. « Petit Déjeuner à Kala Ghoda » observe aussi minutieusement une assiette d'idlis qui

⁷²⁹ « wrenching things from their context (to see them in a fresh way) ... bringing things together according to the imperious but often arbitrary demands of subjectivity. » Sontag, *On Photography*.

⁷³⁰ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 320.

« pataugent/dans des océans de sambar », que le repas des cosmonautes russes « à bord de Salyut, vaisseau spatial russe ». La photographie, comme la poésie, glane à la fois des détails intimes et englobe de très grands espaces, « et par le télescope/de l'espoir en partage,/amènent les étoiles à notre portée⁷³¹ ». La portée planétaire de l'image photographique est longuement évoquée dans la séquence suivante :

फिरलास खूपच तू

पाहिलंसही खूप

हिमालय खजुराहो

ताजमहाल

संचीचा स्तूप

भूकंप दुष्काळ

जलप्रलय युद्ध

तोफेचे गोळे

छातीवर झेलणारा

बामियाचा बुध्द

वादळ वणवे विमान अपघात

रणगाड्यासमोर

उभा माणूस

तिएननमेन चौकात⁷³²

tu as beaucoup voyagé

beaucoup vu

⁷³¹ Kolatkar, 2013.

⁷³² Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 321.

l'Himalaya Khajuraho

le Taj Mahal

le Stupa de Sanchi

tremblements de terre sécheresses

inondations guerres

les Bouddhas de Bamiyan

qui prennent des boules de canon

sur leur poitrines

tempêtes tornades

accidents d'avion

un homme debout

devant un char

sur la place Tiananmen

Ces lignes créent un amalgame intéressant entre les attractions touristiques célèbres et les catastrophes naturelles et conflits humains, les soumettant au même regard. La caméra se nourrit des images de monuments magnifiques et de catastrophes meurtrières et se distingue ainsi des autres personnages de *Bhijakī Vahī*. Dans un livre rempli de femmes en deuil et de leurs larmes, le poème déplore l'absence de canaux lacrymaux dans l'appareil photo. En fait, le poème loue à contrecœur la « bêtise sublime » de la caméra, l'attention qu'il porte au « thisness » des objets plutôt qu'à leur « whatness »⁷³³ :

अनेक गाईंची मिळून एक

गोळाबेरीज गाय बनवायचं पाप

⁷³³ Albright, *Panaesthetics*, 81.

तू कधीही करत नाहीस

उलट प्रत्येक गाईचं

वेगळेपणा

तू पवित्र मांतोस ⁷³⁴

tu n'as jamais commis le péché

de faire une vache archétypale

à partir de nombreuses vaches

en fait, tu considères

la singularité de chaque vache

comme sacrée

L'incapacité de l'appareil photo à concevoir des formes transcendantes ou idéalisées s'apparente à celle du peintre impressionniste qui comme un « saint fou », est « incapable de conceptualiser la feuille à partir d'un ensemble infini de feuilles individuelles⁷³⁵. » La poésie de Kolatkar se définit elle aussi par son affinité pour le particulier, et pour les qualités irremplaçables des espaces, des personnes et des choses. Cependant, le poète reconnaît également l'importance de la photographie pour les activités commerciales et sa marchandisation progressive de la réalité :

परदुःखाचं लोणचं

नॉस्टॅल्लियाचा मुरंबा

आणि वर्तमानाचे

⁷³⁴ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 326.

⁷³⁵ « incapable of conceptualising leaf from an endless array of individual leaves ». Albright, *Panaesthetics*, 81.

खुसखुशीत पापड
घाऊक भावानं विकणाऱ्या
व्यापर्या ⁷³⁶

le vinaigre du chagrin d'autrui
la confiture de la nostalgie
et les pains chauds

du présent
tu les as vendus à petit prix
comme un vrai commerçant

Ces lignes rejoignent la critique de Susan Sontag sur la propension de la photographie à offrir « le savoir à petit prix ». Le poème de Kolatkar affiche le même degré « d'ambivalence » envers la photographie que les essais de Sontag dans *On Photography*. Ils célèbrent tous deux l'extension de l'univers sensible grâce à la photographie, tout en soulignant ses aspects les plus destructeurs. Sontag écrit que l'appareil photo peut « présumer, s'immiscer, empiéter, déformer, exploiter et, au plus loin de la métaphore, assassiner⁷³⁷. » La dernière séquence du poème traite la caméra comme une arme dangereuse qui anéantit tout ce qui entre dans son champ de vision :

तू नुसतं पाहिलंस
आणि माझ्या बाला
कॅन्सर झाला

⁷³⁶ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 328.

⁷³⁷ « presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of metaphor, assassinate ». Sontag, *On Photography*.

तू नुसतं पाहिलंस
आणि माझी बायको
खंगाय लागली
केस गळाले तिचे

तू नुसतं पाहिलंस
आणि आमच्या बागेतलं
चेरी ब्लॉसमचं झाड

मुद्दाम जपानहून आणलेलं
मी हौसेनं लावलेलं
आणि जे बघायला लोक
लांबनं यायचे मुद्दाम

कायमचं रुसलं

बुरी नजरवाले
तेरा मुँह काला ⁷³⁸

tu as regardé
et ma mère
a eu un cancer

⁷³⁸ Kolatkar, *Bhijakī vahī*, 329.

tu as regardé
et ma femme
a commencé à se flétrir
elle a perdu ses cheveux

tu as regardé
et les fleurs du cerisier
dans notre jardin

venu tout droit
du Japon
que les gens venaient voir
de partout

se sont fanées

va noircir ta gueule
O mauvais œil

Le simple fait d'être regardé par une caméra fait flétrir les objets et les êtres humains. Les derniers vers du poème sont en hindi et reprennent une phrase que l'on trouve souvent à l'arrière des camions en Inde. Pour Anjali Nerlekar, ces derniers vers représentent « une référence à notre impuissance devant les ruses de la caméra ainsi que du regard du poète⁷³⁹. » Kolatkar condamne donc à la fois la photographie et la littérature, pour s'être approprié et avoir

⁷³⁹ « a light-hearted reference to our impotence in countering the wiles of the camera as well as the recording eye of the poet. » Nerlekar, *Bombay Modern*, 155.

représenté la souffrance des autres à des fins artistiques. Il condamne ainsi leur « tendance esthétisante », qui cherche inéluctablement la beauté même dans les situations les plus pénibles.

Dans sa critique de l'image, le poème de Kolatkar se rapproche d'une série de commentaires littéraires modernes sur la photographie, depuis Poe et Baudelaire jusqu'à Sontag et Barthes. Dans son ouvrage, *Clearing A Space* (2008), Amit Chaudhuri parle d'un livre d'images de Bombay, réalisé par le grand photographe Raghbir Singh, préfacé par une conversation avec le romancier V.S Naipaul. Comme l'observe Naipaul, la métaphore et le motif récurrents des photos de Singh sont « le verre, le verre de la vitrine d'une boutique ou de la porte d'un grand magasin ou d'un hôtel cossu : le verre, qui introduit un élément de surface et de vernis, qui biaise l'image du photographe en produisant sa propre image⁷⁴⁰. » Pour Amit Chaudhuri, ces images témoignent d'une culture dans laquelle « la charge de la créativité est passée de l'individu à diverses sources éparses, à un terrain qui a marginalisé l'artiste pour reproduire ses propres images⁷⁴¹. »

Pour lui, ce livre et les photographies qu'il contient « représentent une énigme, un moment, auquel sont confrontés tous les artistes qui ont été formés par la modernité et le modernisme et qui se trouvent maintenant confrontés, dans leur milieu, à la mondialisation⁷⁴². » En effet, l'époque contemporaine post-mondialisation représente une « culture de la simulation », dans laquelle « l'examen des images photographiques ou vidéo conduit à une forme d'aveuglement — la découverte non pas de détails infinis, mais d'un vide abyssal⁷⁴³. » C'est précisément cette transformation culturelle que le poème de Kolatkar, formé, comme Raghbir Singh, par les

⁷⁴⁰ « glass, the glass of a shop window, or of a door to a plush department store or hotel: glass, which introduces an element of surface and polish, which skews the photographer's image by producing its own ». Chaudhuri, *Clearing a Space*, 2008, 187.

⁷⁴¹ « the onus of creativity has passed from the individual to a variety of scattered sources, to a terrain that marginalised the artist and reproduced its own images. » Chaudhuri, 187.

⁷⁴² « represent a conundrum, a moment, faced by all artists who'd been formed by modernity and modernism, and now found themselves faced, in their backyards, by the globalised world. » Chaudhuri, 186.

⁷⁴³ « the scrutiny of photographic or video images leads one to a form of blindness – the discovery not of 'infinite detail' but of an abyssal void. » François Brunet, *Photography and Literature* (Reaktion Books, 2009).

cultures de la modernité et du modernisme, ne parvient pas à anticiper. Le texte de Kolatkar se situe à l'orée d'une ère saturée d'images provenant de sources diverses, tant virtuelles que réelles, et reste, dans un certain sens, un poème analogique dans un monde numérique.

6.6. La « poésie documentaire » de Jacinta Kerketta

Dans la dernière section de ce chapitre, j'explorerai les liens entre la poésie et une forme d'écriture qui est souvent considérée comme son antithèse⁷⁴⁴. Le journalisme, par opposition à la poésie, se définit par la facilité d'accès, la rapidité de transmission et un positivisme, destinés à transmettre les événements du jour dans un langage concis et facile à digérer. Pourtant, la poésie reste profondément sensible à l'évolution du monde qui l'entoure. Elle se préoccupe des grandes convulsions historiques qui agitent le présent, comme les guerres, les émeutes, les génocides, les calamités naturelles ou d'origine humaine, ou le désastre imminent du changement climatique. Même Kolatkar, dans ses vers mythopoétiques, reste attaché aux événements contemporains dans *Bhijakī Vahī*. Les poèmes « Kim » et « Maimoon » s'inspirent des faits réels. « Hypatia » et « *Sarpa Satra* » revoient les difficultés de l'Inde contemporaine face à la violence religieuse par le prisme des événements anciens ou des épisodes de la mythologie.

Parmi les écrivains de mon corpus, la démarche poétique de Jacinta Kerketta converge le plus profondément, et de manière la plus féconde, avec le travail du journalisme. Professionnellement, elle écrit pour divers organes d'information en hindi, notamment des publications numériques de gauche telles que *The Wire*. Son journalisme explore bon nombre des questions abordées par sa poésie, telles que la dévastation écologique, la lutte pour les droits et la dignité des Adivasis, et la violence contre les femmes en Inde. Dans les paragraphes suivants, j'examinerai comment sa poésie se rejoint, mais aussi subverti, les formes du discours

⁷⁴⁴ Jahan Ramazani écrit que « one way of understanding poetry, it seems, is as antigenre to the news. » Ramazani, *Poetry and Its Others*, 63.

journalistique, et comment sa production littéraire se distingue de son travail de journaliste. Je soutiendrai que ses vers peuvent être lus et compris comme une forme de « poésie documentaire », qui est ancrée dans les réalités sociales et politiques contemporaines.

Je voudrais commencer par préciser le terme que j'utilise pour qualifier la poésie de Kerketta. Selon Joseph Harrington, le terme docupoésie désigne la poésie qui « relate des récits historiques, qu'ils soient macro ou micro, humains ou naturels⁷⁴⁵. » Les poèmes de Kerketta se conforment étroitement à cette définition, puisqu'ils traitent de la dégradation réelle des modes de vie des communautés indigènes, et des forêts qui les abritent. Je voudrais toutefois souligner que la « docupoésie », dans ce sens, a rencontré une certaine résistance, de la part de certains poètes et de critiques. Ces derniers affirment que la poésie n'a pas vocation à « documenter les expériences passées des collectivités », et plus simplement, que « le journalisme est une chose, la poésie une autre⁷⁴⁶. »

L'œuvre de Kerketta montre clairement que les deux formes de discours sont liées, tout en affirmant leur différence à certains moments. Dans ce chapitre, j'ai analysé la réceptivité de la poésie à une variété de genres et de médias, et la manière dont elle se nourrit des arts visuels, et même corporels. De même, les poèmes enrichissent et renouvellent notre conception de l'histoire, élargissant les archives pour y inclure des personnes et des événements qui échappent aux récits téléologiques du passé. Kerketta, en tant que journaliste et poétesse, documente les communautés et leurs croyances subalternes et leur résistances aux injonctions de l'État-nation. Si son reportage est régi par l'empirisme et un engagement politique, ses poèmes ancrent cette

⁷⁴⁵ « relates historical narratives, whether macro or micro, human or natural. » Joseph Harrington, “Docupoetry and Archive Desire | Jacket2,” accessed August 17, 2022, <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>.

⁷⁴⁶ « documenting the past experiences of collectivities », « journalism is one thing, poetry quite another. » Harrington.

réalité dans l'expérience incarnée des individus et le patrimoine culturel intangible des Adivasis du Jharkhand.

Dans le poème « La Poussière du Progrès » (« विकास की धूल » « *vikāsa kī dhūla* »), Kerketta réussit à mêler les registres journalistiques et poétiques. Les références à la société minière PANEM, une entité réelle qui exploite les terres des Adivasis, sont entrecoupées par les espoirs et les craintes de la communauté indigène. Des mots tels que « rêves » (« सपने » « *sapanē* »), « espoirs » (« उम्मीद » « *ummīda* »), « expériences » (« अनुभव » « *anubhava* ») ajoutent une dimension émotionnelle qui n'a pas forcément sa place dans les écrits journalistiques⁷⁴⁷. Dans un article écrit pour la publication numérique indépendante The Wire, Kerketta documente les problèmes créés par une usine d'aluminium dans le village de Kuchaipadar en Orissa⁷⁴⁸. Cet article est composé des interviews des habitants de la région et d'un compte rendu précis de l'augmentation de la criminalité liée directement à l'arrivée d'une grande entreprise dans un village Adivasi.

Dans un article traitant d'un mouvement Adivasi visant à sauver la colline de Mali dans l'Orissa d'une société minière, Kerketta écrit sur l'importance d'un sol sain pour maintenir de bonnes récoltes. Son texte est marqué par l'empirisme, car elle tente d'expliquer le processus biophysique par un langage précis et scientifique : « La présence de bactéries et de vers de terre dans le sol garantit une bonne santé et des moyens de subsistance. Elle crée des éléments nutritifs dans le sol, qui atteignent les plantes et les arbres et, à partir d'eux, les êtres humains⁷⁴⁹. » Ses poèmes aussi sont remplis de références à la relation critique entre les êtres

⁷⁴⁷ Kerketta, *Angor*, 82.

⁷⁴⁸ Jacinta Kerketta, « कैसे तबाह होती है एक समृद्ध जीवनशैली, » accessed August 17, 2022,

<https://m.thewirehindi.com/article/odisha-kucheipadar-village-utakal-alumina-plant-ativasi/70772>.

⁷⁴⁹ « māṭī mēm baikṛiyā aura kṛmi kē hōnē sē vaha jīvita aura svastha rahatī hai. yē miṭṭī mēm pōṣaka tatvōm kō taiyāra karatē haim jō pēḍa-paudhōm taka pahūcatē haim aura phira pēḍa-paudhōm sē manuṣya taka. » « ḍaṣā: mālī pahāḍa kē lōga kaṛba dō ḍaṣakōm sē kampaniyōm aura vyavasthā kē khilāpha kyōm khaḍa haim, » « माटी में बैक्टीरिया और कृमि के होने से वह जीवित और स्वस्थ रहती है. ये मिट्टी में पोषक तत्वों को तैयार करते हैं जो पेड़-पौधों तक पहुंचते हैं और फिर पेड़

humains et le sol du Jharkhand, qui dans sa poésie, est « nourri par le sang des ancêtres ». Les poèmes se concentrent moins sur les processus biologiques que sur l'affect et le symbolisme de la relation des gens à leur « sol ».

La différence entre l'information et la poésie réside également dans les différentes échelles temporelles dans lesquelles elles opèrent. Comme l'écrit Jahan Ramazani, « par contraste avec la valeur éphémère de l'information, l'obsolescence immédiate des nouvelles, leur besoin d'être transmises et consommées rapidement, les horizons temporels de la poésie sont beaucoup plus larges⁷⁵⁰. » Ces différences se manifestent fortement dans la poésie de Kerketta et sa manière de traiter les processus juridiques qui, au lieu de rendre justice aux Adivasis, les enfoncent encore plus dans le désespoir et la pauvreté. Dans « Une Rébellion Assassinée » (« *hūla kī hatyā* » « हूल की हत्या »), le procès légal est réduit à une farce insoluble. Le procès se déroule dans « le tribunal du temps⁷⁵¹ », où les accusés sont des acteurs oppressifs anonymes et sans visages. Un tribunal ne peut pas rendre justice face à des siècles d'exploitation et, par conséquent, son verdict est sans cesse reporté :

यह सुनते ही अदालत
उठ खड़ी होती है
और स्वयं को स्थगित कर
बढ़ जाती है न जाने
किस अनिश्चितकाल की ओर...⁷⁵²

En entendant ces mots,

पौधों से मनुष्य तक. » Jacinta Kerketta, « ओड़िशा: माली पहाड़ के लोग करीब दो दशकों से कंपनियों और व्यवस्था के खिलाफ क्यों खड़े हैं, » accessed August 17, 2022, <https://m.thewirehindi.com/article/odisha-mali-hill-activist-mining-bauxite/170142>.

⁷⁵⁰ « by contrast with the short-lived value of information, the news's immediate obsolescence, its need to be transmitted and consumed rapidly, poetry's time horizons are much wider. » Ramazani, *Poetry and Its Others*, 70.

⁷⁵¹ « वक्त की अदालत » « *vakta kī adālat* ». Kerketta, *Angor*, 41.

⁷⁵² Kerketta, *Angor*, 41.

La cour se lève soudainement,
Et se retire,
Ajournant à une date
Inconnue, indéfinie, sine die...

Aucun reportage ne se termine par une ellipse, mais ses possibilités graphiques et syntaxiques peuvent être exploitées avec succès en vers. Si Kerketta est à la fois journaliste et poète, il est clair qu'elle ne les considère pas comme des formes de discours contiguës. En effet, en tant qu'artiste, elle jette parfois un regard profondément sceptique sur les informations et le journalisme. Comme Kolatkar, elle se méfie des intérêts commerciaux qui motivent la diffusion des informations et trouve dans la poésie un espace alternatif pour exprimer les réalités contemporaines de sa communauté. Dans le poème « Jamuni, Qui es-tu ? » (« *jāmunī tuma kauna hō?* » « जामुनी तुम कौन हो? »), elle met en scène une confrontation directe entre le journalisme et la poésie. Le poème s'adresse à une femme Adivasi nommée Jamuni, dont la souffrance a été relayée au monde entier :

ओ जामुनी! देखो,
तुम्हारा दर्द हर दिन अब
सजा रहा खबरों का बाजार।
देस से लेकर देशों तक
तुम्हारे दर्द कैसे बिक रहे! ⁷⁵³

O, Jamuni ! Regarde,
Ta douleur est vendue
Tous les jours sur le marché des nouvelles
Du local à l'international

⁷⁵³ Kerketta, 131.

Comment ta souffrance se vend bien!

L'expression « *khabarōm kā bājāra* » (« खबरों का बाजार »), ou le « marché des nouvelles » met en évidence les aspects commerciaux du journalisme. Les différentes atrocités que les femmes doivent subir, de la part de leurs maris, de leurs amants, de leurs voisins, deviennent « les ingrédients pour des nouvelles piquantes et sensationnelles ». Tout comme le « vinaigre de la souffrance d'autrui/ la confiture de la nostalgie/et les pains chauds/ du présent » que Kolatkar accuse la photographie de vendre, les tribulations de Jamuni sont elles aussi sans cesse transformées en marchandises⁷⁵⁴. Kerketta imagine que cette femme écoute les nouvelles de sa propre souffrance à la radio, les regarde à la télévision et sur Internet et qu'elle subit une forme d'aliénation d'elle-même. Le poème se termine par une question poignante adressée à Jamuni :

दर्द हो, खबर हो, या हो इंसान
जामुनी, तुम आखिर कौन हो? ⁷⁵⁵

L'agonie, un fait divers, ou un être humain,
Jamuni, qui es-tu ?

Si les aspects journalistiques et poétiques de l'écriture de Kerketta sont consacrés à des faits similaires, sa poésie s'efforce de se distinguer du journalisme de diverses manières. Ses vers inscrivent les expériences des Adivasis dans une généalogie d'expériences indigènes, une histoire de la lutte et un profond attachement émotionnel et culturel à la terre. Elle se détourne également des aspects les plus commerciaux du journalisme, et n'exploite pas les souffrances de son peuple, mais articule plutôt leurs épreuves à un appel à la résistance. Enfin, sa poésie tente de s'élever au-dessus du caractère éphémère du journalisme. En documentant les états

⁷⁵⁴ « तुम्हारे दर्द का हो रहा व्यापार » « *tumhārē darda kā hō rahā vyāpāra* ». Kerketta, 131.

⁷⁵⁵ Kerketta, 131.

internes, les expériences corporelles et les traditions culturelles de longue date des Adivasis, ses vers s'inscrivent dans la conception de la poésie et de la littérature comme « news that stays news⁷⁵⁶. »

6.7. Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai essayé d'étendre ma perspective de la poésie aux différentes formes de discours et de médias artistiques qui la nourrissent. La poésie se transforme, et est transformée par la présence de multiples formes d'art, telles que la musique, la chanson, la peinture, la danse, la photographie, et même le reportage. Les poèmes de mon corpus sont profondément réceptifs à leurs « autres », et constamment impliqués dans des échanges transmédiaux. Les poèmes d'Arun Kolatkar font preuve d'une remarquable réceptivité à la musique, la peinture et la photographie, sans pour autant effacer leurs dimensions littéraires. Au contraire, les principes artistiques des différents médias lui permettent d'élargir les possibilités créatives de l'écriture elle-même.

Le genre poétique de l'ekphrasis fournit un format traditionnel pour incorporer l'art visuel dans l'espace de la poésie. J'ai montré comment la vision artistique de Karthika Naïr est profondément influencée par son engagement pour la musique et la danse, notamment à travers les poèmes ekphrastiques. En effet, *Until the Lions* ne peut être compris sans référence à la danse, dont les formes corporelles et non verbales de création et de transmission du sens restent indispensables à la réinvention de la tradition épique. De même, les poèmes de Jacinta Kerketta bénéficient de son savoir-faire journalistique, tout en se distinguant de certains des aspects les plus prédateurs et éphémères du journalisme.

Ce chapitre a donc voulu aborder un aspect souvent négligé des études sur la poésie et la littérature afin de révéler les connexions entre l'écriture et d'autres médias visuels et non

⁷⁵⁶ Ezra Pound, *ABC of Reading* (New Directions Publishing, 2010).

verbaux. Dans leur recherche de points de vue alternatifs, de nouvelles perspectives et de formes non linéaires de narration, les poètes de mon corpus s'appuient sur les dimensions transmédiales de l'art. Leur renouvellement de la mythologie ancienne, leur réévaluation de l'histoire et leur remise en question des récits nationaux dominants doivent être compris à travers leur tentative d'intégrer ces « autres » formes dans leurs créations poétiques. L'effacement des frontières artistiques, la cohabitation de formes d'écriture disparates et l'expérimentation avec la forme ne font qu'un avec le projet d'articuler des discours critiques et solidaires qui nous obligent à renouveler notre regard sur le passé, le présent et l'avenir.

Conclusion

Cette thèse vise à étudier les interactions et les interventions de la littérature dans le monde. Elle cherche à comprendre comment la poésie répond à la conjoncture historique et politique dans laquelle elle s'inscrit. J'ai choisi d'aborder cette question à travers l'œuvre de trois écrivains indiens contemporains. La poésie de Jacinta Kerketta, d'Arun Kolatkar et de Karthika Nair témoigne d'une sensibilité remarquable à la violence et à la douleur du monde dans lequel nous vivons. Bien que les trois écrivains appartiennent à des milieux linguistiques et culturels distincts, leurs réponses poétiques aux politiques du nationalisme, du génocide et à la dévastation écologique sont formulées en des termes concordants.

Le genre et la féminité constituent le lien fondamental entre les trois œuvres de mon corpus. C'est leur principal vecteur pour articuler la dissidence et donner une voix aux perspectives marginalisées. Il permet également d'examiner une série de formes et de conventions littéraires. Les poèmes étudiés dans cette thèse proposent un récit complexe et nuancé du genre et de la féminité. Ils interrogent plusieurs notions traditionnelles et archétypales de la féminité, et les particularisent à travers des personnages et des récits concrets et incarnés. Les histoires queers et transgenres, tirées des riches traditions mythologiques de l'Inde, ajoutent un niveau supplémentaire de nuance à leur traitement du genre.

Dans *Angor*, Jacinta Kerketta parle de la nature comme d'une entité genrée. Elle présente l'affinité des femmes Adivasis pour l'environnement comme une source de force. *Bhijakī Vahī* d'Arun Kolatkar se centre sur la figure de la femme en deuil et le motif de la larme. Il reprend des récits bouleversants de la violence et de la mort, et les relie aux convulsions sectaires de l'Inde contemporaine. Dans *Until the Lions*, Karthika Nair réinterprète une épopée indienne du point de vue de ses personnages féminins. Ses poèmes constituent une dénonciation inlassable de la guerre racontée par les mères et les veuves endeuillées.

Les poèmes examinés dans cette thèse critiquent les dimensions violentes et coercitives du nationalisme. J'ai donc commencé par analyser comment ils abordent la montée du Hindutva en Inde au cours des trois dernières décennies. Kolatkar, en particulier, raconte plusieurs épisodes marquants de la montée de l'idéologie du Hindutva, comme la démolition du Babri Masjid et le pogrom du Gujarat. En Inde, les nationalistes hindous se sont approprié des épopées sanskrites pour rallier leur base électorale. Kolatkar et Nair résistent tous deux aux interprétations rigides et littéralistes de ces épopées, et mobilisent une série de récits alternatifs et hétérodoxes dans leurs propres œuvres.

Ces traditions sont associées à des communautés locales, régionales ou subalternes. Elles transforment les valeurs et les normes de ces récits pour mieux traduire leurs propres expériences. Les deux auteurs reconnaissent et même célèbrent la multiplicité des perspectives qui définissent la tradition épique. La relecture du *Mahabharata* par Nair ouvre un espace pour des personnages qui n'appartiennent à aucune lignée royale. Elle donne la parole à des femmes telles que les servantes Sauvali et Poorna, les soldats anonymes qui constituent le gros des forces des Kauravas et des Pandavas, Hidimbi, qui vit dans la forêt, et même un chien nommé Shunaka.

La spécificité régionale et l'identité indigène sont des thèmes cruciaux dans les poèmes de Jacinta Kerketta. Son œuvre résiste à toute tentative de récupération des rebelles Adivasis, tels que Birsa Munda ou les frères Sido et Kanhu. Au contraire, elle les situe dans une mémoire et une tradition de résistance spécifiquement indigènes. Ses poèmes sont définis par un scepticisme plus large à l'égard du projet nationaliste, notamment dans ses formes les plus prédatrices et autoritaires. Ils sont l'expression d'une dissidence locale contre une élite métropolitaine qui contrôle et détermine le discours dominant.

Le deuxième chapitre prolonge cette réflexion sur le genre et le nationalisme à travers la figure de *Bharat Mata* ou la Mère Inde. Cette divinité moderne transforme la nation en un objet tangible de dévotion, situé dans l'intimité du foyer domestique. Elle caractérise également le nationalisme comme un discours fondamentalement masculin, dont l'effacement des femmes s'accompagne d'une « réification symbolique » de la féminité. Les poèmes de mon corpus portent également sur les espaces domestiques et les histoires des femmes, et dénoncent la guerre, la violence, et la destruction écologique.

L'acte de « témoigner » de la violence est au cœur de mon analyse des poèmes consacrés à Sauvali, Cassandre et Maimoon. Leurs histoires illustrent la façon dont les communautés et les nations établissent leur sens de l'honneur et de la souveraineté par leur capacité à contrôler, posséder et violer les corps des femmes. Les récits profondément physiques de la violence subie par chacune des trois femmes (deux mythologiques, une réelle) révèlent l'envers des représentations genrées de l'État-nation. Ce chapitre se termine par l'examen de deux poèmes qui traitent de personnages transgenres célèbres, l'un tiré du *Mahabharata* et l'autre du *Sillapatikaram* tamoul.

Dans la deuxième partie de la thèse, j'ai choisi d'isoler et de discuter deux éléments cruciaux qui caractérisent les poèmes de mon corpus. Il s'agit des notions du sacrifice et du deuil. Si ces deux éléments figurent dans les discussions précédentes, ils structurent mes arguments dans le troisième et quatrième chapitre respectivement. Je discute de la notion du sacrifice, à la fois comme composante essentielle de la pensée et de la religion indiennes, et en tant que motif récurrent du discours politique moderne. J'approfondis ces idées en analysant les récits d'épisodes sacrificiels du *Mahabharata* dans *Bhijakī Vahī* et *Until the Lions*.

Je soutiens que le dispositif rituel du sacrifice est subordonné à un projet d'extermination massive dans « *Sarpa Satra* » de Kolatkar. L'examen des versions anglaise et marathi du poème

permet de comprendre des aspects essentiels de la poésie de Kolatkar et le développement séparé, mais parallèle de son style dans les deux langues. Les autres poèmes examinés dans ce chapitre évoquent également le sacrifice d'un personnage associé à la race des nagas, ou serpents. Les poèmes sur la mort sacrificielle d'Aravan adaptent les formes liturgiques et rituelles associées à la prière. Cependant, ils inversent la relation traditionnelle entre le dévot et la divinité, et produisent une poésie d'amour et de désir adressée par une divinité à son amant humain.

Si les poèmes examinés dans ce chapitre évoquent la conjonction de la violence avec le rituel et la religion, ils expriment également une autre vision du sacré. Cette vision du divin est moins liée aux injonctions sacrificielles qu'à la dévotion que les humains ressentent les uns envers les autres, et envers la vie elle-même. Si les poèmes du troisième chapitre constituent une réévaluation critique des textes sacrés, du rituel et de la prière, le quatrième chapitre est consacré à l'examen d'une autre tradition poétique. Il interroge comment les poètes de mon corpus s'approprient et transforment le genre littéraire de l'élégie. Je soutiens en effet que Karthika Nair réévalue l'ensemble de la tradition épique à la lumière de la poésie du deuil.

Le chagrin et le deuil définissent aussi, à bien des égards, le texte d'Arun Kolatkar. Cependant, *Bhijakī Vahī* est également préoccupé par les questions de la régénération et du renouveau. Kolatkar consacre plusieurs longues séquences poétiques aux histoires de la mort et de la résurrection. Les poèmes examinés dans ce chapitre illustrent la capacité de l'élégie à fonctionner dans des modes et des formes multiples. Les vers de Jacinta Kerketta déplorent la destruction des rivières et des forêts de sa région natale, ainsi que la misère de ses habitants. Ses poèmes s'intéressent également aux questions de régénération. Elle propose une autre vision du renouveau, fondée sur le sentiment d'attachement et d'appartenance qui lie les Adivasis à leur terre.

La dernière partie de la thèse se concentre sur la relation de la poésie au corps, ainsi qu'aux formes d'art non verbales, incarnées et visuelles. Les poèmes abordés dans cette thèse évoquent de multiples itérations de l'incarnation, à travers des expériences de la douleur, du plaisir, de la mort et du renouveau. Le corps est au centre de mon analyse de la poésie de Jacinta Kerketta. Le corps représente également la clé de la réinvention de la tradition épique par Nair, et relie les nombreux fils narratifs disparates de *Bhijakī Vahī* de Kolatkar. En effet, comme je l'ai soutenu dans cette thèse, les poèmes de mon corpus remettent en question la scission fondamentale entre le langage et l'incarnation. Ils critiquent l'aspect genré de cette division, en reconnaissant et célébrant des modalités corporelles de l'être et du savoir. En effet, les trois œuvres discutées dans cette thèse s'intéressent fondamentalement au corps, et à la manière dont il répond à la violence des processus historiques et politiques plus larges. Leur réinvention des formes poétiques, comme la poésie érotique, l'élégie, l'épopée, la prière et le chant, est motivée par une considération insistante pour le corps.

Dans le dernier chapitre de cette thèse, j'ai discuté de la manière dont une série de pratiques artistiques informent et façonnent les poèmes de mon corpus. Arun Kolatkar emploie la musique, la photographie et la peinture pour mieux représenter les grands crimes historiques qui ont marqué le vingtième siècle. Il revisite la guerre du Vietnam, l'holocauste, le bombardement d'Hiroshima et la guerre civile espagnole grâce aux peintures et aux photographies de ces événements. Pour Karthika Nair, le théâtre et la danse constituent les composantes élémentaires de son traitement de la tradition épique. Elle s'inspire du vocabulaire intensément incarné de la danse et aux aspects performatifs du théâtre pour reformuler les histoires et les personnages du *Mahabharata*. Le travail de Jacinta Kerketta chevauche les frontières entre le documentaire, le reportage, la poésie et le journalisme.

Les poèmes de mon corpus visent à élargir les termes du discours en incorporant et en valorisant les subjectivités marginalisées. Ils placent le vecteur de la créativité et de la résistance dans les

espaces domestiques, dans les récits des minorités sexuelles, dans le corps et dans les émotions. Ces éléments partagent une affinité commune avec la féminité, et une dévalorisation dans les systèmes et les cultures patriarcales. *Angor*, *Bhijakī Vahī* et *Until the Lions* témoignent de la préoccupation persistante des auteurs pour le vaste patrimoine imaginaire du sous-continent, son profond pluralisme et ses traditions de résistance. Ils réagissent à la dégradation de la démocratie, aux actions de plus en plus violentes de l'État et au nationalisme majoritaire en revivifiant ces modes alternatives de voir le passé et le présent. Leur poésie nous réoriente ainsi vers des manières plus critiques, plus sophistiquées et finalement plus émancipatrices d'habiter le monde.

Bibliographie

Ouvrages des Auteurs du Corpus

Arun Kolatkar

Kolatkar, Arun. *Arun Kolatkar: Collected Poems in English*. Edited by Arvind Krishna Mehrotra. Tarsset: Bloodaxe, 2010.

———. *Bhijakī vahī*. Mumbaī (Bhārata): Prāsa Prakāśana, 2006.

———. *Droṇa*. 1 vols. Mumbaī: Prāsa Prakāśana, 2004.

———. *Jejuri*. Clearing House, 1976.

———. *Jejurī*. 1. khepa. Mumbaī: Prāsa Prakāśana, 2011.

———. *Kala Ghoda: Poèmes de Bombay*. Translated by Laetitia Zecchini and Pascal Aquien. Éd. bilingue. Collection Poésie 487. Paris: Gallimard, 2013.

———. *Kala Ghoda: Poems*. Pras Prakashan, 2004.

———. अरुण कोलटकरच्या कविता. Prāsa Prakāśana, 2006.

Karthika Naïr

Chattarji, Sampurna, Joëlle Jolivet, Roshni Vyam, and Karthika Naïr. *Over and under Ground in Mumbai & Paris*. Chennai: Context, an imprint of Westland Publications Private Limited, 2018.

Naïr, Karthika. *Bearings*. HarperCollins, 2009.

———. “BOMB Magazine | Multiply the Gaze: Karthika Naïr Interviewed.” BOMB Magazine. Accessed August 15, 2022. <https://bombmagazine.org/articles/karthika->

nair/.

———. “Karthika Nair.” *Northeast Review*. Accessed August 15, 2022.

<https://northeastreview.wordpress.com/tag/karthika-Nair/>.

———. “NAW Interview with Karthika Nair | New Asian Writing,” July 28, 2014.

<http://www.new-asian-writing.com/naw-interview-with-karthika-Nair/>.

———. *Until the Lions: Echoes from the Mahabharata*. Arc International Poets. Todmorden, UK: Arc Publications, 2016.

Nair, Karthika, and Joëlle Jolivet. *Le tigre de miel*. Translated by Dominique Vitalyos. 1 vols. Paris: Hélium, 2013.

Zecchini, Laetitia, and Karthika Nair. “India’s Season of Dissent: An Interview with Poet Karthika Nair.” *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, no. 24/25 (December 15, 2020). <https://doi.org/10.4000/samaj.6651>.

Jacinta Kerketta

Kerketta, Jacinta. *Angor*. Translated by Bhumika Chawla-D’Souza, Fr. Cyprian Ekka, and Vijay K. Chhabra. adivaani`, 2016.

———. “आदिवासी महिला कवि होने का मतलब, जसिन्ता केरकेट्ट.” *Indian Cultural Forum* (blog), June 8, 2017.

<https://indianculturalforum.in/2017/06/08/aadivasi-mahila-kavi-hone-ka-matlab/>.

———. “ओड़िशा: माली पहाड़ के लोग करीब दो दशकों से कंपनियों और व्यवस्था के खिलाफ क्यों खड़े हैं.” Accessed August

17, 2022. <https://m.thewirehindi.com/article/odisha-mali-hill-adivasi-mining-bauxite/170142>.

———. “कैसे तबाह होती है एक समृद्ध जीवनशैली.” Accessed August 17, 2022.

[https://m.thewirehindi.com/article/odisha-kucheipadar-village-utakal-alumina-plant-
adivasi/70772](https://m.thewirehindi.com/article/odisha-kucheipadar-village-utakal-alumina-plant-
adivasi/70772).

Kerketta, Jacinta, and Bhumika Chawla-D'Souza. *Jarom kī zamīna*. First edition. Lokodaya
granthamālā 1364. Nayi Dilli: Bhāratīya Jñānapīṭha, 2018.

Kerketta, Jacinta. *Braise*. Translated by Annie Montaut. Éd. bilingue. Paris: Éditions Banyan,
2020.

Sources Secondaires

Aitken, Molly Emma. *The Intelligence of Tradition in Rajput Court Painting*. Yale University
Press, 2010.

Akram Khan - Until The Lions - Post Show Talk:, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=H2mwxnsr2kE>.

Albright, Daniel. *Music Speaks: On the Language of Opera, Dance, and Song*. University
Rochester Press, 2009.

———. *Panaesthetics: On the Unity and Diversity of the Arts*. Yale University Press, 2014.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of
Nationalism*. Revised edition. London New York: Verso, 2006.

Asif, Manan Ahmed. *The Loss of Hindustan: The Invention of India*. Harvard University Press,
2020.

Atwood, Margaret. *The Penelopiad*. Faber & Faber, 2007.

Bacchetta, Paola. "Queer Presence in/and Hindu Nationalism." *Majoritarian State*, 2019, 375.

Banerjee, Sikata. *Make Me a Man! Masculinity, Hinduism, and Nationalism in India*. SUNY

- Series in Religious Studies. Albany, NY: State University of New York Press, 2005.
- Barkan, Leonard. *Mute Poetry, Speaking Pictures*. Princeton University Press, 2013.
- Bauer, Heike. "Literary Sexualities." *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 101–15.
- Beissinger, Margaret, Jane Tylus, and Susanne Wofford, eds. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, 1999.
- Benei, Véronique. *Schooling Passions: Nation, History, and Language in Contemporary Western India*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Benjamin, Walter, Hannah Arendt, and Harry Zohn. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1986.
- Bennett, Andrew. "Language and the Body." *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 73–86.
- Best, Sue. *Sexualizing Space. || Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Eds. Elisabeth Grosz and Elspeth Probyn. London: Routledge, 1995.
- Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge, 2003.
- Biardeau, Madeleine. *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*. Nouv. tirage. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes. Section des sciences religieuses 79. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Bilgrami, Akeel. *Secularism, Identity, and Enchantment*. Harvard University Press, 2014.
- Bird, Emma. "Re-Reading Postcolonial Poetry: Arun Kolatkar's *Jejuri*." *The Journal of*

Commonwealth Literature 47, no. 2 (June 2012): 229–43.
<https://doi.org/10.1177/0021989412446018>.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Univ of California Press, 2004.

Bordo, Susan R. *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley Los Angeles London: University of California press, 1995.

Brennan, Matt. “‘When the Horn Fits, Blow It’: Music in Erotic Poetry.” In *The Body and the Book*, 27–40. Brill, 2008.

Brooks, Interviewed by Jerome, and Chinua Achebe. “The Art of Fiction No. 139,” 1994.
<https://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>.

Brunet, François. *Photography and Literature*. Reaktion Books, 2009.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. John Wiley & Sons, 2009.

Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence : Voices from the Partition of India*. Durham: Duke university press, 2000.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2011.

———. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London ; New York: Verso, 2004.

Calasso, Roberto, and Richard Dixon. *The Ruin of Kasch*. First edition. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

- Carrier, David. "Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing." *The British Journal of Aesthetics* 27, no. 1 (1987): 20–31. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/27.1.20>.
- Castaing, Anne. "Ecrire En d'autres Langues: Métaphores et Écritures Féminines En Contexte Postcolonial." In *Ecrire et Penser Le Genre En Contextes Post Coloniaux*, edited by Anne Castaing et Elodie Gaden. Peter Lang, 2017. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01585952>.
- Chakraborty, Debadrita. "The 'Living Dead' within 'Death-Worlds': Gender Crisis and Covid-19 in India." *Gender, Work & Organization* 28, no. S2 (2021): 330–39. <https://doi.org/10.1111/gwao.12585>.
- Chakravorty, Pallabi. *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Seagull, 2008.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton Studies in Culture/Power/History. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1993.
- Chatterji, Angana P., Thomas Blom Hansen, and Christophe Jaffrelot, eds. *Majoritarian State: How Hindu Nationalism Is Changing India*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press, 2019.
- Chaudhuri, Amit. *The Picador Book of Modern Indian Literature*. London: Picador, 2001.
- Chauhan, Vibha. "Crystallising Protest into Movement." In *Indigeneity: Culture and Representation: Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society*, edited by G. N. Devy, Geoffrey V. Davis, Kalyan Kumar Chakravarty, and Bhāshā Saṃśodhana Prakāśana Kendra. New Delhi: Orient

Blackswan, 2009.

Check, The Company. "Panem Coal Mines Ltd - Company Details | The Company Check." Accessed August 25, 2022. <https://www.thecompanycheck.com/company/panem-coal-mines-ltd/U99999DL2001PLC110319>.

Chitre, Dilip. "Losing Contemporaries." *New Quest* 5–6, no. July-December (2004): 157–58.

Cixous, Hélène. "Le Rire de La Méduse." *L'arc* 61, no. 1975 (1975): 39–54.

Classen, Constance. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. University of Illinois Press, 2012.

Copeman, Jacob, and Dwaipayan Banerjee. *Hematologies: The Political Life of Blood in India*. Cornell University Press, 2019.

Cruz, Ronald Allan Lopez. "Mutations and Metamorphoses: Body Horror Is Biological Horror." *Journal of Popular Film and Television* 40, no. 4 (October 2012): 160–68. <https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521>.

Daiya, Kavita. *Violent Belongings: Partition, Gender, and National Culture in Postcolonial India*. Temple University Press, 2011.

Das, Nabina. "Blood, Period: In Many Countries, Especially in India, Menstruation Is a Subject of Taboo and Stigma, Which Feeds the Ego and Pride of a Misogynist Society That Objectifies and Sexualises Women." *Economic and Political Weekly* 50, no. 16 (2015): 95–96.

Das, Veena. *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Das, Veena, and Ashis Nandy. "Violence, Victimhood, and the Language of Silence."

Contributions to Indian Sociology 19, no. 1 (January 1985): 177–95.
<https://doi.org/10.1177/006996685019001011>.

Děd, Lal. *I, Lalla: The Poems of Lal Dēd*. Translated by Ranjit Hoskote. New Delhi: Penguin Books, 2013.

Devy, GN. *Indigeneity: Culture and Representation: Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society*. Orient Blackswan, 2009.

Diamond, Irene, and Gloria Feman Orenstein. *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, 1990.

Dickey, Frances. *The Modern Portrait Poem: From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*. University of Virginia Press, 2012.

“Dying before the Mahābhārata War: Martial and Transsexual Bodybuilding for Aravāṇ | The Journal of Asian Studies | Cambridge Core.” Accessed August 15, 2022.
<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-asian-studies/article/abs/dying-before-the-mahbhrata-war-martial-and-transsexual-bodybuilding-for-arav/395B81FCC5447C3778968FCF41D07850>.

Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. John Wiley & Sons, 2010.

Eide, Elisabeth. “Strategic Essentialism.” In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, edited by Angela Wong, Maithree Wickramasinghe, renee hoogland, and Nancy A Naples, 1–2. Singapore: John Wiley & Sons, Ltd, 2016.
<https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss554>.

Eisendrath, Rachel. *Poetry in a World of Things: Aesthetics and Empiricism in Renaissance Ekphrasis*. University of Chicago Press, 2018.

Engblom, Philip. "Arun Kolatkar: Reading Jejuri and Aruna Kolatakaracya Kavita in Tandem."

New Quest, an Interdisciplinary Journal of Society and Culture 146 (2001): 389–409.

Estés, Clarissa Pinkola. *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild*

Woman Archetype. 1st Ballantine Books trade pbk. ed. New York: Ballantine Books, 1995.

Etter, Anne-Julie. "Creating Suitable Evidence of the Past? Archaeology, Politics, and Hindu

Nationalism in India from the End of the Twentieth Century to the Present." *South Asia*

Multidisciplinary Academic Journal, no. 24/25 (December 15, 2020).

<https://doi.org/10.4000/samaj.6926>.

Ezell, Margaret J. M. *Writing Women's Literary History*. JHU Press, 1996.

Farish, Helen. "The 'Interfering Flesh' and the Search for the 'Full Life' in the Poetry of Louise

Gluck and Sharon Olds." In *The Body and the Book*, 217–30. Brill, 2008.

Feldhaus, Anne. *Water and Womanhood: Religious Meanings of Rivers in Maharashtra*. New

York: Oxford University Press, 1995.

Fifield, Peter. "The Body, Pain and Violence." *The Cambridge Companion to the Body in*

Literature, 2015, 116–31.

Foundation, Poetry. "Sestina." Text/html. Poetry Foundation. Poetry Foundation, August 15,

2022.

<https://www.poetryfoundation.org/>.

<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/sestina>.

Fraleigh, Sondra Horton. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. University of

Pittsburgh Press, 1987.

Friedman, Susan Stanford. "When a 'Long' Poem Is a 'Big' Poem: Self-authorizing Strategies

in Women's Twentieth-century 'Long Poems.'" *Lit: Literature Interpretation Theory* 2, no. 1 (July 1, 1990): 9–25. <https://doi.org/10.1080/10436929008580042>.

Friedman, Susan Stanford. *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*. Modernist Latitudes. New York: Columbia University Press, 2015.

Fuller, Christopher John. *The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India*. Rev. and Expanded ed. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 2004.

Fuss, Diana. *Dying Modern: A Meditation on Elegy*. Durham: Duke University Press, 2013.

Ghassem-Fachandi, Parvis. *Pogrom in Gujarat: Hindu Nationalism and Anti-Muslim Violence in India*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

Gilmartin, David, and Barbara Metcalf. "Art on Trial: Civilization and Religion in the Persona and Painting of MF Husain." In *Barefoot across the Nation: Maqbool Fida Husain and the Idea of India*, 54–74. New York: Routledge, 2011.

Girard, René, Walter Burkert, Renato I. Rosaldo, Jonathan Z. Smith, and Burton Lee Mack. *Sanglantes origines : entretiens avec Walter Burkert, Renato Rosaldo et Jonathan Z. Smith*. Translated by Bernard Vincent. 1 vols. Paris: Flammarion, 2010.

Glenn, Cheryl. *Unspoken: A Rhetoric of Silence*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

Griswold, Eliza, and Seamus Murphy. "Landays: Poetry of Afghan Women." Accessed August 16, 2022. <https://static.poetryfoundation.org/o/media/landays.html>.

Gwyn, Richard. "Sexual Water: Poetry, Dionysus and the Aquatic Ape." In *The Body and the Book*, 11–24. Brill, 2008.

Haraway, Donna Jeanne. *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*.

- Translated by Oristelle Bonis. 1 vols. Rayon philo. [Paris] Arles: J. Chambon Actes Sud, 2009.
- . *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*. London: Free association books, 1991.
- Harrington, Joseph. “Docupoetry and Archive Desire | Jacket2.” Accessed August 17, 2022. <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford [England] ; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1989.
- Hawley, John Stratton. *A Storm of Songs: India and the Idea of the Bhakti Movement*. Harvard University Press, 2015.
- Hawley, Nell Shapiro, and Sohini Pillai, eds. *Many Mahābhāratas*. 1 vols. SUNY Series in Hindu Studies. Albany (N.Y.): State University of New York Press, 2021.
- Heesterman, J. C. *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Heffernan, James A. W. “Ekphrasis and Representation.” *New Literary History* 22, no. 2 (1991): 297. <https://doi.org/10.2307/469040>.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, 2008.
- Hillman, David, and Ulrika Maude, eds. *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge Companions to Literature. New York, NY: Cambridge University Press, 2015.
- Hiltebeitel, Alf. “Dying before the Mahābhārata War: Martial and Transsexual Bodybuilding

- for Aravāṇ.” *The Journal of Asian Studies* 54, no. 2 (May 1995): 447–73.
<https://doi.org/10.2307/2058746>.
- . “Not Without Subtales: Telling Laws and Truths in the Sanskrit Epics.” *Journal of Indian Philosophy* 33, no. 4 (2005): 455–511.
- . *The Cult of Draupadī*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Hubert, Henri, and Marcel Mauss. “Essai sur la nature et la fonction du sacrifice.” Text. texte, 1899.
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/melanges_hist_religions/t2_sacrifice/sacrifice.html.
- Jaffrelot, Christophe, ed. *Hindu Nationalism: A Reader*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007.
- . *Modi’s India: Hindu Nationalism and the Rise of Ethnic Democracy*. Princeton University Press, 2021.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Harvard University Press, 1987.
- Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, no. 15 (1986): 65–88. <https://doi.org/10.2307/466493>.
- Jamison, Stephanie W. *Sacrificed Wife/Sacrificer’s Wife: Women, Ritual, and Hospitality in Ancient India*. New York: Oxford University Press, 1996.
- JEYASINGH, SHOBANA. “Getting Off the Orient Express.” In *The Routledge Dance Studies Reader*, 2nd ed. Routledge, 2010.
- Kennedy, David. *Elegy. The New Critical Idiom*. London ; New York: Routledge, 2007.

- Kerketta, Jacinta. *Braise*. Translated by Annie Montaut. Éd. bilingue. Paris: Éditions Banyan, 2020.
- Khan, Azmat Ali. “Alfnama Alfnama (Si Harfi) Its Origin and Evolution in Pashtu Literature.” *Pashto* 51, no. 663 (May 3, 2022). <http://www.pashto.org.pk/index.php/path/article/view/266>.
- Léal, Brigitte. “‘For Charming Dora’: Portraits of Dora Maar.” In *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, 384–404. New York: The Museum of Modern Art, 1996.
- Legler, Gretchen T. “Ecofeminist Literary Criticism.” In *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, 227–38. Indiana: Indiana University Press, 1997.
- Lévi, Sylvain. *La doctrine du sacrifice dans les Brâhmanas*. Bibliothèque de l’École des hautes études 11. Paris: Ernest Leroux, éditeur, 1898.
- Lipking, Lawrence. “The Genius of the Shore: Lycidas, Adamastor, and the Poetics of Nationalism.” *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 111, no. 2 (March 1996): 205–21. <https://doi.org/10.2307/463102>.
- Lothspeich, Pamela. *Epic Nation: Reimagining the Mahabharata in the Age of the Empire*. New Delhi: Oxford University Press, 2009.
- Malamoud, Charles. *Cuire le monde : rite et pensée dans l’Inde ancienne*. Textes à l’appui. Paris: la Découverte, 1989.
- . *La danse des pierres : études sur la scène sacrificielle dans l’Inde ancienne*. 1 vols. La librairie du XXIe siècle. Paris: Éd. du Seuil, 2005.
- Malik, Fateh Muhammad. “The Mystic Melodies of Sultan Bahu,” n.d.

Mandelstam, Nadejda. *Contre tout espoir*. Paris: Gallimard, 1972.

McCoy, Max, Wisconsin Examiner August 6, and 2021. "Friday Is the 76th Anniversary of Hiroshima. Doomsday Is Closer than Ever." *Wisconsin Examiner* (blog), August 6, 2021. <https://wisconsinexaminer.com/2021/08/06/friday-is-the-76th-anniversary-of-hiroshima-doomsday-is-closer-than-ever/>.

Mehrotra, Arvind Krishna. *A History of Indian Literature in English*. C. Hurst & Co. Publishers, 2003.

———. *Partial Recall: Essays on Literature and Literary History*, 2014.

———. *The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets*. Oxford University Press, 1992.

Merchant, Carolyn. *The Death of Nature : Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. 1 vols. New York: Harper & Row, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Collection Tel 4. Paris: Gallimard, 1976. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345780125>.

Mitra, Royona. *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*. Springer, 2015.

Mojsov, Bojana. *Osiris: Death and Afterlife of a God*. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub, 2005.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review*, no. 1 (February 1, 2000): 54–68.

Mori, Masaki. *Epic Grandeur : Toward a Comparative Poetics of the Epic*. SUNY Series. Albany (N.Y.): State university of New York press, 1997.

- Mukul, Akshaya. *Gita Press and the Making of Hindu India*. Noida, Uttar Pradesh: HarperCollins Publishers India, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992.
- Nasta, Susheila, ed. *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean, and South Asia*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1992.
- Nerlekar, Anjali. *Bombay Modern: Arun Kolatkar and Bilingual Literary Culture*. FlashPoints 23. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.
- . "The Cartography of the Local in Arun Kolatkar's Poetry." *Journal of Postcolonial Writing* 49, no. 5 (December 2013): 609–23.
<https://doi.org/10.1080/17449855.2012.692334>.
- Nerlekar, Anjali, and Laetitia Zecchini. "Introduction: The Worlds of Bombay Poetry." *Journal of Postcolonial Writing* 53, no. 1–2 (March 4, 2017): 1–11.
<https://doi.org/10.1080/17449855.2017.1298505>.
- Nerlekar, co-authored by Kushanava Choudhury, Anjali. "Ashok Shahane's Deep Imprint on Indian Modernist Literature." *The Caravan*. Accessed August 15, 2022.
<https://caravanmagazine.in/reviews-essays/ashok-shahane-deep-imprint-modernist-indian-literature>.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. First Harvard University Press paperback edition. Cambridge, Massachusetts London, England: Harvard University Press, 2013.
- Owen, Wilfred. *The War Poems of Wilfred Owen*. Edited by Jon Stallworthy. Reprint. London: Chatto & Windus, 2007.

- Pandian, Jacob. "The Goddess Kannagi: A Dominant Symbol of South Indian Tamil Society." In *Mother Worship: Theme and Variations*, edited by James Preston, 177–91. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.
- Patil, Amruta. *Adi Parva*. HarperCollins Publishers India, 2012.
- Péterfalvi, Jean-Michel, and Madeleine Biardeau. *Le Mahābhārata*. GF 433–434. Paris: Flammarion, 1986.
- Pollock, Sheldon. "The Death of Sanskrit." *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (April 2001): 392–426. <https://doi.org/10.1017/S001041750100353X>.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. New Directions Publishing, 2010.
- Poyam, Akash. "Ten Voices from Adivasi Literature." *The Caravan*. Accessed August 15, 2022. <https://caravanmagazine.in/books/reading-list-ten-voices-ativasi-literature>.
- Qureshi, Regula Burckhardt. "Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis." *Ethnomusicology* 25, no. 1 (1981): 41–71. <https://doi.org/10.2307/850974>.
- Rabaté, Jean-Michel. "Literature and Affect." *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 230–44.
- Ramanujan, A. K. *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*. Edited by Vinay Dharwadker. 4. impr. Oxford India Paperbacks. New Delhi: Oxford University Press, 2012.
- Ramaswamy, Sumathi. "Maps, Mother/Goddesses, and Martyrdom in Modern India." *The Journal of Asian Studies* 67, no. 03 (August 2008). <https://doi.org/10.1017/S0021911808001174>.
- . *The Goddess and the Nation: Mapping Mother India*. Duke University Press, 2010. <https://doi.org/10.1215/9780822391531>.

- Ramazani, Jahan. *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago ; London: University of Chicago Press, 2014.
- . *Poetry in a Global Age*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2020.
- . *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Ray, Sangeeta. *En-Gendering India: Woman and Nation in Colonial and Postcolonial Narratives*. Duke University Press, 2000.
- Ricœur, Paul. *Soi-Même Comme Un Autre*. L'Ordre Philosophique. Paris: Seuil, 1990.
- Rubin, William. "Reflections on Picasso and Portraiture." In *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, 12–110. New York: Museum of Modern Art, 1996.
- "Sacred-Texts: Hinduism." Accessed August 15, 2022. <https://www.sacred-texts.com/hin/maha/>.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Gender and Culture. New York: Columbia university press, 1988.
- Sharma, K. L. "Jharkhand Movement in Bihar." *Economic and Political Weekly* 11, no. 1/2 (1976): 37–43.
- Sheehan, Paul. "Posthuman Bodies." *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, 2015, 245–60.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." *Literary Theory: An Anthology* 3 (1917).
- Shulman, David. *Tamil Temple Myths: Sacrifice and Divine Marriage in the South Indian*

- Saiva Tradition*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1980.
- . “The Widows’ Laments | David Shulman.” Accessed August 15, 2022.
<https://www.nybooks.com/articles/2020/09/24/mahabharata-widows-laments/>.
- Simone, Weil. “La Pesanteur et La Grâce.” *Paris, Plon*, 1988.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Subramaniam, Arundhati. “Arun Kolatkar (1932-2004).” *Indian Literature* 48, no. 5 (223) (2004): 19–25.
- Subramaniam, Arundhati. “Karthika Nair.” Accessed August 15, 2022.
https://www.poetryinternational.com/poets-poems/poets/poet/102-23837_Nair.
- “The Oxford India Anthology of Twelve Modern Indian Poets - Arvind Krishna Mehrotra - Oxford University Press.” Accessed August 12, 2022.
<https://global.oup.com/academic/product/the-oxford-india-anthology-of-twelve-modern-indian-poets-9780195628678?lang=en&cc=nz>.
- Ṭoppo, Mahādeva. *Jaṅgala Pahāra Ke Pāṭha: Sana 1980 Se 2014 Taka Likhī Kavītāoṃ Mem Se Cayanita Jaṅgala Pahāra Ke Pariveśa Evaṃ Anubhava Kī Kavītāeṃ*. Prathama saṃskaraṇa. Dillī: Anujñā, 2017.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 1977.
- Valéry, Paul. *Amphion: Mélodrame. Musique d’Arthur Honegger. Livret de Théâtre. [Umschlagtitel.]*. Rouart Lerolle & Company, 1931.
- Van der Kolk, Bessel A. *The Body Keeps the Score: Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*, 2015.

<http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=978014197862>

8.

Varshney, Ashutosh. "Contested Meanings: India's National Identity, Hindu Nationalism, and the Politics of Anxiety." *Daedalus* 122, no. 3 (1993): 227–61.

Vats, Vaibhav. "Witness to Destruction: Remembering the Babri Mosque Demolition | Religion | Al Jazeera." Accessed August 15, 2022. <https://www.aljazeera.com/features/2019/12/6/witness-to-destruction-remembering-the-babri-mosque-demolition>.

Vatsyayan, Kapila. *Dance In Indian Painting*. Abhinav Publications, n.d.

Vishwanathan, Shiv. "Listening to the Pterodactyl." In *Indigeneity: Culture and Representation: Proceedings of the 2008 Chotro Conference on Indigenous Languages, Culture, and Society*, edited by G. N. Devy, Geoffrey V. Davis, Kalyan Kumar Chakravarty, and Bhāshā Saṃsodhana Prakāśana Kendra. New Delhi: Orient Blackswan, 2009.

Wachtel, Nathan. *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard, 1971.

Wagner, Peter. *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, 2012.

Waldby, Catherine. "Destruction: Boundary Erotics and Refigurations of the Heterosexual Male Body." In *Sexy Bodies*, 266–77. Routledge, 2013.

Walter, Eugene Victor. *Placeways: A Theory of the Human Environment*. UNC Press Books, 1988.

Watts, Edward Jay. *Hypatia: The Life and Legend of an Ancient Philosopher*. Women in Antiquity. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

Weil, Simone. “*L’Iliade*” ou *Le poème de la force*. 1 vols. Éclats. Paris: l’Éclat, 2014.

When the Goddess Was a Woman: Mahābhārata Ethnographies - Essays by Alf Hiltebeitel, Volume 2. BRILL, 2011.

Zarrilli, Phillip. “The Aftermath: When Peter Brook Came to India.” *The Drama Review: TDR* 30, no. 1 (1986): 92. <https://doi.org/10.2307/1145715>.

Zecchini, Laetitia. “Archives of Minority: ‘Little’ Publications and the Politics of Friendship in Post-Colonial Bombay.” *South Asia: Journal of South Asian Studies* 45, no. 2 (March 4, 2022): 268–84. <https://doi.org/10.1080/00856401.2022.2040868>.

———. *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India: Moving Lines*. Historicizing Modernism. London ; New York: Bloomsbury, 2014.

———. “Contemporary Bhakti Recastings: Recovering a Demotic Tradition, Challenging Nativism, Fashioning Modernism In Indian Poetry.” *Interventions* 16, no. 2 (March 4, 2014): 257–76. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2013.798128>.

———. “Dharma Reconsidered: The Inappropriate Poetry of Arun Kolatkar in Sarpa Satra.” In *Religion in Literature and Film in South Asia*, edited by Diana Dimitrova, 131–52. New York: Palgrave Macmillan US, 2010. https://doi.org/10.1057/9780230105522_7.

———. “Kolatkar, Alchimiste de l’ordinaire.” In *Kala Ghoda Poèmes de Bombay*. Paris: Gallimard, 2013.

Nachiket JOSHI

GENRE, VIOLENCE ET ÉTAT-NATION DANS LA POÉSIE INDIENNE CONTEMPORAINE

Résumé

Cette thèse examine la conjonction des notions de féminité, de violence et de nationalisme dans l'œuvre des trois écrivains indiens contemporains. Elle vise à comprendre comment la littérature contemporaine répond à la conjoncture politique en Inde, avec un accent sur ses dimensions genrées. Elle examine trois œuvres poétiques écrites et publiées au cours des deux premières décennies du XXI^e siècle. Il s'agit d'*Angor* en hindi de Jacinta Kerketta, d'*Until the Lions*, une réécriture fragmentaire du *Mahabharata* par Karthika Naïr, et de *Bhijakī Vahī*, un recueil de poèmes en marathi par Arun Kolatkar. Cette thèse soutient que ces trois textes déploient des motifs de féminité et de genre pour contester les injonctions violentes du nationalisme. L'inclusion des perspectives genrées marginalisées offre des modèles émancipateurs d'incarnation, de maternité, de deuil et de plaisir. Elle transforme également les conventions et la forme littéraires, permettant l'inclusion d'une diversité de cultures, de pratiques artistiques et de discours extralittéraires dans le champs de la poésie.

poésie indienne – genre – nationalisme – sacrifice – génocide – épopée – elegy – écoféminisme - marathi - hindi

Résumé en anglais

This thesis examines the conjunction of notions of femininity, violence, and nationalism in the work of three contemporary Indian writers. It seeks to understand how contemporary literature responds to the present political conjuncture in India, with an emphasis on its gendered dimensions. It examines three works of poetry written and published in the first two decades of the twenty-first century. These are *Angor* in Hindi, by Jacinta Kerketta, *Until the Lions*, a fragmentary retelling of the *Mahabharata* in English by Karthika Naïr, and *Bhijakī Vahī*, a collection of Marathi poems by Arun Kolatkar. This thesis argues that all three texts deploy motifs of femininity and womanhood to challenge the violent injunctions of the nation-state. The inclusion of marginalized gendered perspectives offers emancipatory models of embodiment, motherhood, mourning, and pleasure. It also transforms poetic convention and form, opening poetry to a diversity of cultures, artistic practices, and extra-literary forms of discourse.

Indian poetry – gender – nationalism – sacrifice – genocide – epic – elegy – ecofeminism – marathi - hindi