

Pour en finir avec la culture épique ?
La Réécriture du MAHĀBHĀRATA
Par Shashi Tharoor dans *The Great Indian Novel*¹

Claudine Le Blanc
Université de Nantes

Résumé : *Une des problématiques récurrentes des histoires de la littérature indienne moderne, notamment de la littérature anglophone, consiste à tenter de retrouver, dans des œuvres s'inscrivant très évidemment dans le genre romanesque occidental, l'héritage des modes de narration traditionnels. Or on peut se demander si, certaines œuvres, au contraire, ne témoignent pas d'un désir de s'en détacher et d'un effort pour les mettre à distance. Ainsi de *The Great Indian Novel*, publié en 1989 par Shashi Tharoor, haut fonctionnaire aux Nations-Unies. Dès son titre, ce roman se présente comme une réécriture de l'épopée sanskrite du Mahābhārata, « la grande [guerre] des Bhārata ». En cela, il s'inscrit tout à fait dans une pratique de la réécriture au fondement de la littérature indienne. Mais en choisissant de transposer le conflit épique à l'époque de la décolonisation de l'Inde, l'auteur nous propose sans doute moins une nouvelle version, fût-elle parodique, d'un texte de référence, qu'une lecture critique de l'histoire de la jeune nation indienne peinant, selon lui, à faire vivre une authentique démocratie, dans un cadre de pensée encore largement épico-mythologique.*

Abstract : *The novel published in 1993 by Shashi Tharoor under the title *The Great Indian Novel* is a new and brilliant rewriting of the indian epic of the Mahābhārata which continues, in a way, a literary tradition of adaptations. But since the action of the *The Great Indian Novel* takes place in young independent India, it is possible to show that the novel also proposes, beyond the literary exercise of parody, a serious critic of the working of a nation which goes on picturing itself in epic, that is in un-democratic, terms.*

Héritière d'une littérature coloniale dont les auteurs les plus talentueux, tels Kipling, Forster, ou Orwell², ne se laissent pas entièrement commander par les contingences historiques et idéologiques, la littérature indienne contemporaine en langue anglaise a sans doute eu la chance d'accéder d'emblée à un champ de création où la littérature a primé toute autre considération. C'est peut-être, paradoxalement, de son héritage autochtone, de ses traditions narratives anciennes, et plus encore, de tout un mode d'écriture et de pensée, qu'il a pu importer, pour certains, de lever le joug. Le choix de l'anglais par nombre de romanciers indiens du XXe siècle le manifeste d'une certaine façon.

Un roman récent illustre de manière exemplaire la situation d'écriture d'un

auteur indien contemporain, héritier de deux patrimoines littéraires, celui de la littérature anglo-indienne, dans la continuité de la littérature anglaise (par l'emploi de la langue, du genre du roman historique, du registre réaliste) ; celui des littératures indiennes, de la littérature sanskrite en particulier, et notamment des épopées, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyana*, qui ne sont pas lettre morte en Inde, mais véhicules pérennes de la culture indienne, au point où la politique, plus encore que la littérature, s'en réclame³. Paru en 1989, *The Great Indian Novel* de Shashi Tharoor, expose cette double filiation dans une veine parodique et un goût du jeu de mots proches de ceux pratiqués par Salman Rushdie. Dès le titre, l'emploi du terme *novel* inscrit l'ouvrage dans le genre importé du roman, et tout particulièrement du roman anglophone. Les références à ce dernier abondent, sous forme de calembour : en écho altéré à Paul Scott, Hemingway, Rushdie, Kipling (*Kim*, *The Man who would be king*, *The Jungle Book*) et Forster, les livres IV, VII, VIII, IX, XII, XVI et XIII s'intitulent respectivement « A Raj Quartet », « The Son also rises », « Midnight's Parents », « Him », « The Man who could not be king », « The Bungle Book », « Passages through India ». En dépit de ce foisonnement spectaculaire, c'est la référence indienne qui l'emporte toutefois, non pas tant dans le système d'allusion des titres – on notera néanmoins que le onzième livre, « The Bed of Arrows », évoque un célèbre épisode du *Mahābhārata*, et que le quatorzième, « The Rigged Veda », moque le titre de la première des collections d'hymnes védiques, le *Rg Veda* - mais parce que le procédé dépasse, précisément, le jeu allusif. Si, dans le titre du roman, « Great Indian » est une traduction possible de *Mahābhārata*, c'est bien parce que, par-delà tout divertissement formel, le roman dans son contenu s'inspire de l'épopée, comme l'annonce de façon détournée l'humoristique note préliminaire de l'auteur :

About the title

A hasty note of disclaimer is due to those readers who may feel, justifiably, that the work that follows is neither great, nor authentically Indian, nor even much of a novel. The Great Indian Novel takes the title not from the author's estimate of its contents but in deference to its primary source of inspiration, the ancient epic, the Mahabharata. In sanskrit Maha means great and Bharata means India.

Contrastant avec le ton léger de la parodie, les trois citations en exergue qui suivent, mêlant voix indiennes et voix européenne, confirment le sérieux d'un projet qui se présente comme une nouvelle adaptation littéraire d'un fonds épique à la fois distinct de l'Histoire et apte à saisir celle-ci jusque dans son actualité la plus immédiate :

The Mahabharata has not only influenced the literature, art, sculpture and painting of India but it has also moulded the very character of the Indian people. Characters from the Great Epic... are still household words [which] stand for domestic or public virtues or vices... In India a philosophical or even political controversy can hardly be found that has no reference to the thought of the Mahabharata.

C.R. Deshpande, *Transmission of the Mahabharata Tradition*

The essential Mahabharata is whatever is relevant to us in the second half of the twentieth century. No epic, no work of art, is sacred by itself ; if it does not have meaning for me now, it is nothing, it is dead.

P. Lal, *The Mahabharata of Vyasa*

Our past and present and future problems are much more crowded than we expect... I think in India, some stories should be kept alive by literature. Writers experience another view of history, what's going on, another understanding of 'progress'... Literature must refresh memory.

Gunter Grass, speaking in Bombay

Le roman entier, de fait, se décode très vite comme une réécriture du *Mahâbhârata* transposé à l'époque de la décolonisation de l'Inde. Or la réécriture est, avec le commentaire, un des fondements de la pratique littéraire en Inde, en particulier de la littérature épique. Dans le contenu comme dans le mode de composition, nous sommes donc bien en présence d'un ouvrage qui, selon toute apparence, s'enracine principalement dans une filiation indienne. Loin de l'en extraire, la parodie l'y ancre davantage, puisqu'elle se fonde sur la pérennité de la référence épique, dans un processus d'assimilation, de digestion, d'adaptation et de réinvention propre à la création littéraire indienne, que le roman illustre, mais expose tout aussi bien, puisqu'il s'agit d'une œuvre rédigée en anglais, à l'intention d'un public international.

Une réécriture du Mahâbhârata

L'épopée indienne, en effet, n'est aucunement un genre figé. Si l'on connaît mieux en Occident la version sanskrite⁴, grâce aux adaptations théâtrales et cinématographiques de Jean-Claude Carrière et Peter Brook notamment, il faut aussitôt préciser que le *Mahâbhârata* existe dans la plupart des langues indiennes, dans des versions orales et populaires, ou écrites lettrées, adapté à chaque fois aux circonstances de sa récitation ou aux enjeux politico-littéraires de sa réécriture, si bien que le prestige du texte sanskrit masque une pluralité native⁵, même si l'évaluation traditionnelle en Inde, reconduite par les philologues occidentaux, accorde un primat chronologique et idéologique au *Mahâbhârata* sanskrit, première mise par écrit du texte et référence classique.

Le *Mahâbhârata* raconte la guerre de succession qui déchire les descendants de Bharata, les Bhârata : les cinq frères Pândava, héritiers légitimes, d'une part ; leurs cousins Kaurava, d'autre part. L'action se déroule au moment du passage entre Troisième et Quatrième Âges, période crépusculaire, périlleuse car propice à l'émergence du Désordre (*anrta*), qui se saisit alors de l'action des hommes. Le dieu Vishnou, responsable céleste du maintien de l'ordre cosmique, se doit d'intervenir, en descendant sur la terre sous la forme d'un avatâr, Krishna, cocher (*sûta*) du prince Pândava Arjuna : l'avatâr s'emploie à orienter les actions des hommes afin que l'ordre soit préservé, ce qui ne signifie aucunement qu'il vise à éviter la guerre, bien au contraire. Le maintien de l'ordre cosmique (*dharma*) passe par la destruction douloureuse et difficile du monde présent, et l'établissement d'un âge (celui dans lequel nous vivons) lui-même destiné à périr un jour.

Tharoor choisit de respecter le récit épique, parsemant son texte d'indices qui dévoilent sa démarche de réécriture. On prendra l'exemple du personnage de Gangaji, en qui se laisse aisément repérer Bhîshma, l'aïeul des Bhârata qui a renoncé au trône et fait vœu de chasteté. Un bref passage assure, si besoin en était, l'identification. Lors de la célébration du centenaire de sa naissance, un sondage est mené parmi les écoliers :

'Gangaji is important because he was the father of our Prime Minister,' wrote one ten-year-old with a greater sens of relevance than accuracy. 'Gangaji was an old saint who lived many years ago and looked after cows, » suggested another. 'Gangaji was a

*character in the Mahabharata, 'noted a third*⁶.

L'ironie n'entrave en rien la fidélité de la réécriture. Le roman contemporain et l'épopée antique se fondent sur une situation d'énonciation semblable : un auteur-narrateur, qui est également personnage de l'histoire, Ved Vyas, dit V.V. (soit Vyâsa dans le *Mahâbhârata*), dicte à son secrétaire Ganapathi, sa propre histoire, « the story of Ved Vyas, eighty-eight years old and full of irrelevancies, but it could become nothing less than the Great Indian Novel⁷. » L'esprit de l'écriture épique est rappelé à propos :

« so the recounting of history is only the order we artificially impose upon life to permit its lessons to be more clearly understood⁸. »

Sa forme même est évoquée par la présence de quelques passages versifiés :

Yes, Ganapathi, the glory of those days drives me to verse :

With the birth of the boys

Flowed all the joys

Of the kingdom of Hastinapur ;

The flags were unfurled

All was well with the world

From the richest right down to the poor⁹

Le lecteur reconnaît sans difficulté les épisodes les plus fameux du *Mahâbhârata* : le lit de flèches sur lequel repose Bhîsma suspendu entre la vie et la mort, la *Bhagavad Gîtâ* où Krishna explique à Arjuna la nécessité de l'action, le rite du *svayamvara* par lequel Draupadî se choisit un époux, la partie de dés, l'incendie de la maison de laque, la ruse lors de la mort d'Ashvatthâman, l'entrée des Pândava au Paradis enfin¹⁰.

Pour être littérale, la réécriture n'est pas unanimement respectueuse, on l'aura constaté. La réécriture de Tharoor apparaît vite comme le support d'une parodie burlesque visant à désacraliser le prestigieux texte sanskrit. À l'instar de Scarron, Furetière ou Perrault dans la France du XVIIIe siècle, Tharoor dégrade son modèle héroïque en lui appliquant un langage réaliste, familier même¹¹, qui rend les personnages épiques à une dérisoire humanité, dans un monde prosaïque et désenchanté, où l'enlèvement de Subhadrà par Arjuna devient une sordide rencontre du Pândava avec une prostituée homonyme¹².

Le procédé parodique, pourtant, reste secondaire. Les épisodes du *Mahâbhârata* sont le plus souvent évoqués dans des récits adventices, motivés d'un point de vue narratif par des rêves, ou de vagues souvenirs de V.V., à l'instar de sa narration hallucinée du *svayamvara* :

I seem to remember a competition. Yes, definitely : a competition for Draupadi's hand. Was it at the Kaurava palace from the depths of mythological memory ? I cannot say. I have a vision of a vast canopied hall [...] Then the contest began, and this must have been a dream, for it was a contest unlike any I have ever seen in our land¹³.

Le récit épique semble alors comme relégué à l'arrière-plan par l'éloignement temporel et les défauts de la mémoire.

Mais c'est surtout parce qu'à la réécriture parodique Tharoor adjoint un second principe que son roman se démarque de la tradition épique indienne, laquelle n'exclut pas détournement et contestation du texte sanskrit¹⁴. *The Great Indian Novel* se fonde en effet sur un autre référent, l'histoire contemporaine de l'Inde, qui fournit l'essentiel de la diégèse et qui, par conséquent, en fait bien autre chose que l'équivalent de l'*Enéide travestie*, puisque qu'il s'agit cette fois d'aborder l'opacité de l'histoire humaine, et l'aptitude de l'épique à en rendre compte. En cela *The Great Indian Novel* se distingue du mouvement réflexif que connaît la littérature occidentale au XXe siècle, où des auteurs comme Joyce, ou Giono, enregistrent la fin de la capacité dont disposait l'épopée à saisir le réel. Tharoor, pour sa part, critique moins le genre et son prestige littéraire, que l'usage que l'Inde contemporaine continue à faire de la pensée épico-mythique, mise au service d'intérêts rien moins que purs. Le débat, en définitive, n'est pas strictement littéraire, mais aussi bien éthique et politique. On peut ainsi opposer au projet du romancier indien la réécriture par António Lobo Antunes de l'épopée portugaise des *Lusiades* de Camões, transposées à l'époque de la décolonisation de l'Angola et du Mozambique : si l'on retrouve bien dans *As Naus/Le Retour des caravelles* (1988) le double mouvement de réécriture burlesque et de transposition, il ne s'agit pas d'affronter la perpétuation dramatique du modèle épique, mais bien de retrouver quelque chose d'une écriture perdue¹⁵.

La transposition à l'époque contemporaine

Né en 1956 à Londres dans une famille originaire du Kerala, parlant malayalam, élevé en Inde à Bombay et Calcutta, l'auteur de *The Great Indian Novel*, Shashi Tharoor, appartient à la petite communauté d'Indiens cosmopolites qui, à l'instar d'Arundhati Roy ou de Vikram Seth, s'illustrent avec une visibilité croissante au sein de la World Fiction¹⁶. Haut fonctionnaire aux Nations Unies, secrétaire général adjoint à la communication et à l'information depuis juin 2002, il réside à New York où il mène en parallèle une carrière de journaliste et d'essayiste (*India : From Midnight to the Millennium*, 1997). Il a fait paraître en 2003 une biographie de Nehru, *Nehru : The Invention of India*. *The Great Indian Novel* est son premier roman ; deux autres ont suivi : *Show Business*, en 1992, et *Riot*, en 2001.

Ces quelques éléments biographiques dessinent le portrait d'un homme à la fois attaché à une Inde qu'il connaît et apprécie dans sa diversité¹⁷, et ouvert aux enjeux internationaux (Shashi Tharoor a fait ses études universitaires aux Etats-Unis). Sans surprise, sa démarche d'écriture est celle d'un homme engagé dans l'histoire de son temps. On notera d'abord que Tharoor, contrairement à ses illustres prédécesseurs occidentaux, Joyce ou Giono, a choisi de réécrire non l'épopée qui narre un destin individuel (en l'espèce le *Râmâyana*, souvent rapproché pour cette raison de l'*Odyssée*), mais l'épopée guerrière, manifestant par là sa volonté de réfléchir sur le passé collectif récent d'une jeune nation, l'Inde, à la lumière de son antique épopée.

The Great Indian Novel nous propose en effet un récit rigoureux¹⁸ et pour ainsi dire exhaustif de la décolonisation de l'Inde et des premières décennies d'indépendance. Sont évoqués tour à tour la pratique par la Grande-Bretagne de l'annexion des royaumes et principautés sans héritier (*doctrine of lapse*, p. 22-23, et p. 30), les mouvements de désobéissance civile, la Seconde Guerre mondiale et l'attitude de l'Inde, globalement loyale, à l'exception d'une tentative isolée de rapprochement avec le Japon (chapitres 50-55), l'indépendance (p. 230) et la partition entraînant la création du Pakistan (appelé Karnistan), les massacres des

convois de réfugiés (chapitres 60-61, 65-67), l'assassinat de Gandhi (chapitre 69), la question du Cachemire (appelé Manimir, p. 246 et chapitre 76), la doctrine du non-alignement (p. 295), la rétrocession de Goa, dernière enclave coloniale (p. 391), les relations avec la Chine après l'invasion du Tibet (chapitre 89), la répression du mouvement des Naxalites (p. 322), la guerre d'indépendance du Bangladesh (chapitre 106), l'état d'urgence décrété par Indira Gandhi de 1975 à 1977 (p. 366).

La mise en relation de tous ces événements avec le *Mahâbhârata* permet de faire de ce récit une lecture critique, à la fois drôle et douloureuse, parfois féroce, de l'histoire de l'Inde indépendante. Le rapprochement à lui seul est significatif puisque le *Mahâbhârata* conte une époque de fin de monde où la barbarie ressurgit, nécessaire, où l'acte pur est impossible, où les valeurs sont perverties ou masquées.

Mais, et c'est là où Tharoor s'est montré fort ambitieux, et assez habile, le rapprochement s'établit sur une série d'identifications entre les personnages de l'Histoire et ceux de l'épopée, dans un système de clés redoublé. Ainsi Ganga, déjà citée, figure du Bhîshma épique, est-il en même temps un Mahâtma Gandhi aisément identifiable :

Ganga Datta didn't travel alone either. In later years he would be accompanied by a non-violent army of satyagrahis, so that the third-class train carriages he always insisted to travel in were filled with the elegantly sacrificing élite of his followers, rather than the sweat-stained poor [...] Ganga D. would always have a penchant for making his most dramatic gestures before a sizeable audience. One day he was even to die in front of a crowd¹⁹.

Ainsi, dans *The Great Indian Novel*, le père des Kaurava, Dhritarâshtra, figure-t-il Nehru ; le camp des Kaurava, le parti du Congrès. Duryodhana, l'aîné des Kaurava, n'est autre qu'Indira Gandhi, appelée Duryodhani ; en Karna, l'âme brillante et damnée de Duryodhana, on reconnaît sans mal Jinnah, le fondateur du Pakistan.

Le premier effet d'un tel système d'identification est d'offrir au lecteur une sorte de jeu intellectuel où au plaisir de la reconnaissance s'ajoute la délectation des implications de l'équation. Un exemple suffira à témoigner du brio de ce tissage narratif : l'assassinat de Gandhi, au chapitre 69. L'épisode noue l'événement historique, le meurtre de Gandhi par un extrémiste hindou reprochant au Mahâtma sa tolérance vis-à-vis des musulmans, et le célèbre épisode du *Mahâbhârata* où Bhîshma, guerrier sans pareil, use du don qu'il avait reçu, en échange de son renoncement au trône et au commerce charnel, de décider du moment de sa mort. Cette mort, par ailleurs, ne saurait lui être infligée de la main d'un homme. Or il y a une femme, repoussée jadis par le chaste Bhîshma qui, pour se venger, est devenue un homme : Shikandin. Tharoor reprend le personnage et en fait le meurtrier de Gandhi, qui abat celui-ci non sans lui avoir préalablement fait confesser qu'il ne souhaite plus vivre, puisqu'il a échoué à préserver une Inde unie. L'intérêt du passage réside moins sans doute en ses qualités littéraires intrinsèques que dans la virtuosité de la construction, d'autant plus grande qu'il faut ajouter que dans la guerre fratricide du *Mahâbhârata*, Bhîshma s'est rangé du côté des Kaurava, tout en étant conscient de la nécessité de la victoire de ses ennemis, si bien que c'est lui-même qui livre aux Pândava le stratagème pour l'abattre. Tharoor suggère-t-il dès lors que Gandhi était persuadé de la nécessité de son échec ? Mais au profit de quoi ? Le lecteur est saisi de vertige...

Une lecture critique de l'histoire de l'Inde indépendante

Ce dernier point met au jour l'intérêt principal du roman. Pour être brillantes, les identifications valent surtout en tant que véhicules d'un discours critique s'emparant des procédés apparus dans un premier temps comme relevant de la parodie de l'épopée, pour en faire les instruments d'une satire de la réalité historique. La présentation de l'ascétique Bhîsma-Gandhi en a déjà fourni un exemple sarcastique. La satire fonctionne dans la mesure où les figures historiques reçoivent les caractéristiques de héros épiques, lesquelles, dans un contexte historique et non mythique, prennent un sens tout à fait concret. Duryodhana révèle comme en surimpression la nature diabolique et viriloïde d'Indira Gandhi ; la cécité de Dhritarâshtra vaut pour tous les aveuglements de Nehru lors de la partition :

Dhritarashtra was the one who was equal to the situation. His affliction, of course, spared him the worst scenes of horror and devastation. Not for him the walks through burning villages ; not for him the sight of a corpse-laden train, steaming into the station with every man, woman and child in it butchered in the very vehicle of their escape by the people from whom they were fleeing²⁰.

Tout le personnel politique de l'époque, en fait, se révèle désastreux, et se trouve logiquement incarner des Kaurava, tandis que les Pândava sont confinés dans des récits secondaires qui restent dans la logique de la réécriture parodique de l'épopée. Les deux systèmes de clés ne se recouvrent donc pas complètement. Mais ce défaut apparent de la construction romanesque est, au contraire, lourd de sens. Les inadéquations de la réalité historique et de l'épopée mythologique sont en effet sans doute aussi significatives que les équations ; et la première d'entre elles est qu'il n'y a pas d'équivalent véritable à la grande guerre contée par *Mahâbhârata*. Nous sommes en présence plutôt d'antagonismes et de conflits successifs : les nationalistes indiens contre la Grande-Bretagne, puis l'Inde contre Pakistan, et l'Inde contre Chine, les élections enfin qui prennent le relais des batailles armées. Ce n'est pas une guerre régénératrice que raconte Tharoor, mais une maladie, la maladie infantile de la jeune nation démocratique indienne.

Un personnage secondaire de l'épopée privilégié par lui de façon explicite, symbolise l'écart avec le modèle épique : Draupadi, l'épouse commune des frères Pândava. Elle est un des rares personnages du camp Pândava à s'incarner dans le récit historique, mais son incarnation est une figure inventée par Tharoor, le fruit hypothétique des amours de Nehru et de Lady Mounbatten – Tharoor reprend ici une légende que rien ne vient accréditer. Personnage symbolique, fille de l'Inde et de l'Angleterre, portant dans sa chair la double identité de l'Inde contemporaine, elle porte le nom de D. Mokراسي, d'après le patronyme de son père adoptif. Le nom a une consonance indienne, mais laisse distinctement entendre l'anglais *democracy*, et le récit fait d'elle, en des passages mis en valeur par les blancs typographiques et l'usage de l'italique, un indicateur de l'état de santé de la démocratie indienne. Après un premier compromis politique, il dit :

And Draupadi Mokراسي, still beautiful, began to appear plump, her instinctive smile creasing the flesh of her face in the slightest suggestion of a double chin²¹...

Malmenée par ses époux²², Draupadi subit la polyandrie dans le roman, en un infléchissement psychologique : l'écart est consommé avec l'épopée où les cinq frères, fils de dieux représentant respectivement les première, deuxième et troisième fonction de l'idéologie indo-européenne, incarnent collectivement le *dharma*, l'ordre socio-cosmique qu'il convient, à n'importe quel prix, de sauver²³.

Comment comprendre cet écart ? Ou, pour poser la question autrement : pourquoi Tharoor recourt-il à un modèle épique dont il révèle l'inadéquation ? Faut-il y lire une mise à distance de la conception épique du chaos nécessaire, rappelée par le narrateur-auteur :

Throughout this unpredictable and often painful process of self-renewal, despite the abrupt stops and starts of the cosmic cycle, the forces of destiny remain unshaken in their purpose. They are never thwarted by the jolting and jarring of history's chariots. The vehicles of human politics seem to run off course, but the site of the accident turns out to have been the intended destination. The hopes and plans of millions seem to have been betrayed, but the calamity turns out to have been ordained all along. This is how a nation's regeneration proceeds, Ganapathi, with several bangs to every whimper²⁴.

La problématique du roman serait bien alors non la disparition de l'épique dans l'Inde contemporaine, comme en Occident, mais la pérennité, au contraire, de son idéologie qui emprisonne l'Inde dans un destin douloureux et doloriste. Au dernier chapitre, V.V. rêve que l'aîné des Pândava, arrivant au Paradis, bouscule verbalement le dieu Dharma qui se trouve être son père, et auquel il s'est plié toute sa vie. A celui-ci qui lui déclare : « *Dharma is eternal* », Yudhishtir répond :

'India is eternal,' Yudhishtir said. 'But the dharma appropriate for it at different stages of its evolution has varied. I am sorry, but if there is one thing that is true today, it is that there are no classical verities valid for all time. I believed differently, and have paid the price of being defeated, humiliated, and reduced to irrelevance. It is too late for me to do anything about it : I have had my turn. But for too many generations now we have allowed ourselves to believe India had all the answers, if only it applied them correctly. Now I realize that we don't even know all the questions. – What are you saying ?' Dharma asked, and Yudhishtir saw to his astonishment that the resplendent deva beside him was changing slowly back into dog.

Dharma redevient un vulgaire chien : ici aussi se marque l'écart avec l'épopée, où la métamorphose a lieu dans le sens inverse. Le chien qui s'accroche à Yuddhisthira aux portes du Paradis est une ultime épreuve imposée par Dharma à son fils, et l'occasion pour celui-ci de manifester une fois encore sa loyauté et sa fidélité.

La démystification du *dharma*, certes, est celle de l'épopée et de son insupportable longévité : il s'agit d'inventer, dans un pays où la tradition ignore le genre, une écriture historique dont *The Great Indian Novel* constituerait les prolégomènes. La conclusion humoristique du narrateur est, de ce point de vue, une invitation :

But my last dream, Ganapathi, leaves me with a [...] severe problem. If it means anything, anything at all, it means that I have told my story so far from a completely mistaken perspective. I have thought about it, Ganapathi, and I realize I have no choice. I must retell it.

Mais plus qu'une ambition littéraire, *The Great Indian Novel* porte le projet de libérer l'Inde de ses catégories de pensée en lui démontrant à quel point elles légitiment le bellicisme, la corruption politique, l'oppression sociale. Pour ce

faire, Tharoor a recours à l'ironie. Celle-ci n'épargne pas l'Occident qui n'est pas en reste en matière de guerre : la Seconde Guerre mondiale menée par celui-ci n'est-elle pas, en toute logique, « the successor to the 'war to end all wars'²⁵ » ? L'ironie du romancier égratigne la littérature coloniale, on l'a vu. Forster en fait les frais :

'But doesnt the court at Hastinapur employ an Englisman as a sort of secretary [...] ? – Well, yes, there is Forster, sir, Maurice Forster, just down from Cambridge, I believe. But he seems to, ah, prefer tutoring young boys to performing his more routine secretarial duties. I have the impression he doesn't take many initiatives, sir. Never quite managed to get the hang of what India's all about. Considers it all a mystery and a muddle, or so he keeps saying'²⁶.

Mais, pour l'essentiel, l'ironie vise l'Inde, sa bureaucratie pléthorique (p. 398), son fonctionnement électoral (p. 390), ses croyances et ses superstitions (p. 406), son penchant à l'enflure rhétorique (p. 25, p. 293) et à la finasserie juridique (p. 406), bref, son goût du discours plus que de l'action (p. 42) :

How easily we Indians see the several sides to every question ! [...] They say the new international organizations [...] are full of highly successful Indian officials with quick, subtle minds and mellifluous tongues, for ever able to understand every global crisis from the point of view of each and everyone of the contending parties. This is why they do so well, Ganapathi, in any situation that calls for an instinctive awareness of the subjectivity of truth, the relativity of judgement and the impossibility of action'²⁷

Le fonctionnaire des Nations-Unies peut bien suggérer que les organisations internationales sont filles de l'Inde de ce point de vue ; il n'en reste pas moins que c'est la culture indienne, et ses vecteurs d'aliénation dont l'épopée se fait le véhicule mi-innocent mi-coupable, qu'il juge, et condamne.

Aussi par *The Great Indian Novel* se trouve une nouvelle fois posée la question essentielle, dans la production littéraire post-coloniale, de la valeur de la parodie. Celle-ci apparaît moins parodie de textes peut-être que satire de faits, mais satire passant par un travail sur le langage : on remarque en effet que la plupart des défauts indiens pointés sont relatifs au rapport du langage et du monde, le premier se développant de façon anarchique et déconnectée du second. Dans cette perspective, l'épais roman de Shashi Tharoor soigne le mal par le mal, tentant dans la profusion verbale de démythifier à la fois les concepts fondateurs de la civilisation indienne et son jeune nationalisme excessivement vigoureux : d'où le sens profond du registre burlesque, par lequel le dramatique conflit aboutissant à la naissance du Bangladesh est rebaptisé « guerre du Gelabi Desh », du nom d'une sucrerie très appréciée en Inde²⁸. En cela, Tharoor se rattache à la conception occidentale de la littérature comme activité critique menée par des individus, telle qu'elle est exposée par Günter Grass, par exemple, dans la citation placée en ouverture du roman.

En même temps, *The Great Indian Novel* reste une réécriture scrupuleuse d'un texte très manifestement admiré : les autres citations en exergue sont sans ambiguïté ni distance ironique, il en est de même dans la note finale « A note on dharma ». La dénonciation n'exclut ni la tendresse pour l'Inde, ni la familiarité extrême, ni la confiance enfin en la capacité de l'Inde à faire retour sur elle-même sans se trahir (ce que Tharoor fait, en définitive) : exemplaire de ce point de vue est l'espèce d'hymne à l'Inde misérable et crasseuse autant que

magnifique que constitue le chapitre 96, motivé par l'exil de plusieurs années d'Arjuna, au cours duquel il rencontre Krishna. L'avatâr n'est autre qu'un député danseur à ses heures d'une des danses du sud de l'Inde (*ottamthullal*) ; Arjuna le découvre en pleine représentation non des épopées, que ces danses traditionnellement évoquent, mais d'une parodie de l'anglicisation des Indiens de la diaspora écrite par « a Malayali immigrant in England²⁹ ». L'espace d'une phrase, le roman laisse rêver à un texte imaginaire qui pourrait bien être le pendant non écrit, autobiographique, de *The Great Indian Novel*, le récit d'errements et d'erreurs, individuels cette fois, de voyages et d'exils contemporains. Mais sans doute cette réécriture épique-là, dans la lignée de l'*Odyssée*, apparaît-elle, aux yeux du fonctionnaire des Nations Unies, moins immédiatement nécessaire.

Notes

¹ Le texte de cet article a fait l'objet d'une présentation orale dans le cadre du séminaire de Littératures Post-Coloniales à l'É.N.S. de la rue d'Ulm, le 14 janvier 2004.

² La littérature coloniale française, par contraste, ne se distingue guère que par M. Duras, et peut-être A. Camus, encore ne pense-t-on pas spontanément à ces derniers comme à des écrivains coloniaux. Voir néanmoins le parallèle opéré par Yves Clavaron dans *Inde et Indochine, E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Champion, 2001, 318 p.

³ Ces dernières années, l'Inde (dont le nom indien est *Bhârata*), a vu l'exploitation du personnage divinisé de Râma par des fanatiques hindous conduire en décembre 1992 à la mise à sac de la mosquée d'Ayodhyâ, prétendument construite sur un ancien temple de Râma, ou la stratégie nucléaire indienne se fonde sur une référence à l'arme bhrâmique du *Mahâbhârata*, en un amalgame dénoncé par Arundhati Roy en septembre 1998 dans son essai « The End of Imagination », publié dans *The Nation*, et repris dans *The Cost of life*, 1999.

⁴ Celle-ci n'a pas été retraduite intégralement en français depuis le monumental travail d'H. Fauche au XIXe siècle. On peut néanmoins en lire une édition abrégée traduite par J.-M. Péterfalvi, et commentée par Madeleine Biarreau, en GF, 2 tomes ; M. Biarreau a récemment repris et développé son analyse en se fondant sur un ensemble plus vaste d'extraits et de résumés, dans *Le Mahâbhârata. Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, Paris, Seuil, 2 tomes, 2002.

⁵ Voir P. Richman (ed.), *Many Râmâyanas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*, Berkeley, Oxford University Press, 1991.

⁶ *The Great Indian Novel*, New York, Arcade Publishing, 1993, p. 47.

⁷ *Op. cit.*, p. 18.

⁸ *Op. cit.*, p. 109.

⁹ *Op. cit.*, p. 40.

¹⁰ *Op. cit.*, respectivement p. 233, p. 394, p. 312, chap. 114, chapitre 84, chapitre 121, p. 413.

¹¹ On en donnera pour exemple l'expression « band of ministers », *op. cit.*, p. 23.

¹² *Op. cit.*, chapitre 98.

¹³ *Op. cit.*, p. 312-313. Voir aussi p. 234, où V.V. semble relayer une rumeur : « It is said, around the smoky fires where villagers in what used to be Hastinapur warm their hands on a winter night, that as Gangaji lay dead, wrapped as in life in his white sheet, a tall figure with a half-moon glowing on his forehead stepped in and sat by his bed. »

¹⁴ Voir P. Richman (ed.), *op. cit.*

¹⁵ Voir, notamment, L. Arnoux-Farnoux, « *Le Retour des caravelles* d'António Lobo Antunes, jeu intertextuel ou épopée moderne ? », J. Labarthe (dir.), *Formes modernes de l'épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

¹⁶ Voir l'écho qu'en donne P. Lepape dans son article « Miroirs d'une civilisation fascinante. Le fabuleux succès des romans indiens », *Le Monde diplomatique*, août 2002.

¹⁷ Dans un article paru à l'occasion de l'exposition « Gloire des princes, louanges des dieux » à la Cité de la Musique à Paris au printemps 2003, Shashi Tharoor insiste sur les apports de l'islam, dans la musique notamment, et présente la culture indienne comme une culture « hybride » dont « le *Ramayana* ou le *Mahabharata* fournissent [le] langage commun », cf. « Une musique à l'image de l'Inde », *Cité Musiques*, n° 42, mars-juin 2003, p. 16-17.

¹⁸ La date de naissance de Churchill, et ses responsabilités successives sont scrupuleusement citées, *op. cit.*, p. 197.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 23.

²⁰ *Op. cit.*, p. 229.

²¹ *Op. cit.*, p. 342.

²² Voir par exemple p. 374.

²³ Voir G. Dumézil, *Mythe et épopée I*, première partie, chapitres II et III, « Les cinq frères » et « La femme des frères », Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 53-124 [1^{ère} éd. 1968]. G. Dumézil reprend sur ce point les analyses de S. Wikander.

²⁴ *Op. cit.*, p. 245.

²⁵ *Op. cit.*, p. 201.

²⁶ *Op. cit.*, p. 62.

²⁷ *Op. cit.*, p. 373.

²⁸ *Op. cit.*, p. 352.

²⁹ *Op. cit.*, p. 326.