

« L'enfant qui porte le monde¹ »
Regards sur et réponse à la désymbolisation - Bengale, 1891-1980
Rabindranâth Tagore, Satyajit Ray, Nirendranath Chakrabarti

Bee Formentelli
Traductrice



Synergies Inde n° 4 - 2009 pp. 73-99

Résumé : *Le point de départ de mon essai est la séquence du film d'Andrzej Wajda, Korczak, où l'on voit les orphelins du grand pédagogue polonais répéter la pièce de Tagore, Dakghor, « La Poste » (1912). Cette séquence repose sur une base historique : le 18 juillet 1942, les enfants de Janusz Korczak jouèrent effectivement « La Poste », mise en abyme très euphémisée de leur tragique destin. Moins de trois semaines plus tard en effet (le 6 août), le « vieux docteur » et ses protégés étaient déportés et gazés à Treblinka. La violente contradiction entre la mort poétique et cosmique, voire mystique du petit Amal et une mort « moderne » d'une inconcevable barbarie, degré zéro du symbolique, nous confronte à une grave question : avec la dégradation radicale de la mort d'Amal, assistons-nous à la ruine du processus de symbolisation, lequel se fonde largement sur l'accord entre le dedans et le dehors ? Et ce phénomène s'applique-t-il aussi bien à l'Orient ?*

En m'appuyant essentiellement sur trois penseurs (René Girard, Ashis Nandy et Sudhir Kakar), je me propose de vérifier l'hypothèse de la désymbolisation, autrement dit de la perte progressive du sens, dans la culture bengalie de 1891 à 1980, telle qu'elle semble travailler les quatre œuvres dont les héros sont des enfants, pratiquement toujours en butte au tragique, et qui, toutes, réfléchissent aux effets de la rencontre entre Orient et Occident. Ces quatre œuvres sont : *Postmâstâr* (1891), *La Poste* (1912), *Pikoo*, la nouvelle (1965) et le court-métrage de Satyajit Ray (1980), et enfin « Jésus de Calcutta » (1969), un poème de Nirendranath Chakrabarti dans lequel l'esprit de l'Évangile entre en consonance avec l'« utopie de l'enfance » enracinée dans la psyché indienne. Peut-être est-ce là la seule réponse à la hauteur des questions que pose la dislocation moderne du sens.

Mots-clés : ghor/bahir (*dedans et dehors*) ; victime ; désymbolisation ; « utopie de l'enfance ».

Abstract: *The starting point of my essay is the sequence in Korczak, Andrzej Wajda's film, where we can see the great polish educationist's orphans rehearsing The Post Office by Tagore. This sequence is based on historical fact: The Post Office, a play within the play of their tragic fate, was performed by the "old doctor"'s children in the Warsaw Ghetto on the 18th of July 1942. Less than three weeks later, on the 6th of August, Janusz Korczak and his protégés were deported and gassed in Treblinka. The sharp contradiction, at least on the surface, between little Amal's poetic and cosmic,*

even mystical death and a “modern” death of sheer barbarity, devoid of any symbolism presents us with a difficult problem: with the radical degradation of Amal’s death, do we witness the end of symbolization which rests on the accord between the inner and the outer worlds? And does the process of de-symbolization apply to the East as well?

Calling especially on three thinkers (René Girard, Ashis Nandy and Sudhir Kakar) to support my ideas, I try to verify the hypothesis of de-symbolization - in other terms, the progressive loss of sense - in the Bengali culture from 1891 to 1980, such as it appears in four works whose heroes are children practically always exposed to tragedy, and which, all of them, meditate over the effects of the encounter between the East and the West. The works in question are: *The Postmaster* (1891), a short story by Tagore, *The Post Office* (1912), *Pikoo*, the short story (1965) and the short (1980) by Satyajit Ray, and “*Jesus of Calcutta*”, a poem by Nîrendranath Chakrabartî (1969) in which the spirit of the Gospel ties in with the “utopia of childhood” rooted in the Indian psyche. Perhaps it is the only answer equal to the questions asked by the process of de-symbolization.

Keywords: ghor/bahir (the inner and the outer worlds); victim; de-symbolization; “utopia of childhood”.

Chronologie des œuvres questionnées

1. a) *Postmâstâr*², « Le Receveur des postes » (*Postmâstâr I*), nouvelle de Rabîndranâth Tagore, 1896
b) *The Postmaster*, « Le Receveur des postes » (*Postmâstâr II*), moyen-métrage en noir et blanc de Satyajit Ray (in *Teen Kanya*, « Trois Filles »), 1961
2. *Dakghor*, « La Poste », pièce de R. Tagore, 1912
Elle appartient à la période des poèmes et des chants de *Gitanjali*, « L’Offrande lyrique », qui le rendirent célèbre sur la scène internationale.
3. a) *Pikoo* (*Pikoo I*), nouvelle de Satyajit Ray, 1965
b) *Pikoo* (*Pikoo II*), court-métrage de Satyajit Ray, 1980
4. « *Kolkatar jîçu* », « Jésus de Calcutta », poème de Nîrendranath Chakrabartî, 1969

Dans le film d’Andrzej Wajda, *Korczak* (1990), on voit les orphelins du ghetto de Varsovie répéter, à l’instigation du grand pédagogue polonais, la pièce de Rabîndranâth Tagore, *Dakghor*, « La Poste »³, (1912), entre autres la scène finale où Amal, petit garçon condamné par les médecins et cloîtré dans sa chambre, attend le mystérieux Roi qui doit venir le délivrer de sa prison. Cette séquence du film repose sur une base historique : le 18 juillet 1942, les enfants de Janusz Korczak⁴ jouèrent effectivement « La Poste », mise en abyme très euphémisée de leur tragique destin. Moins de trois semaines plus tard, le 6 août, le « vieux docteur » et ses protégés étaient déportés et gazés à Treblinka.

Cette violente contradiction, au moins apparente, entre, d’une part, une mort poétique et cosmique, voire mystique, harmonieusement inscrite dans un système de représentations spécifiques et, d’autre part, une mort « moderne » d’une inconcevable barbarie, degré zéro du symbolique, pose problème. On peut se demander en effet ce qui peut, en deçà de leur flagrante opposition, relier

souterrainement ces deux morts, comme Korczak paraît en avoir eu l'intuition en demandant à la dramaturgie fictive de la première d'aider les enfants à affronter la tragédie réelle de la seconde qui en est la terrifiante perversion. Comme si de l'une à l'autre une trajectoire était à déchiffrer, celle d'une dégradation progressive, puis radicale, du cadre symbolique de la mort d'Amal. Les différentes œuvres ici retenues, si elles ne comportent pas cette extrémité tragique, sont toutefois traversées, dans leur significative succession, par un mouvement analogue d'altération croissante des figures du sens.

Il s'agirait donc de vérifier l'hypothèse de la désymbolisation⁵ d'une culture particulière, la culture bengalie du siècle dernier, telle que la répercutent et la méditent les œuvres en question.

La première est une nouvelle de Rabîndranâth Tagore, *Postmâstâr* (1891), dont Satyajit Ray s'inspirera pour son moyen-métrage, *The Postmaster* (1961) ; la deuxième, *Dakghor* (1912), à l'origine de cet article ; la troisième, un court-métrage de Satyajit Ray, *Pikoo* (1980), tourné d'après une de ses nouvelles (1965). En continuité avec ces trois œuvres - parfois dédoublées (*Postmâstâr*, *Pikoo*) -, mais en rupture avec elles, une dernière, un poème de Nîrendranath Chakrabartî : *Kolkatar jîçu*, « Jésus de Calcutta » (1969). Précisons d'emblée que les héros respectifs de la nouvelle, de la pièce et du court-métrage sont tous trois des *enfants*⁶, dans une situation toujours plus ou moins *victimaire*, auxquels vient s'ajouter, comme obéissant mystérieusement à la « loi » du « trois plus un, cet un étant hétérogène à la série »⁷, un « quatrième enfant⁸ » : « Jésus de Calcutta », le « fils d'une mendiante ».

En outre, bien que très échelonnées dans le temps puisqu'il s'agit d'analyser un *processus* à travers trois regards différents, à trois époques différentes, les œuvres choisies réfléchissent toutes aux effets de la rencontre entre Orient et Occident. C'est que ce processus de désymbolisation, inhérent au devenir occidental, s'inscrit dans celui, plus vaste, de l'occidentalisation des pays colonisés, lequel, selon Bernard S. Cohn⁹, se trouve exemplairement illustré par la période de la « Renaissance bengalie » qui s'étend sur près d'un siècle (du premier quart du dix-neuvième siècle jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale) mais se prolonge en réalité jusqu'à la mort de Nehru (1964). Or, Rabîndranâth Tagore (né en 1861) est l'un des artisans de cette « Renaissance », tandis que Satyajit Ray, « the last Bengali Renaissance man » (né en 1921), en est l'ultime représentant.

Par « désymbolisation », entendons l'évolution entraînant, au sein d'une société donnée (dans le cas qui nous occupe, le Bengale entre colonisation et post-colonisation, « perte de soi » et « retour à soi »¹⁰), le délitement progressif des structures du sens, à savoir de l'organisation cohérente de l'ensemble des valeurs que véhiculent, à travers les représentations culturelles, les divers symboles orientant l'action et les relations humaines.

Mais ce qui vaut pour le devenir d'une société vaut-il pour celui des œuvres artistiques ? Il y a en fait toujours distance de celles-ci à celle-là : distance mesurant un effort de compréhension pouvant associer, à travers la confrontation des personnages, des lieux et des idées, la critique et l'anticipation au regard réflexif.

Aussi faudra-t-il, après avoir repéré ce qui, dans les œuvres interrogées, relève du symbolique, identifier et interpréter les indices, signes et formes d'un tropisme d'altération affectant les pôles structurels de la représentation, principalement le rapport à la nature, les relations familiales et sociales, la mort, et jusqu'à l'économie de la représentation.

I

Trois Enfants à la croisée du « Dedans » et du « Dehors »¹¹

Palmier

Palmier :

Debout sur une jambe,
dépassant tous les arbres,
épiant le firmament.

Il aspire

à percer le noir plafond des nuages
et à s'envoler loin, très loin :
ah, si seulement il avait des ailes !

Ce souhait,

l'arbre semble l'exprimer
en secouant la tête :
bruisent et palpitent ses palmes.

Il songe :

Peut-être pourrais-je les déployer comme des ailes,
peut-être rien ne m'empêche-t-il de m'envoler
en abandonnant ma maison.

Tout le long du jour

ses palmes claquent,
s'agitent, s'élancent
comme s'il s'imaginait voler,
vagabondant dans les cieux,
esquivant les étoiles,
Il s'en allait Dieu sait où.

comme si,

Et puis

dès que le vent tombe,
les palmes retrouvent le calme :
l'esprit de l'arbre retourne

à la terre,

se rappelle que la terre est sa mère :
se reprend à aimer
son coin de terre.

Plaçons-nous d'emblée sous le signe de ce petit poème de 1922, tout simple mais très célèbre, animé par la même « idée émotionnelle » (*rupa-bheda*) que *Dakghor*, et dont la ligne mélodique si pure évoque « Scènes d'enfance », les treize petites pièces pour piano de Robert Schumann (en particulier, *Träumerei*, «Rêverie »). Il exprime en effet, dans un raccourci aussi modeste que juste, le double flux, contradictoire et complémentaire, entre dépli vers l'extérieur et repli sur l'intérieur, qui porte la poésie comme toute création¹². Comme Amal, condamné à garder la chambre, alors qu'il rêve de partir à travers le vaste monde, l'arbre prisonnier de la terre¹³ n'aspire qu'à une chose : *s'échapper* ; comme Amal et comme le petit garçon du poème intitulé ironiquement : *unnoti*, « Progrès », qui

se détourne de son livre de lecture (*l'English Reader*) pour regarder un tamarinier pousser par la fenêtre, le palmier, tout palmier qu'il est, se trouve à la croisée du dedans et du dehors, de la terre et du ciel, du fini et de l'infini¹⁴.

Ce double flux, cette oscillation permanente entre dedans et dehors qui donne également à son cinéma sa ligne directrice, tant narrative que stylistique, Satyajit Ray l'a perçu comme un double espace structurel qu'il a nommé « La Maison et le monde », titre symbolique emprunté au roman de Tagore¹⁵ et largement décliné comme tel. Innombrables, en effet, sont les exemples, chez Ray comme chez Tagore, de cette tension entre un dedans (*ghor*) et un dehors (*bahir*) aux figures par définition ambivalentes¹⁶ et dont la résonance, dans l'architecture de leurs œuvres, est chargée de réminiscences autobiographiques. Lesquelles s'élargissent en quelque sorte aux dimensions d'une mémoire collective, puisque Ray comme Tagore, en tant que représentants de la Renaissance bengalie, ont toujours été « des deux côtés de la ligne », selon la formule de Youssef Ishagpour¹⁷, c'est-à-dire capables de porter sur soi comme sur l'autre un regard « distant », divisé mais non « mutilé », autrement dit de voir dans l'Occident (soit le Dehors) non seulement la force de destruction qu'il a été, certes, mais aussi un bienfait pouvant conduire à la modernité, à la démocratie et à la liberté. On peut même les citer au nombre des rares Indiens à avoir été fécondés par le choc interculturel tout en restant intégralement eux-mêmes¹⁸, ce que leur dimension universelle, héritée de la Renaissance bengalie, autorise trop souvent la critique à occulter injustement. Or, ils ont su tous deux, sans jamais *objectiver* leur culture, donner une expression poétique au rapport vivant et innocent, voire inconscient, que l'Inde populaire entretient avec sa tradition.

C'est donc sous le double signe du « Dedans » et du « Dehors » qu'il peut être intéressant d'analyser, dans la perspective d'une désagrégation des structures du sens, quatre couples de motifs : la maison et la nature ; la famille et les « étrangers » ; la mort entre sens et non-sens ; l'écrit entre clôture et ouverture.

La maison et la nature

Dans *Dakghor*, pièce curieusement inscrite sous la loi de midi¹⁹, alors que le personnage central est un enfant « au cœur pur »²⁰ au plus vif de son imagination, l'échange entre la maison et la nature, censé sous-tendre la plénitude heureuse de l'univers symbolique, subit lui-même le règne de la « grande heure sans ombre »²¹ (c'est-à-dire sans possible, sans espérance, sans avenir). En effet, « c'est à midi, écrit Vladimir Jankélévitch²², qu'il faut saisir l'instant passionnant où l'existence, arrivée au sommet de sa course, se prépare à en descendre la contre-pente. *Car le déclin commence à midi...* »

De fait, les multiples relations entre les deux espaces, d'emblée interdites en raison de la mystérieuse maladie d'Amal, ne peuvent être que rêvées, d'abord à travers une fenêtre ouverte qui permet à l'enfant de communiquer avec les passants (Acte I), puis à travers la seule vitre de l'imagination (Acte II). Comment ne pas songer ici à Tagore lui-même « enfermé » par Shyam, l'un des serveurs de la famille, à l'intérieur d'un cercle de craie qu'il n'osait enjamber pour avoir trop bien lu le *Râmâyana*²³ ? Et si Korczak a choisi de faire jouer à ses

enfants, eux aussi enfermés dans l'orphelinat de la rue Sienna, à Varsovie, « La Poste »²⁴, c'est sans doute également parce qu'il avait souffert, dans sa propre enfance, de la même situation de claustration que Tagore²⁵. Au point qu'à l'âge de cinq ans, il avait pour ami le plus proche un canari : « n'étaient-ils pas en cage tous les deux, avec l'interdiction d'aller librement ? »²⁶.

Sous l'angle de la relation maison/nature, il faut souligner, parmi bien d'autres possibles, un élément essentiel, quelque peu paradoxal : le traitement réservé à la montagne qui verticalise et inverse cette relation. La montagne, en effet, qui synthétise les valeurs du centre et de la transcendance, pilier donc de l'ordre culturel traditionnel que rappellent les allusions aux « gros livres savants », est mise en cause par Amal dans son essence de stabilité fondatrice des limites du Royaume, donc comme extrapolation du règne intérieur de la maison. Quand Madhab Datta ne voit dans la montagne qu'« un grand mur » destiné à « empêcher [l'enfant] de la franchir »²⁷, Amal rêve d'aller au-delà, substituant à un absolu défini un indéfinissable, au respect de la loi, le désir d'un infini. Cette substitution entraîne un déplacement majeur : le Roi descend de sa montagne pour installer son « Palais de la Poste » avec drapeau doré face à la maison d'Amal, convertissant ainsi sa transcendance en immanence et introduisant par là un jeu dangereux dans l'économie du sens.

Ratan, la modeste héroïne de *Postmâstâr*, n'a, elle, d'autre « foyer » que la cabane tenant lieu à son maître, le receveur des postes, de logement comme de « bureau »²⁸. « En échange de sa nourriture quotidienne », elle s'occupe du ménage, dormant, la nuit, dans un réduit attenant à la cabane et passant ses rares heures libres dehors, « assise près de la porte », à attendre l'appel du receveur. Celui-ci est un natif de Calcutta, qui, incapable, en dépit de ses velléités poétiques, de percevoir dans la nature autre chose qu'une jungle hostile²⁹, rend problématique toute circulation entre le dedans et le dehors, privant en quelque sorte Ratan de ses alliances naturelles et la contraignant ainsi à une dépendance d'autant plus étroite à son égard. Toutefois, dans la représentation que Satyajit Ray en donne soixante-dix ans plus tard, Ratan fait preuve, au contraire, d'une grande autonomie, puisque, dans la scène, à demi inventée³⁰ par Ray, du « fou », incarnation de l'inquiétante primitivité de la nature, qui terrorise le receveur des postes, la petite fille parvient sans peine à calmer l'énergumène - preuve qu'elle n'a rien perdu de sa « sagesse » native.

Reste que dans *Postmâstâr*, y compris dans la version cinématographique de Ray, la nature ne saurait être une extension heureuse de la maison - une « maison » à l'identité d'ailleurs déjà incertaine. Violente avec ses orages effrayants, comme la nuit où le receveur des postes tombe malade, elle est en même temps fragile, vulnérable, impuissante à secourir. Aussi Ratan, « petite épave³¹ tombée des bras de la terre³² », est-elle à double titre orpheline, ce qu'elle ne soupçonne pas dans sa confusion entre l'ordre des personnes (le maître dont elle attend protection et même « salut ») et l'ordre culturel qui est encore le sien. C'est peut-être ce que veut dire Tagore en parlant d'« illusion³³ » dans le dernier paragraphe de la nouvelle qui semble, à première vue, comme plaqué sur le texte, simple concession à une mode de l'époque.

En fait, il faut lire dans cette « illusion » la mise en cause, par Tagore, d'une poétique de l'essence³⁴, propre à la proposition symbolique, qui tend à méconnaître les nécessaires limites existentielles des êtres humains, leur liberté contingente, et sous ce jour sont analogues la consolation philosophique³⁵ du receveur et l'espoir naïf de Ratan, l'une comme l'autre enveloppés, amenés par l'inflation commune des eaux de pluie et des pleurs³⁶. Ils puisent en effet à la même source d'une Nature que contestent les vues et impératifs de la modernité démocratique, laquelle met en cause la représentation ancestrale au point que « les bras de la (Terre-Mère) » ne protègent plus. Ce que confirme l'évocation ironique de la pseudo-poésie du receveur au début de la nouvelle.

Déjà problématique, la relation entre maison et nature dans *Pikoo* (histoire d'adulte racontée du *point de vue d'un petit garçon de six ans*) s'appauvrit jusqu'à se défaire, entraînant avec elle le plus clair de l'architecture du sens. « Enfermé » dans une riche demeure d'un quartier résidentiel de Calcutta, le premier *Pikoo*, celui de la nouvelle, ne « communique » avec le monde naturel - réduit à un moineau et quelques pigeons - que par l'intermédiaire d'une carabine, cadeau de l'oncle Hitesh (celui-là même qui lui « vole » sa mère).

Al'invisible « oiseau de la poésie » dont le chant magique relie encore Siddhârta, le personnage central de *Pratidwandi*, « L'Adversaire » (1970), au royaume de son enfance, s'est donc substitué un misérable moineau que *Pikoo*, dans une parfaite inconscience, ne songe qu'à abattre³⁷. Comment ne pas y voir un avatar du poulet décapité³⁸ dont l'agonie fascine Tunu, le frère de Siddhârta ?

Dans le court-métrage de Satyajit Ray, postérieur de quinze ans à la nouvelle, le jouet meurtrier fait place aux crayons feutre « dernier cri », offerts, eux aussi, par l'oncle Hitesh, et donc chargés, comme la carabine, d'une valeur ambiguë, et les oiseaux aux fleurs. Des fleurs instrumentalisées en quelque sorte puisque si l'on envoie l'enfant au jardin avec mission de dessiner non pas des fleurs mais « toutes les fleurs », c'est pour se débarrasser élégamment du petit gêneur et le tenir éloigné le plus longtemps possible. La question angoissée que *Pikoo* lance, par deux fois, à sa mère des profondeurs du jardin (« comment dessiner les fleurs blanches, puisque je n'ai pas de feutre blanc ? ») et qui demeure, par deux fois, sans réponse semble en mesure d'abolir, avec la Terre-Mère, la relation centrale qui soutient la structure *différenciée* du sens. Relation opérationnelle dans *Dakghor* où les couleurs du monde, éclatantes (le rouge notamment, très présent³⁹), même si elles sont le plus souvent rêvées, imaginées, gardent leur identité tout en « *se mariant* » harmonieusement.

Amal

Et dans cette île il y a une montagne bleue ?

Thakurda

C'est précisément là que nichent les oiseaux. Le soir, quand les derniers rayons de soleil tombent sur la montagne et que des nuées d'oiseaux de toutes les couleurs partent à tire d'aile retrouver leurs nids, alors c'est un vrai feu d'artifice : la couleur du ciel, celle de la montagne, celles des oiseaux sont si belles, mariées ensemble !

La tentative que Pikoo, en désespoir de cause, fait ensuite pour tracer avec son feutre *noir* le trait enfin décisif avorte aussitôt : une grosse goutte de pluie d'orage barbouille toute la page, renvoyant au chaos cette page et au-delà, la médiation symbolique de la fleur. Devant ce désastre, il décide de rentrer.

La famille et les « étrangers⁴⁰ »

Si les relations familiales des deux premiers enfants, Ratan et Amal, l'une, on l'a vu, orpheline⁴¹, l'autre, adopté par un vague oncle, sont marquées par une anomalie et donc atypiques, *a fortiori* dans la société indienne encore traditionnelle de l'époque, Pikoo semble être le seul des trois à avoir une véritable famille, à l'instar du receveur des postes. Celui-ci compte en effet une mère (qui lui écrit régulièrement), une sœur aînée et un frère cadet dont il se languit, à peine arrivé à Ulapur, le village perdu où il a été affecté. La première chose qu'il fait - du moins dans le film de Ray - en prenant possession de son modeste logement, c'est de sortir de sa valise, pour l'accrocher au mur, une photo de sa famille, qui fascine immédiatement Ratan. Pikoo, quant à lui, a un père, une mère et même un grand-père, comme paraissent en témoigner les plans fixes sur les photos de famille au début du film - à moins qu'elles ne soient que les « traces » d'un monde d'affection déjà englouti. Il est pourtant, paradoxalement, le plus délaissé des trois enfants, d'autant qu'il est fils unique⁴². Le père est toujours absent, le grand-père, atteint d'une grave maladie du cœur, et la mère, toute à son amant, s'inscrivant ainsi en faux contre les assertions, d'un idéalisme quelque peu statique, de Sudhir Kakar sur l'omniprésence profondément rassurante de la mère indienne, qu'il identifie à Vâc, la Parole (il suffit qu'elle « parle » pour qu'il fasse « clair »⁴³). Or, lorsque Pikoo, dans son désarroi, appelle sa mère pour lui demander de l'aider à résoudre un problème apparemment insoluble (comment dessiner les fleurs blanches quand on n'a pas de feutre blanc ?), celle-ci ne répond pas⁴⁴, comme si elle faisait écho, si l'on peut dire, au mutisme impuissant, voire indifférent, de la nature⁴⁵.

Ainsi, l'enfant, déjà privé de tout dehors, se voit-il également privé, au sein même d' « un des derniers bastions de la Mère »⁴⁶, de tout dedans. *Ghor*, qui renvoie à la « réalité fondamentale », « ultime », autrement dit à l'intériorité close de l'univers maternel de la prime enfance⁴⁷, à la *dyade* quasi insécable *mother/infant*, volontiers considérée comme le lieu de la vérité et de l'authenticité, est ici victimisé par un *bahir* indifférenciateur.

« J'aime les étrangers », déclare Amal à son oncle qui lui reproche au premier Acte de rester trop longtemps assis à sa fenêtre et surtout d'interpeller les passants. Lesquels commencent du reste le plus souvent par rechigner. « Mais bientôt, écrit Gide⁴⁸, la conversation enfantine les délivre de leurs soucis, sans même que bien précisément, ils s'en doutent, de sorte qu'ils s'en retournent réconfortés ». C'est dire si les rencontres avec les autres - marchand de lait caillé, veilleur, prévôt, fabricante de guirlandes ou bande de petits garçons - semblent être positives pour Amal. En réalité, il s'agit plutôt de rencontres « poétiques » par le biais desquelles l'imagination de l'enfant, qui rêve avant tout d'être, un peu comme Kim, le héros de Rudyard Kipling, « le petit Ami du monde », a accès à la *magie* de l'univers. D'où la légère irritation de Sudha

quand Amal, dans son emportement lyrique, la sacrifie innocemment en quelque sorte sur l'autel de la poésie en lui préférant une image de conte dans laquelle la petite fille ne se reconnaît pas⁴⁹, elle qui ne doit de survivre qu'à substituer à la valeur symbolique d'usage des fleurs leur valeur déjà moderne d'échange :

Sudha

... Tu en sais donc plus que moi sur les fleurs ?

Amal

Oh, oui ! En tout cas, je m'y connais. Par exemple, je sais tout ce qu'il faut savoir au sujet de Champa et de ses sept frères. Si au moins on me permettait de sortir, je crois que je m'enfoncerais tout droit dans la forêt profonde - là où tu ne peux pas trouver ton chemin - et que je me métamorphoserais en champa là où les soui-mangas se balancent à l'extrémité de la plus mince branche. Accepterais-tu alors d'être ma grande sœur Parul ?

Sudha

Es-tu sot ? Comment serais-je ta grande sœur Parul, puisque je suis Sudha, la fille de Sasi, la marchande de guirlandes ?

Bien entendu l'argent, qui cristallise les rapports de force à l'œuvre dans la société, est un des principes essentiels de la désymbolisation. Dans *Dakghor*, le thème de l'argent est bien présent à travers les personnages de l'oncle adoptif et de Sudha, sans pour autant menacer trop directement l'ordre poétique des choses. En revanche, dans les deux nouvelles et le court-métrage, et pour cause de genre, cette thématique intervient clairement dans son rôle déconstructeur.

C'est ainsi qu'en donnant à Ratan, avant de la quitter définitivement, tout son salaire du mois ou presque, le receveur, sans doute inspiré par un élan de compassion, obéit pourtant à la logique de la ville moderne selon laquelle l'argent remplace le lien de confiance et d'affection, comme on le voit, plus crûment encore, dans la scène finale du film. De même l'obligation sociale de travailler se substitue à la notion, enfantine et gracieuse, de *chuṭi* qu'exprime confusément Ratan en disant à Nandalal qu'elle aime son travail, ce qu'il ne peut pas croire - notion que l'on peut définir ainsi, à la suite de William Radice⁵⁰ : « état d'esprit où se conjuguent plaisir espiègle, enjouement et liberté sans restrictions et où il n'y a aucune différence entre travail et jeu ».

Ambivalentes pour Ratan au service d'un maître quasi aveugle au sentiment d'affection et de reconnaissance qu'il a éveillé presque à son insu, les relations interpersonnelles sont désastreuses pour Pikoo sous l'effet de la corruption de l'ordre familial par le biais d'un « oncle Hitesh » très envahissant, d'une part, et d'autre part, sous le règne d'un matérialisme consumériste qui, religion nouvelle gravitant autour de *New Market*, vient imprégner et pervertir toute la maisonnée.

La mort entre sens et non-sens

La figuration de la mort illustre clairement la trajectoire de la désymbolisation dont elle est l'acteur majeur.

Sous le signe du dedans, la mort s'inscrit sans heurt, presque heureusement, dans le système symbolique. Ainsi la mort d'Amal, annoncée dès les premières lignes de la pièce, est-elle guidée et sublimée par l'étoile polaire en même temps qu'accompagnée par les fleurs de la petite Sudha.

Il s'agit *a priori* d'une mort comme voyage dans le *great beyond*, d'une mort initiatique et libératrice, au plus profond de la nuit, signifiant le passage du monde naturel à un monde surnaturel, Takhurda et quelques autres personnages l'assistant pour l'aider à bien mourir sous couvert d'une préparation à la visite imminente du Roi. On peut voir en celui-ci Dieu, comme le veut l'interprétation courante, dont celle de Yeats et de Tagore lui-même. Semble par ailleurs aller dans le sens d'une théologie négative la lettre tant attendue, simple feuille vierge sans même le nom du destinataire, exigeant donc un acte de « foi » dont le « saint homme », Takhurda, reproche à Madhab Datta de n'être pas capable.

Toutefois, ce curieux saint homme apparaît tout au long de la pièce comme un maître-ès-« charmes magiques » et ès-« sortilèges » qui se heurte régulièrement au réalisme de l'oncle plus soucieux de la présence sensible des êtres que de « signes » et de « prodiges ». Autrement dit, tout laisse entendre que la mort qui ne cesse de se préparer et finit par intervenir se présente, sous son aspect mystique, comme une donnée purement poétique voulue par le thème de l'enfance que privilégie spontanément l'inspiration de Tagore. Cette mort poétique opère comme la négativité en quoi Hegel, maître du romantisme de la modernité, voit le « pouvoir magique qui convertit le négatif en être ». Elle autorise ainsi la réinvention subjective, par la poésie, du sens en l'espèce d'un réseau de correspondances analogiques - celles-là même que déploie tout au long de la pièce, avec la bénédiction et les incitations du « saint homme », l'imagination d'Amal. Dans cette perspective, la non-lettre du Roi, non plus Dieu mais la Mort⁵¹, prend un autre sens, celui d'une fiction, car simple inversion euphémisante de la mort, dirait Gilbert Durand, simple moment du processus spirituel de la création, impuissante, en définitive, face à la mort réelle à quoi seuls Madhab Datta, malgré ou peut-être à cause de ses limites, et Sudha font sa part, lui, par l'effroi et le scandale, elle, par une attention fidèle.

A l'évidence, une antiphrase de la mort au principe du symbolique ne saurait assurer à celui-ci une très longue vie. C'est du reste ce que confirme, dans les œuvres étudiées, le passage de la *négativité* créatrice⁵² - dépassement dialectique, soit négation du négatif de la mort - dont une pièce comme *Dakghor* semble être l'illustration archétypale⁵³, au *négatif* proprement dit d'un chaos fatal au symbolique, pour reprendre la distinction terminologique de Blanchot⁵⁴ qu'il emprunte lui-même à Hegel et associe à ce qu'il appelle les « deux versions de l'imaginaire ».

Dans la nouvelle *Postmâstâr*, l'état de *biroho*, d'*estrangement*, de « séparation » métaphorisé par l'image du *ghât*⁵⁵, auquel le receveur des postes condamne la petite orpheline, n'est certes pas une mort physique, mais c'est une violente mort affective aux effets dévastateurs, voire l'enfer dans l'interprétation hindoue, qu'on pourrait définir comme le négatif de l'état idéal de *moksha* au sens de non-dualité, d'union parfaite du soi avec l'univers. Le chagrin

de Ratan, non pas métaphysique, mais réel, vivant, à vif (*duhkho*) est d'un tout autre ordre que celui de son maître. Lequel s'apparente plutôt à ce détachement mélancolique proche de l'indifférence, cette « maîtrise négative des relations avec le monde »⁵⁶ que traduisent si bien les mots bengalis *udâs*, *udâsîn*, et *udâsînta*, et que Tagore met consciemment en rapport avec les influx apaisants de la nature. Ratan, elle, conclut-il, « ne disposait d'aucune vérité philosophique susceptible de la consoler ». « Ni théorie, ni philosophie », dit le poème *borsha-jâpon*, « En passant le temps des pluies », comme en écho à la nouvelle qu'il éclaire merveilleusement⁵⁷. L'existence de Ratan, en particulier dans la nouvelle originale, n'est-elle pas une de ces innombrables *choto prân*, *choto baetha*, *choto choto duhkho-kothâ*, « petites vies, petits chagrins, petites histoires de petits malheurs » ?

Dès ici, prose oblige, un craquement de l'arche du symbolique s'amorce, qui provient de cela que le geste réconciliateur de la poésie dissimulerait, en l'intériorisant, à savoir l'articulation psycho-sociale moderne dont relève le receveur des postes. Un mouvement déconstructeur s'enclenche, qui va s'amplifier dans la version cinématographique de *Postmâstâr* pour se radicaliser, en se dévoilant, presque cyniquement, dans *Pikoo*.

La seconde Ratan, celle de Ray, semble réagir tout autrement : au lieu de pleurer toutes les larmes de son corps, elle s'essuie aussitôt les yeux ; et quand Nandalal l'appelle, elle passe près de lui *sans le regarder*, ignorant l'argent qu'il s'apprête à lui donner, avant d'aller porter de l'eau à son nouveau maître, comme si, avec l'effondrement brutal d'un ordre au sein duquel elle avait cru être accueillie, elle avait pris conscience de sa place en tant que *sujet*, plus lucide, certes, mais d'autant plus *séparée* et intérieurement disloquée. Quant au receveur des postes, peut-être plus perturbé encore que la fillette apparemment condamnée à une noria sans fin, il reste planté *dans la boue* avec ses pièces de monnaie inutiles - échec patent de l'agent symbolique moderne de l'échange -, sans possibilité de *dissimuler* en facile philosophie ce qu'il sait bien être une lâche démission.

Ainsi les positions dominant/dominée(e) sont-elles moins différenciées qu'il ne semblait à première vue : si Amal, bien que condamné, menait une existence assez privilégiée pour tout ignorer de la nécessité du travail et du rôle de l'argent, inversement, à partir du moment où Ratan refuse d'être payée pour un « travail » qu'elle accomplissait par pur amour, l'égoïste Nandalal de *Postmâstâr* II, qui voit ainsi pulvérisée l'idée de sa supériorité, perd tout repère, comme le suggère la « boue » où il patauge. Jusque-là, alors même, dirait Ashis Nandy, que le système de pensée de la petite servante l'incluait tout naturellement - et ce, à double et même triple titre⁵⁸ -, Nandalal était contraint en quelque sorte d'exclure la fillette de son système de pensée, sauf à en faire une *chose*, ce que la désymbolisation en marche ne permettait déjà plus. Le recours de l'exclusion lui étant désormais ôté, il ne peut plus trouver la paix de l'esprit comme le *postmâstâr* de la nouvelle. Le maître comme la servante, *tous deux* victimes d'une même situation, à des titres et des degrés divers, apparaissent donc comme inintégrés dans une structure de sens que bousculent les avancées rapides de la modernité.

La mort du grand-père de Pikoo abandonné de tous dans sa propre maison - situation presque impensable en Inde - et incapable d'atteindre la sonnette près de lui porte à son comble la désagrégation des valeurs intérieures de la famille indienne. Si elle ne peut manquer d'évoquer celle de Moti, la jeune intouchable de *Asani Sanket*, « Tonnerre lointain » (1973)⁵⁹, trop faible pour prendre la nourriture déposée à côté d'elle, c'est à cette grande différence près : la poignante solitude des deux mourants est due à des causes inverses : un excès de symbolisme en quelque sorte dans le cas de Moti qui appartient à une société rurale traditionnelle où le système des castes est tout-puissant, une désymbolisation quasi radicale dans le cas du grand-père de Pikoo qui vit dans un milieu urbain très occidentalisé. Ainsi, par une sorte de retournement cynique de l'Histoire, le processus de démocratisation aboutit paradoxalement, par le biais d'un capitalisme sauvage qui l'a perverti, au même résultat que la société qu'il visait à réformer.

On voit ici à quel point l'emprise croissante de la modernité urbaine met en échec l'économie du sens : la mort, d'abord passage mystique vers l'« étoile » du surnaturel, finit par se réduire au quasi-meurtre d'un abandon irresponsable. Si la négativité est le creuset fragile du symbolique, cette fragilité ne peut manquer d'affecter l'idée de la représentation, d'où la forte présence de la thématique de l'écrit, qu'il faut maintenant examiner.

L'Écrit entre clôture et ouverture

- Non, non, Oncle, s'écrie Amal, effrayé à l'idée que Madhab Datta veuille faire de lui un « savant », je vous en supplie, j'embrasse vos pieds, je ne veux pas être savant - je ne veux pas être savant, Oncle... Je veux seulement voir tout ce qui existe - voyager et voir tout ce qui existe.

Rebuté par l'écriture sacrée de la tradition, ces « gros livres » qu'il ne peut s'empêcher de lier à l'interdit majeur pesant sur lui, et dont il n'a que faire (il ne sait ni lire, ni écrire), l'enfant ne nourrit qu'un désir : distribuer le courrier, « qu'il fasse soleil ou qu'il pleuve », « au riche comme au pauvre ». A cet usage moderne de l'écrit, profane mais ouvert, semble condescendre le Roi lui-même qui a établi son « Palais postal » devant la fenêtre d'Amal, comme pour se mettre à la portée du petit malade.

Rappelons que *Dakghor* signifie littéralement « Maison de la Poste » et donc que l'image de la Poste est par elle-même l'expression de l'accord symbolique du dedans et du dehors, la distribution du courrier dont rêve Amal assurant l'unité des êtres et du monde. L'écriture ici vaut par sa force de rassemblement de tous les niveaux de la réalité.

Mais au principe de cette écriture il y a, issue du « Palais postal » de la Mort souveraine, la non-écriture de la lettre vierge. C'est que la mort imminente est trop immédiate pour que les mots qu'elle suscite puissent s'articuler, proposer leur médiation. Le moment de la mort est proprement la tache aveugle que la négativité magique va surmonter en la refoulant, ce que comprennent les « très bons yeux » de Thakurda l'initiateur, et c'est ce refoulé qui va, progressivement, imposer son retour en menant, sous diverses formes, une guerre impitoyable au symbole.

La petite orpheline de *Postmâtâr*, pour sa part, est tout heureuse quand son maître, sans doute par désœuvrement, commence à lui apprendre à lire et à écrire, car elle y voit un moyen de s'inscrire dans la photo de famille de Nandalal et de se substituer en quelque sorte à la sœur du receveur - cette sœur qui sait non seulement chanter (comme elle) mais aussi lire et écrire. De même, elle se substituera à la mère de son maître, quand il tombera malade, remplaçant ainsi l'écriture par la vie. Dans sa fatale inconscience, Nandalal lui-même le confirme en *s'amusant* à lui écrire dans une petite lettre-poème : « Ratan est *comme* ma sœur ». La chute n'en sera que plus rude.

Mais l'écriture peut être aussi un moyen redoutable en l'espèce d'un courrier venu de la ville qui, cette fois-ci, ne réunit pas mais divise et sépare selon un mouvement strictement inverse : du dehors au-dedans et non plus du dedans vers le dehors, hantise poétique d'Amal. En effet, plusieurs lettres, entre autres une fin de non-recevoir opposée à sa demande de mutation, entraîneront la démission du receveur des postes, puis son départ définitif.

Dans *Pikoo*, l'écriture de la lettre, « champ d'expression à deux »⁶⁰ et lieu d'échange à l'exacte articulation du dedans et du dehors, dont Ray fait grand usage dans ses films⁶¹, est remplacée par l'écriture close d'un journal intime : celle d'un petit garçon de six ans - subterfuge par lequel Ray communique son propre point de vue en convertissant les traits de l'écriture enfantine en procédés stylistiques significatifs. Notons-en quelques-uns : subjectivité accusée, avec surabondance des « je »⁶² donnant toutefois une impression de neutralité objective, indifférence des différents éléments notés, confusion du dedans et du dehors, absence de profondeur soulignée par un constant régime parataxique. La vision qui ressort de ce récit où rien ne ressort, où tout est à plat, le tragique comme le futile, est celle d'une parfaite indifférenciation, d'un effacement de tout relief symbolique.

Le journal intime fera place dans le film, une fois ruiné l'espoir que l'enfant, avide d'entendre une voix humaine, avait mis dans le téléphone⁶³, à une autre forme d'écriture, le dessin, peut-être tout aussi solipsiste dans la mesure où elle tente un « salut » personnel. En vain, on l'a vu. Quand bien même, dans la dernière séquence du film, on voit *Pikoo* sécher ses larmes et se *remettre* à dessiner sans jeter le moindre regard à sa mère qui vient d'ouvrir la porte de sa chambre (situation faisant écho à la dernière scène de *The Postmaster*). Est-ce à dire avec Henri Micciollo que le second *Pikoo*, sinon « par l'art », du moins par le jeu, premier pas vers l'art, n'a « pas tout perdu » ?

En réalité, le prétendu instrument de « salut » de l'enfant, d'ailleurs lui-même entaché d'ambiguïté, joue le même rôle que la carabine de la nouvelle en ruinant, avec toute profondeur d'identité personnelle, toute virtualité de sens.

II

« L'Enfant qui porte le monde »

Jésus de Calcutta

Le feu n'était pas au rouge,

et pourtant la ville de Calcutta qui volait plus vite que la tempête
s'arrêta net.

Taxis et *tempo(s)*, voitures privées et autobus à impériale à l'effigie du tigre
restèrent comme suspendus dans un terrible équilibre.

Marchands ambulants et porteurs, boutiquiers et acheteurs,
tous ceux qui s'étaient rués des deux côtés de la rue en hurlant :

« Mon Dieu, oh, mon Dieu ! »

demeurent figés

comme une scène peinte sur un chevalet d'artiste.

Sidérés, ils regardent

un bambin complètement nu

avancer d'un bord à l'autre de l'avenue

sur ses petites jambes mal assurées.

Un instant plus tôt, il pleuvait sur le quartier de Chowringhee.

Mais voilà que le soleil revient,

Voilà qu'il transperce de ses rayons comme autant de longues lances
le cœur des nuages.

La ville de Calcutta baigne dans une lumière surnaturelle.

Le visage à la vitre de l'autobus,

tantôt je regarde le ciel, tantôt je te regarde.

Fils d'une mendiante,

Jésus de Calcutta,

tu as arrêté tout le trafic par la force du verbe.

Cerné de tous côtés par la mort prête à bondir,

tu marches d'un pas incertain

sans prêter attention

aux cris de la foule, aux grincements de dents des chauffeurs impatientes,

comme si, toi qui incarnes l'humanité, dans ta joie toute neuve d'apprendre à marcher,

tu voulais tenir au creux de ta main l'univers entier. Comme si, pour cette raison,

tu avançais de ton pas mal assuré

d'un bord à l'autre de la terre.

(Nîrendranath Chakrabartî, 1969)

Ni dedans, ni dehors

Dans les trois premières œuvres, *Postmâstâr* (I et II), *Dakghor*, *Pikoo* (I et II), on aura noté une déstabilisation croissante des structures du sens, qui se traduit principalement par une disparition progressive de la distinction entre un dedans et un dehors. Et plus précisément par la fatale inversion du rapport qu'il pose : quand le dehors est d'ordre avant tout cosmique, il est nettement différencié du dedans, même s'il est perçu à travers une fenêtre. Plus la nature se voit supplantée par les « innombrables rapports » des « villes énormes »⁶⁴, plus le dehors contamine le dedans et l'atteint jusque dans ses assises, au risque de brouiller dangereusement la distinction fondatrice.

Mais il revient à *Kolkatar jiçu*, « Jésus de Calcutta », de radicaliser l'effacement de la différence mortel au symbole, ou plutôt de *l'anticiper* avec les moyens

mêmes du symbole, disons avec ce qu'il en reste dans la poésie comme dans la cité modernes : au cœur déchaîné de la circulation (*taxis et tempo(s), voitures privées et autobus à impériale à l'effigie du tigre*), il n'y a ni dedans, ni dehors mais, dans un en-deçà indifférencié de cette polarité, le seul chaos rugissant d'une ville géante qui, en proie à l'hystérie de l'activisme, vole *plus vite que la tempête* et se rue unanimement sur le *bambin complètement nu*⁶⁵ qui traverse la rue.

Le poème, dont le premier vers : *Le feu n'était pas au rouge* semble suggérer comme l'abolition de tout code différentiel, souligne la violence du phénomène collectif (*tempête, tigre, cris de la foule, mort prête à bondir*) mais aussi son mobile unique : l'argent comme le sang même de la guerre sociale (*marchands ambulants et porteurs, boutiquiers et acheteurs*). La tempête est aveugle mais orientée vers une cible, à savoir le petit enfant nu *cerné de tous côtés par la mort prête à bondir*.

Une différence *autre*

Le feu n'était pas au rouge,
et pourtant la ville de Calcutta qui volait plus vite que la tempête
s'arrêta net.

L'*ubris* de la ville est stoppée net, alors que « le feu n'était pas au rouge », donc sous l'effet d'un autre type de différence que celui représenté par le *rouge* de l'interdit, signe par lequel, au sein même de l'entropie moderne du symbolique, est censée s'affirmer la syntaxe différenciatrice de l'ordre urbain.

Le *bambin complètement nu* est l'agent de cette différence *autre* plus forte que la fureur collective impatiente de toute différence.

Jésus de Calcutta,
tu as arrêté tout le trafic par la force du verbe.

Tous, emportés par l'énergie meurtrière de vivre, *restèrent comme suspendus dans un terrible équilibre*. Aussi l'enfant nu n'est-il pas seulement la victime virtuelle ciblée par la tempête mais aussi l'instaurateur d'un autre type de force, qui ignore la violence

sans prêter attention
aux cris de la foule, aux grincements de dents des chauffeurs impatients

et, par là, la tient en respect. Ce faisant, le *bambin* trace, au travers de l'avenue concrète du torrent vital, la plus concrète, la plus originelle différence qui soit susceptible d'asseoir un ordre *autre* de valeurs et de significations pour un lien social *autre*.

Cette différence entre agressivité prédatrice et innocence, tracée au plus radical de la déliaison moderne du sens en révèle la dimension de violence victimaire, se distinguant ainsi des autres versions du principe différentiel auquel la polarité dedans/dehors privilégiée par nos œuvres invite à réfléchir. La différence qui s'inaugure ici ne relève pas de la contradiction dialectique,

celle romantique de *Dakghor* qui distingue nettement dedans et dehors. Elle ne relève pas davantage de l'imbrication réciproque qui, dans *Pikoo*, déréalise ces deux pôles, démultiplication d'une différence foncièrement indifférente, laquelle se ramène au travail négatif d'un indécidable.

Le principe différentiel change ici radicalement. Il ne relève plus de ce qui, mis en évidence par le poème, a toujours été l'impensé du symbolique, à savoir le mécanisme victimaire collectif comme processus originaire de la symbolicité, processus dont *Jésus de Calcutta* offre une extraordinaire figuration dramatique mais pour mieux la déjouer au dernier moment. Non plus Blanchot mais Girard est ici la référence qui s'impose. La différence qu'opère *Jésus de Calcutta* est un décentrement, par *la force (de son) verbe*⁶⁶, dont on peut supposer qu'il amorce un régime nouveau de la parole centré sur la transcendance d'une innocence et non plus sur l'immanence d'une mort ou plus précisément sur le meurtre archaïque que les sédimentations culturelles successives ont euphémisé en rites, symboles et négativité, sans pouvoir jamais en effacer tout à fait la trace, et dont la crise moderne du sens favorise le brutal retour.

L'enfance objective

Le nouveau principe différentiel, ici exposé dans sa virtualité, en appelle à un décentrement qui s'effectue, dans le poème de Chakrabartî, sous la forme d'une sortie hors du centralisme subjectif, lequel caractérise l'imaginaire romantique d'Amal et jusqu'à sa dissémination quasi postmoderne dans *Pikoo*. Non sans un apparent paradoxe. Car si, dans les trois premières œuvres l'auteur ne figure pas, et reste donc immanent à ses propres figurations narratives ou dramatiques, dans la dernière, *Jésus de Calcutta*, où scène et coulisses ne font qu'un, il figure en observateur derrière *la vitre de l'autobus*, au cœur même du trafic dément, comme si l'objectivation participante de son regard (bientôt il dira « tu » à l'enfant), était, dans la subjectivité maintenue de celui-ci, la modalité même du décentrement. Subjectivité maintenue, donc, pas plus absolutisée qu'abolie mais plutôt relativisée sous l'impact inédit d'une épreuve nouvelle. A l'appropriation subjective de l'altérité, à sa sublimation comme à sa désymbolisation critique imposant à l'écrivain de se retirer dans la forteresse d'une écriture fatalement solipsiste, se substitue une conscience poétique nouvelle. Celle-ci, qui s'expose au hasard de la rencontre, de l'autre *réel*, ici au sein d'une violence partagée, est d'autant plus à même d'en comprendre les ressorts et virtualités mais aussi d'inventer le *verbe* d'une alternative. Il serait pour le moins aventureux de se prononcer sur la nature de cette alternative, toutefois les données du texte permettent d'en distinguer quelques aspects.

Du tiers-exclu au tiers-inclus

Ce qui frappe d'emblée, c'est que ce *verbe*, qui s'impose dans le contexte du poème et s'inscrit dans un lieu précis, le quartier moderne, presque anonyme de Chowringhee⁶⁷ à Calcutta, substitue à la symbolique spatiale qui, avant de se brouiller, prédomine dans *Dakghor*, un ancrage dans une narrativité temporelle fortement marquée par le jeu des formes verbales. Il en résulte que le rapport au monde comme horizon naturel, qui tend à effacer la singularité humaine

- c'est flagrant dans la rêverie d'Amal - est supplanté par un rapport à autrui oscillant entre violence et non-violence, agressivité et échange, que signifie ici la confrontation de la férocité collective et de l'enfant, puis le sursaut de la ville face à l'épiphanie de l'innocence. Ce renversement de priorité peut se lire aussi comme le passage d'une métaphysique de l'imaginaire spatial décliné dans ses divers registres à une éthique de la relation qui ne peut se vivre que *hic et nunc*. La contrainte du *hic et nunc* permet de comprendre que l'opération qui a lieu avec le *verbe* nouveau entraîne un changement de statut de la nature, désormais seconde, qui jusque-là a toujours été la grande inspiratrice de l'imaginaire non moins que de l'instinct prédateur de la bête humaine la mieux urbanisée. Et du reste c'est ce que le texte souligne précisément.

Sidérés, ils regardent
un bambin complètement nu
avancer d'un bord à l'autre de l'avenue
sur ses petites jambes mal assurées.

Un instant plus tôt, il pleuvait sur le quartier de Chowringhee.
Mais voilà que le soleil revient,
voilà qu'il transperce de ses rayons comme autant de longues lances
le cœur des nuages.
La ville de Calcutta baigne dans une lumière surnaturelle.

La métamorphose du ciel qui passe en un *instant* du sombre passé (*il pleuvait*) au lumineux présent (*voilà que le soleil revient*) ne commande rien, elle est commandée par l'irruption, sur *l'avenue*, du petit marcheur. Le principe différenciateur n'est ni le *soleil*, ni *la mort prête à bondir*, il échappe aux prises d'une ontologie naturelle de l'être-au-monde ; aussi la qualité de la lumière peut-elle être dite, à juste titre, *surnaturelle*⁶⁸. Ce que confirme, outre la relation qu'établit le poète observateur entre le *bambin* et le soleil, pôle traditionnel de la transcendance, le nom fortement marqué donné à l'enfant et où l'on ne saurait voir un simple jeu de mots⁶⁹, fût-il le plus significatif :

Tantôt je regarde le ciel, tantôt je te regarde.
.....
Jésus de Calcutta

Ce serait une erreur de parler de lumière magique, non pas parce que le poème use d'éléments de la tradition chrétienne, mais parce que la magie, ici strictement démystifiée, exploite les puissances de la nature et, à travers la figuration mythique de celles-ci, la violence sous-jacente des relations humaines⁷⁰, comme le montre la subtile allusion, transposée sur le plan cosmique, au dernier épisode de la crucifixion de Jésus-Christ, à laquelle renvoyaient déjà les *cris de la foule* :

(...) *il transperce de ses rayons comme autant de longues lances
le cœur des nuages*

Nulle nécessité toutefois d'imaginer que ce poème fasse allégeance, de près ou de loin, au christianisme, puisqu'aussi bien il ressaisit dans les mots de sa neuve intuition ce qui en constitue la pierre fondatrice, le mystère de l'Incarnation divine dans le temps et le corps historiques de l'humanité, en mettant l'accent sur

le pôle humain de ce mystère (*toi qui incarnes l'humanité*), sur son littéralisme physique (*sur ses petites jambes mal assurées... ; tu marches... ; apprendre à marcher...*) et sur le contexte *hurlant* de sa manifestation.

De même que le *verbe* implique nécessairement, dans la perspective que le poème impose d'une réflexion sur la parole, un autre usage possible des mots, l'incarnation comme apprentissage enfantin de la marche à travers le « sauvage brut »⁷¹ des rapports sociaux, renvoie à un autre régime possible d'une humanité qui serait, dans un réel souci de justice, moins tributaire de son vieil instinct fatal.

Le caractère inaugural de ce qui s'entrevoit dans le poème est souligné (*dans ta joie toute neuve d'apprendre à marcher*) ainsi que sa dimension surnaturelle qui invalide et suspend le scénario archaïque ici réitéré, car la joie n'est pas simple plaisir physique. En français, comme en anglais ou en bengali⁷², le mot « joie » a une indéniable résonance spirituelle en accord avec la *lumière surnaturelle*, laquelle n'invite pas à s'élever au-dessus du monde, à échapper à la pesanteur des corps comme le voudrait l'*érôs*⁷³, mais - et c'est le sens des *lances* du soleil qui envoie sa grâce vers les hommes -, au plus près de l'idée d'*agapè*, à s'inscrire plus authentiquement sur la terre dans une nouvelle façon de marcher. Pareille incarnation, en vue d'une maturation du sombre cœur humain, implique certaines dispositions que la toujours croissante marchandisation de la réalité humaine et naturelle voudrait toujours plus disqualifier : la pauvreté du *fil* d'une *mendiant*e, la simplicité d'un *bambin complètement nu*, sa joie (*dans ta joie toute neuve d'apprendre à marcher*), notion à quoi le contexte de jungle humaine donne un relief saisissant. Par sa pauvreté, sa simplicité et peut-être plus encore sa joie, « Jésus de Calcutta » évoque aussi le dieu tendre et enfantin (qu'il se nomme Krshna ou Râma) chanté par les poètes médiévaux de la *bhakti*⁷⁴, notamment Sûrdâs et Tulsidâs, et parfois appelé le « bien-aimé des pauvres ». Un dieu aux antipodes de celui, « mâle, normal, non païen » réinterprété par Bankimcandra⁷⁵ dans son essai sur Krshna (*krshnacaritra*) et stigmatisé par Ashis Nandy.

À l'intersection de l'Évangile et d'une « utopie de l'enfance »⁷⁶ solidement enracinée dans une psyché indienne modelée par la poétique de la *bhakti*⁷⁷, et enveloppant ces trois qualités, rayonne, dans sa faiblesse fragile, la haute spiritualité, ici révélée, de l'enfance (*tu marches d'un pas incertain*).

Le poème tout entier montre que cette faiblesse est la force véritable seule en mesure de déjouer la force brutale, celle qui, pour régner, divise et dresse les symboliques les unes contre les autres et chacun contre chacun. A l'échec des métaphysiques que l'imaginaire philosophique aussi bien que poétique a eu trop souvent tendance à privilégier, répond la *joie toute neuve* de l'incarnation d'une vulnérabilité plus puissante que son contexte menaçant. Cette force étant celle d'un *verbe*, il semble qu'elle puisse inspirer une parole - dont témoigne le poème - qui, tout en les assumant, ne procéderait plus de *l'a priori* exclusif des noirs tropismes d'une nature tant humaine que cosmique (à la *tempête* de la ville déchaînée répondent la pluie et les *nuages*) mais en dégagerait les virtualités de sens. Il ne s'agirait donc plus d'une symbolique ascensionnelle dont les différences rêvent un monde méconnaissant la finitude non moins qu'autrui ni de cette différence postmoderne qui, au nom des seuls jeux du langage,

efface le réel ; il s'agirait d'une parole articulant poétique et politique de la relation, le tiers-inclus substitué au tiers-exclu. Un tel *verbe* ouvrirait à un être-ensemble effectif élucidant l'être-au-monde (*La ville de Calcutta baigne dans une lumière surnaturelle*), et au-delà, à une terre réconciliée portée par la *raison* neuve d'une incarnation :

Comme si, toi qui incarnes l'humanité, dans ta joie toute neuve d'apprendre à marcher,
tu voulais tenir l'univers entier dans ton poing. Comme si, pour cette raison,
tu avançais de ton pas mal assuré
d'un bord à l'autre de la terre.

Raison qui ne saurait renvoyer qu'à l'idée du don et du partage comme principe d'une redistribution des différences, en fonction d'une prise en charge du « signe ascendant » de l'imaginaire par, avant tout, le souci de l'altérité d'autrui. Notons que cette idée était déjà annoncée, bien que prisonnière de l'ancienne symbolique, dans l'ultime scène de *Dakghor* par l'entremise d'une petite fille à laquelle Tagore laisse le dernier mot ⁷⁸ :

Dites [à Amal] : « Sudha ne t'a pas oublié ».

Ainsi la victime est-elle le dénominateur commun des œuvres questionnées, mais dans l'éclairage dernier d'un *décentrement* qui ouvre des perspectives neuves à une création en crise dont les données sont à repenser. En effet, *Jésus de Calcutta*, le « quatrième enfant », propose et réactive, voire actualise ce qu'on pourrait appeler une utopie concrète de l'innocence. Entendons par là une innocence « qui contient la vulnérabilité de l'enfant, mais qui n'a pas oublié la réalité de sa perception du mal ni celle de sa propre « complicité » avec ce mal »⁷⁹. C'est peut-être là la seule réponse à la hauteur des questions que pose la désymbolisation, parce que seule en mesure, non pas de recoudre la toile déchirée du symbolique, mais d'inventer, sous les impératifs désormais incontournables d'une « *sortie* vers l'autre homme »⁸⁰, un mode inédit de l'échange interhumain qui substitue aux fatalités du centralisme identitaire comme à ses disséminations contemporaines un déplacement de l'absolu dans la relation, en fait un tout autre destin de la parole, une tout autre inspiration.

N'est-ce pas ce que suggère Nîrendranath Chakrabartî en évoquant soudain l'arsenal traditionnel d'une représentation absolument étrangère au présent :

*[Ils] demeurent à présent figés
comme une scène peinte sur un chevalet d'artiste ?*

Il souligne, dans cette notation apparemment saugrenue, outre l'effet de souffle produit par l'apparition de l'innocence, l'épuisement du langage désormais ancien d'une figuration étroitement esthétique que la *force du verbe* en marche remet radicalement en cause. Et pour assurer l'avenir de cette force, Orient et Occident (en particulier le « second Ovest »⁸¹) semblent ici se conjuguer, à travers *le fils [de la] mendiante, Jésus de Calcutta*, pour laisser entrevoir une *terre* nouvelle qui serait réunie *d'un bord à l'autre*, comme si on n'avait encore jamais appris à bien parler comme à bien marcher.

Bibliographie

Textes de Rabindranath Tagore

En anglais

(The) Post Office: A play, translated by Devabrata Mukerjea, with a preface by W.B. Yeats, The Cuala Press, Churchtown, Dundrum, 1914 (Kessinger Publishing's Rare Reprints).

(The) Post Office, translated from the Bengali by William Radice, set as a *play-within-a-play* by Jill Parvin, The Tagore Centre UK, London, 1996.

My Reminiscences, Surendranath Tagore's translation of 1912, revised and introduced by Andrew Robinson, London: Papermac, 1991.

En français

Amal et la lettre du roi, traduit de l'anglais par André Gide, Gallimard, coll. « Du Monde entier », Paris, 1924.

L'Offrande lyrique (Gitanjali), préfacé et traduit de l'anglais par André Gide, Gallimard, coll. « Du Monde entier », Paris, 1947.

Souvenirs, traduit de l'anglais par Mme E. Pieczynska, Gallimard, coll. « Du Monde Entier », Paris, 1986 (1^{ère} édition en français : 1924).

Souvenirs d'enfance, traduit du bengali par Christine Bossennec et Rajeshwari Datta, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1985 (1^{ère} édition en français : 1964).

Texte de Satyajit Ray

« *Pikoo* », nouvelle traduite du bengali par Philippe Benoît. *Nouvelles du Bengale*, Magellan & Cie/Courrier International, Paris, 2007.

Autres textes

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1973.

Françoise Collins, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris, 1971, seconde partie, chap. 4 (« Négatif et négativité »).

René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris, 1978.

René Girard, *Le Bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982.

Youssef Ishagpour, *Satyajit Ray, L'Orient et l'Occident*, éditions de la Différence, coll. « les Essais », Paris, 2002.

Sudhir Kakar, *The Inner world, A Psycho-Analytic Study of Childhood and Society in India*, New Delhi: Oxford University Press, Oxford India Paperbacks, 1982 (1978).

Henri Micciollo, *Satyajit Ray, L'âge d'homme*, Lausanne, 1981.

Ashis Nandy, *The Intimate Enemy, Loss and Recovery of Self under Colonialism*, New Delhi: Oxford University Press, Oxford India Paperbacks, 2007 (1983).

Andrew Robinson, *The Inner Eye*, London: André Deutsch, 1989.

Charles Tesson, *Satyajit Ray*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1992.

Notes et références

¹ J'emprunte ce titre au livre d'Yves Bonnefoy : *Dans le Leurre du seuil* (« Deux couleurs »), in *Poèmes*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », Paris, 1982 (1^{ère} édition : Mercure de France, Paris, 1978), p. 274 :

« Plus avant que l'étoile

Dans ce qui est

Se baigne simple l'enfant

Qui porte le monde. »

Cette image renvoie, en filigrane, au culte de l'enfant-roi (Jésus) et de sa mère qui remonte à la fin du quinzième siècle, époque de la « première mondialisation ». Ce culte eut son parallèle en Inde du Nord, à la même période, avec le culte de l'enfant-roi (Kṛṣṇa) et de sa mère adoptive (Yashoda), développé par le philosophe et mystique Vallabhâ (1479-1531). Il semble donc permis à double titre d'établir un rapport entre « l'enfant / Qui porte le monde » et celui du poème de Chakrabartî, *Kolkatar jîçu*, « Jésus de Calcutta » :

« comme si, toi qui incarnes l'humanité, dans ta joie toute neuve d'apprendre à marcher, tu voulais tenir le monde entier dans ton poing ».

² Cette nouvelle a été traduite du bengali par mes soins, ainsi que *Dakghor*, « *Kolkatar jîçu* » et « *Tâl-gâch* », « Palmier » (le poème de Tagore - tiré du recueil *çîçu bholânâth*, *The Child Forgetful* - qui ouvre la première partie).

³ Littéralement, la « Maison de la Poste ».

La pièce est connue en France dans la traduction de l'anglais qu'en a donnée André Gide (Gallimard, coll. « Du Monde entier », Paris, 1924) sous le titre : *Amal et la lettre du Roi*. Ce titre obéit à une esthétique quelque peu symboliste qui sacrifie l'aspect concret, contingent, moderne du titre original. Précisons qu'à l'automne 1993, *Dakghor* a été représentée à Oxford (Pegasus Theatre), Londres et Banbury sous le titre : *The Post Office* dans la mise en scène de Jill Parvin qui a enchâssé la pièce de Tagore dans une autre pièce (très brève) où l'on voit les enfants de Korczak la jouer.

⁴ « Il faut que mes enfants apprennent à accueillir avec sérénité l'ange de la mort », avait-il répondu à Adam Czerniakow, le président du *Judenrat*, qui lui demandait pourquoi il avait choisi une pièce aussi triste. Cette explication de Korczak est reprise dans le film de Wajda dans des termes assez voisins : « J'ai choisi [cette pièce] pour familiariser les enfants avec la mort, qu'ils l'acceptent comme une chose douce. »

⁵ Une brève mais singulière scène d'*Aparajito*, « L'Invaincu », le deuxième film de la *Trilogie d'Apu* de Ray (1956), où l'on voit un professeur d'université faire un cours sur la *synecdoque* et la *métonymie*, qui procèdent d'un rapport logique de contiguïté et non d'un rapport d'analogie métaphysique comme la comparaison et la métaphore, est très éclairante à ce sujet : à travers ce professeur, Ray semble suggérer que la désymbolisation est en marche.

⁶ Ratan, Amal et Pikoo, qui appartiennent à des milieux sociaux très différents, apparaissent en un curieux et peut-être significatif ordre décroissant d'âge : 12, 10 et 6 ans. Quant au « quatrième enfant », il n'en a pas encore deux.

⁷ Comme l'a montré Charles Malamoud dans une synthèse d'observations déjà faites avant lui, il existe dans la pensée indienne un schéma de classement quaternaire reposant sur un groupe de trois éléments auquel vient s'ajouter ou s'opposer, sur un autre plan, un quatrième élément hétérogène à la série. Ainsi y a-t-il, par exemple, trois phonèmes constitutifs de la syllabe sacrée *AUM* (A, U, M) + la vibration qui la prolonge et l'achève ; trois *purushârtha(s)* (buts de l'homme) « mondains » + un, *moksha*, « extra-mondain » ; trois *açrama(s)* (âges ou stades de la vie) + un, celui qui consiste à mener la vie de renonçant ; trois *varna(s)* (« couleurs », « classes ») formées de deux-fois-nés + une, celle des *çûdra(s)*. *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, La Découverte, Paris, 1989, PP. 35-7.

⁸ Pour reprendre le titre d'un poème de Nîrendranath Chakrabarti : *chothurto shontan*, « Le quatrième enfant ».

⁹ The Census, Social Structure and Objectification in South Asia", in *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*, Delhi : Oxford University Press, 1987, p. 225.

¹⁰ Selon la formule employée par Ashis Nandy comme sous-titre de son livre : *The Intimate Enemy, Loss and Recovery of Self under Colonialism*, New Delhi: Oxford University Press, Oxford India Paperbacks, 2007 (1983)

(traduit en français par Annie Montaut, Fayard, coll. « les quarante piliers », série « matériaux », Paris, 2007, sous le titre: *L'Ennemi intime, perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*).

Trois enfants à la croisée du « dedans » et du « dehors » :

¹¹ J'emprunte cette double notion à un texte de Tagore intitulé « Au dedans et au Dehors » : « Il nous était interdit de sortir de l'enceinte de notre demeure, et même de pénétrer dans certaines pièces de la maison. De la nature, nous ne pouvions prendre quelques aperçus qu'au travers de nos barricades. Inaccessible, au loin, s'étendait cet espace sans limites, le Dehors, dont par instants des reflets, des bruits, des parfums, pénétrant par des interstices, venaient me toucher. Ce Dehors semblait me faire signe, m'inviter à jouer avec lui. Mais il était libre et moi, j'étais enfermé : aucune rencontre entre nous n'était possible. L'attrait n'en était que plus poignant » (*Souvenirs*, traduit de l'anglais par Mme E. Pieczynska, Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris, 1986 (1924), chap. 3, p. 15).

¹² « Si la divergence entre ces forces est inconciliable, ou si elles se rapprochent trop de l'identité, écrit Tagore, il n'y a plus, me semble-t-il, de place pour la poésie. Mais quand la douleur de la discordance cherche à se résoudre en une harmonie et s'efforce de lui donner expression, la poésie devient musicale » (*Souvenirs*, op. cit., chap. 33 (Encore les « chants du soir. »), p. 181).

¹³ Tel le banyan que Tagore passait des heures à contempler, enfant, à travers les interstices des persiennes closes et qu'il invoque ainsi :

« Ô banyan séculaire, aux racines enchevêtrées suspendues à tes branches, debout jour et nuit dans ton immobilité, tel un ascète absorbé dans ses pénitences ! » (*Souvenirs*, op. cit., pp. 18-19).

¹⁴ Cet équilibre idéal est précisément le thème central de l'Upanishad *Iça* qui était particulièrement chère à Tagore.

¹⁵ Le premier projet de film que Ray ait envisagé de réaliser (dès 1948).

¹⁶ Perçu tantôt positivement, quand il se réfère au monde de la contemplation ou à celui de l'action, espace de liberté, de responsabilité morale et de modernité salvatrice par opposition au confinement figé de la maison et au poids paralysant de la tradition -, tantôt négativement, quand il se réfère au « terrain traître de la poursuite des intérêts matériels » -, *bahir*, l'extérieur, le dehors, ne se définit que par rapport à sa polarité réciproque : *ghor*, l'intérieur, le dedans protecteur ou enfermant, les deux polarités renvoyant l'une comme l'autre à une catégorie mentale plutôt qu'à une géographie concrète.

¹⁷ *Satyajit Ray, L'Orient et l'Occident*, Editions de la Différence, coll. « les Essais », Paris, 2002.

¹⁸ Du reste, Tagore et Ray sont indissociables du paysage comme de la langue du Bengale. Ray n'a jamais tourné qu'au Bengale, en bengali (le film *Les joueurs d'Échecs* est la seule exception à cette règle).

¹⁹ L'heure de midi y est évoquée à de nombreuses reprises.

²⁰ Telle est la signification du prénom Amal.

²¹ Pour reprendre l'expression de Paul Claudel au tout début de l'Acte I de *Partage de Midi*.

²² *Debussy et le mystère*, éd. de la Baconnière, coll. « Etre et penser », Neuchâtel, 1949, chap. 2 (« Le mystère de midi »).

²³ Sîtâ n'avait-elle pas encouru bien des périls en franchissant le cercle tracé par Lakshmana (voir le *Râmâyana* de Krttibâs, livre III) ?

²⁴ - Bien, viens ici, Abram, tu dois nous montrer à quel point tu veux sortir, explique Estera Winogronowna (la jeune femme qui dirige la répétition) au petit garçon jouant le rôle d'Amal. Dehors, il y a le soleil, des arbres, des montagnes, des fleurs, tout. Tout ça te manque. Et nous devons croire que pour toi, le plus important, c'est d'être au milieu de ces arbres.

- Mais à la maison, je ne suis pas mal.

- Pas mal ! Ton oncle est gentil pour toi, il t'achète des jouets, il te nourrit, mais toi, tu t'y sens comme en prison. Tu comprends ?

- Je comprends. C'est comme au ghetto, répond Abram.

- Oui, c'est exactement ça. »

De fait, les scènes (ou plutôt les extraits de scènes) de *Dakghor* montrées dans le film de Wajda tournent presque toutes autour de la notion d'enfermement. Jusqu'à ce que, à l'approche de la mort d'Amal, toutes les portes et fenêtres s'ouvrent enfin.

²⁵ « On considèrerait qu'un enfant de bonne famille n'avait pas à jouer dans les cours d'immeuble, que c'était là de mauvaises manières, explique Betty Lifton, la biographe de Korczak. Aussi un garçon sensible et surprotégé, comme Henryk, n'avait-il d'autre solution que de rester à l'intérieur de la maison, assis dans des recoins connus de lui seul, ou encore d'écraser son nez contre les vitres de la salle à manger, enviant le fils de la concierge ou les voyous d'en bas » (*Janusz Korczak, Le Roi des enfants*, Betty Jean Lifton, Robert Laffont, Paris, 1989 (*The King of Children, The life and death of Janusz Korczak*, London : Pan Books Ltd, 1989), chap. 1, « L'enfant de salon »).

²⁶ *Janusz Korczak*, op. cit., id.

Notons que dans son film, Wajda place la séquence du canari juste avant celle de *Dakghor*.

Au canari en cage de Korczak répondent en quelque sorte le perchoir *sans oiseau* du décor de la première représentation au Bengale de *Dakghor*, lequel, bien entendu, suggèrerait que l'oiseau s'était envolé, et le chant introduit par Tagore dans la pièce (juste avant l'entrée du marchand de lait caillé), lors d'une autre représentation : « Who will break the lock of my door and take me away ? » On peut se demander si la scène finale du film de Wajda (on y voit le wagon des enfants de Korczak se détacher du train de la mort, les portières s'ouvrir et les orphelins libérés s'envoler au ralenti dans quelque prairie heureuse) - scène violemment controversée, non sans raison - n'a pas été inspirée au cinéaste par la pièce de Tagore plutôt que par la croyance catholique en une autre vie. Comme si près de quatre-vingts ans après *Dakghor*, Wajda cédait au besoin irrésistible, mais peut-être contestable (si du moins on le comprend comme une évasion esthétique hors du tragique), de recoudre la toile sauvagement déchirée du symbolique, confirmant ainsi la formule de T.S.Eliot : « Human kind cannot bear too much reality. »

²⁷ Acte I, scène 3.

²⁸ Il s'agit d'une petite poste de village qui doit sa seule existence au directeur anglais de la plantation d'indigo voisine et n'a, bien entendu, rien à voir avec la Poste du Roi de *Dakghor*.

²⁹ « il n'avait pas grand-chose à faire. De temps à autre, il s'essayait à écrire un peu de poésie. Le bonheur d'une existence passée à contempler le frémissement des feuilles dans les arbres ou la course des nuages dans le ciel, voilà ce que disaient ses poèmes. Dieu sait pourtant que si en une seule nuit, un djinn sorti tout droit d'un conte arabe avait abattu tous les arbres, construit une route et dissimulé les nuages derrière des rangées d'immeubles très hauts, notre distingué jeune homme à demi-mort d'ennui aurait eu l'impression de revivre !

³⁰ Dans la nouvelle, en effet, il est fait mention d'un groupe de *bâul(s)* (musiciens mendiants) dont les cris d'ivresse et les chants, la nuit, jettent le receveur des postes dans la terreur. Ray s'en est inspiré pour créer le personnage du « fou ».

³¹ J'ai préféré traduire le mot employé par Tagore : *onathinîk*, « having none to help or protect » ; « orphelin » non par « orpheline » mais par « petite épave », en référence au surnom affectueux que Jude l'Obscur donne à Sue dans le roman éponyme de Thomas Hardy (« chère petite épave »), d'autant que le mot français, qui vient du latin *expavidus*, « épouvanté », s'appliquait initialement aux bêtes égarées et effrayées.

³² Expression à quoi fait écho un passage de la correspondance de Tagore, daté de la même époque, où le poète fait dire à la terre : « Je suis la fille d'un dieu, mais je n'ai pas le pouvoir d'un dieu. J'aime, mais je ne puis sauver ; je commence, mais je ne puis achever ; je donne naissance, mais je ne puis arracher aux griffes de la mort » (*chinnapatrâbali*, Lettre n° 13, Kaligram, janvier 1891, à Indira Devi).

³³ « Peut-être gardait-elle dans le secret de son âme le vague espoir que *Dadababu* reviendrait, et c'était assez pour la fixer à cet endroit et l'empêcher de s'éloigner. Que le cœur des hommes est donc insensé ! L'aveuglement persiste ; la raison est lente à pénétrer l'esprit. Nous nous agrippons des deux mains à l'espoir le plus chimérique, nous l'étreignons au péril de notre vie en refusant obstinément d'écouter les puissants arguments du bon sens. A la fin pourtant, il nous échappe, nous laissant exsangues, jusqu'à ce que, à peine ressuscités, nous nous empressions de retomber dans les pièges de l'*illusion*. »

³⁴ Dans son livre *âdhunikatâ o rabîndranâth*, « La Modernité et Rabîndranâth », Calcutta : Dey's Publishing, 1968, Abu Sayeed Ayyub montre précisément qu'un accent de doute, d'incertitude, d'angoisse, voire de désespoir, et donc de réalisme, au sens profond du terme, parcourt non seulement les nouvelles mais aussi la poésie la plus lyrique de Tagore, contrariant secrètement son romantisme.

³⁵ « Il fut pris d'un vif désir de revenir en arrière : ne devait-il pas aller chercher cette petite épave tombée des bras de la terre ? Mais déjà le fleuve gonflait les voiles, le fleuve grossi par la mousson coulait plus impétueusement, le bateau avait dépassé le village, on apercevait le champ de crémation sur la berge. Avec le courant du fleuve qui l'entraînait au loin, des pensées philosophiques se levèrent dans l'esprit, comme détaché, du voyageur : l'existence n'était-elle pas une succession de disparitions et de morts ? Alors à quoi bon revenir ? Qui appartenait à qui en ce monde ? »

³⁶ Comme dans le poème de Tagore : « *borsha-jâpon* », « En passant le temps des pluies », où la corrélation entre les pluies de la mousson et les larmes humaines est plus qu'explicite : sensible, musicale.

³⁷ Rappelant ainsi le petit Kajal du *Monde d'Apu* qui s'amuse à tuer les oiseaux avec sa fronde et l'enfant riche de *Deux* (1964) qui abat avec sa carabine à air comprimé - plutôt par dépit que par ennui - non pas des oiseaux mais le cerf-volant de l'enfant pauvre.

³⁸ Dans un flash-back de *praticidwandi*, Satyajit Ray juxtapose pourtant, comme s'ils étaient souterrainement reliés, les deux oiseaux que tout semble *a priori* séparer : l'oiseau de la séduction poétique - dont l'appel est lui-même juxtaposé dans la dernière scène à un chant funèbre - et le prosaïque volatile.

³⁹ Rouge du sari des femmes qui vont remplir leurs cruches à la rivière ; rouge du sari de la petite fiancée ; rouge du chemin de terre « à l'ombre de très gros vieux arbres ».

⁴⁰ *lok bideçi*, littéralement, les « étrangers », mais par opposition aux *lok deçi*, les « gens du pays », d'où le sens parfois restrictif du terme qui peut s'appliquer, par exemple, aux habitants du village voisin.

⁴¹ « Il semblait improbable qu'elle trouvât à se marier un jour », précise Tagore.

⁴² Du moins dans le court-métrage. Dans la nouvelle, il a un frère, mais nettement plus âgé que lui et très rarement présent.

La seule opposition des deux titres : *Pikoo* et *Deux* évoque l'état de solitude dans lequel se trouve l'enfant.

⁴³ « Petite tante, parle-moi ! », s'écrie un enfant dans un récit de Freud rapporté par Sudhir Kakar pour illustrer son propos. « J'ai peur, il fait si noir ! » « A quoi bon ? répond la tante. Tu ne peux pas me voir. » « Ça ne fait rien. Si quelqu'un parle, il fait clair. »

⁴⁴ Néanmoins, derrière la vitre de sa chambre, elle pleure (Satyajit Ray filme même ses larmes en gros plan), mais pour bientôt s'excuser auprès de son amant de cette émotion déplacée en quelque sorte.

Comment ne pas songer ici à la confession de Bimala écartelée entre son sentiment maternel pour un jeune étudiant idéaliste (Amulya) et son désir pour Sandip ?

« Je pensais que le sentiment maternel, ainsi éveillé dans mon cœur, ne s'endormirait plus. Mais bientôt l'amante reprit la place de la mère, et me ferma le sentier du bien. Le jour suivant, je vis Sandip. Et la folie, vile et nue, recommença de danser sur mon cœur » (Tagore, *La Maison et le Monde*, traduit de l'anglais par F. Roger-Cormaz, Payot et Rivages, coll. « petite bibliothèque Payot », Paris, 2002, p. 167).

⁴⁵ Dans *Kanchenjunga* (1962) où il y avait déjà une situation d'adultère, c'est en voyant sa petite fille Tuklu passer et repasser devant elle sur un cheval blanc qu'Anima décide de rompre avec son amant et de commencer une nouvelle vie avec son mari.

Dans *Pikoo*, la même situation aboutit au résultat inverse.

⁴⁶ Selon la célèbre expression de Sudhir Kakar.

⁴⁷ En Inde, la prime enfance, qui n'excède pas neuf mois en Occident, se prolonge jusqu'à trois, quatre, voire cinq ou six ans.

⁴⁸ Introduction à *L'Offrande lyrique*, Gallimard, Paris, 1947.

⁴⁹ Acte I, scène 7. On peut rapprocher de cette scène la scène 2 de l'Acte II où, Amal, là encore tout à son emportement lyrique, *n'entend pas* les paroles pourtant poignantes de son oncle :

Amal

Dès que j'irai mieux, je recourrai aux charmes magiques de mon Saint Homme pour m'en aller par-dessus rivières, montagnes et forêts. Rien ne m'arrêtera.

Madhab Datta

Pauvre de moi ! Baba, tu ne dois plus parler de partir. Quand j'entends ça, je me sens tout misérable.

Amal

S'il vous plaît, dites-moi, Saint Homme, quelle sorte d'île est cette île aux perruches ?

Thakurda

C'est un pays de signes et de prodiges. Un repaire d'oiseaux. Il n'y a là-bas aucun être humain. On y vole, on y chante au lieu de marcher et de parler.

⁵⁰ Cf. commentaire du poème « Grandfather's Holiday », in *Selected Poems*, London: Penguin Classics, 2005.

⁵¹ Pour les enfants de Korczak, le Roi attendu par Amal était-il le Messie ou la Mort ? Ou bien la Mort elle-même était-elle le Messie ? se demande Betty Jean Lifton (*op. cit.*), faisant ainsi écho à la dernière phrase du livre d'Isaac Bashevis Singer, *La Famille Moskat* : « La Mort est le Messie. Voici la vérité. »

⁵² Cette « négativité », deux vers de *Sueur de Sang*, du poète P.J. Jouve, la mettent précisément en oeuvre :

« La nuit longtemps dévouée à la nuit

Tout à coup se poursuit dans l'ombre et devient l'azur. »

⁵³ Tagore l'écrivit vers la fin de 1911, après une longue série de deuils dont la perte de son plus jeune fils, Samindra, en 1907, comme pour tenter d'appriivoiser, trente-et-un ans avant Korczak, la noire opacité de la mort en l'assimilant à une sorte de sommeil, à « une chose douce ».

⁵⁴ *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1973, p. 345.

Voir également *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Françoise Collin, Gallimard, Paris, 1971, seconde partie, chap. 4 (« Négatif et négativité »), p. 190.

⁵⁵ Comme celle du train dans *La Trilogie d'Apu*, cette image récurrente chez Tagore est souvent le chiffre du départ et de la séparation, bien que fondamentalement ambivalente.

⁵⁶ J'emprunte cette expression au livre de Youssef Ishagpour sur Satyajit Ray (*op. cit.*, p. 24).

⁵⁷ Pramathanath Bisi a d'ailleurs choisi comme épigraphe pour son étude critique des nouvelles de Tagore intitulée : *Rabindranâther choto golpo*, « Nouvelles de Rabindranâth », une dizaine de vers de ce poème.

⁵⁸ Il est son maître dans les deux sens du terme, puisqu'aussi bien, il lui apprend à lire et à écrire, et c'est celui sur lequel converge toute son affection jusque-là sans objet.

⁵⁹ Mais dont l'action se passe pendant la grande famine de 1942-3.

⁶⁰ Pour reprendre la formule de Charles Tesson, *Satyajit Ray*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1992.

⁶¹ Dans *La Trilogie d'Apu*, « *The Postmaster* », *La Déesse* (1960), *Charulata* (1964), et en particulier son dernier film, *Agantuk* (1991) dont le premier plan, comme le fait remarquer Charles Tesson (*op. cit.*, p. 186), est « un insert sur une enveloppe », et la scène qui suit « la lecture d'une lettre dont on nous dit qu'elle est écrite dans un bengali remarquable. » « Plus loin, ajoute-t-il, le film s'achève par la réception d'une autre lettre, plus brève, puisqu'elle revêt la forme d'un poème. »

⁶² Surabondance d'autant plus symptomatique d'un violent désordre qu'elle entre en contradiction avec une oeuvre dont le style se caractérise par un effacement paradoxal du « je ». Effacement qui s'accomplit de manière exemplaire en la personne de l'oncle d'*Agantuk* (« exécuteur testamentaire de Ray » selon Charles Tesson) : ne va-t-il pas jusqu'à s'identifier ironiquement à *Nemo*, le personnage de Jules Verne, dont on sait que le nom signifie étymologiquement *nobody*, « personne » ?

⁶³ Chaque fois qu'il sonne, explique Henri Micciollo (*Satyajit Ray*, *L'Âge d'homme*, Lausanne, 1981, p.244), Pikoo se précipite pour décrocher le combiné (mais alors il tombe invariablement sur oncle Hitesh (l'amant), et quand l'appareil reste silencieux, le petit garçon s'amuse à composer des numéros de téléphone au hasard (par un saisissant effet de contraste, il tombe toujours sur des lieux publics : coiffeur, institut de beauté, restaurant qui ne font que souligner sa solitude).

« L'enfant qui porte le monde ».

⁶⁴ Pour parler comme le Baudelaire des *Petits Poèmes en Prose* (« A Arsène Houssaye », préface aux *Petits Poèmes en Prose (le spleen de Paris)*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967).

⁶⁵ Littéralement, un *çiçu*, autrement dit un *toddler* qui tient à peine sur ses jambes.

Notons que le mot bengali comme le mot anglais n'ont pas de véritable équivalent en français sinon les peu satisfaisants « tout petit » et « bambin » (de l'italien *bambino*). Si ce dernier terme a beaucoup vieilli, son sens étymologique (« Jésus enfant ») a le mérite d'être tout à fait pertinent dans le contexte de ce poème.

⁶⁶ Si je me suis permis de traduire *monstro* par « verbe », c'est que le mot « verbe » - appelé, en outre, par le titre du poème - signifie comme le mot « mantra », mais sans aucune connotation magique, une parole, même silencieuse, exerçant une action sur la réalité.

⁶⁷ La majestueuse avenue de Chowringhee, longue de près de 2 km, est une imposante perspective victorienne qui, en bordure du Maidan, l'ancien champ de parade des armées impériales, conduit jusqu'au mémorial de l'impératrice Victoria.

⁶⁸ *mayabî*, écrit N. Chakrabarty, mot qui, hors contexte, pourrait facilement prêter à confusion. Le dictionnaire, en effet, ne propose pas de traduction plus satisfaisante que *enchanting* (et non pas *enchanted*), autrement dit « ravissant » au sens étymologique du terme, alors que le contexte semble inviter le lecteur à comprendre ce terme au sens de : « étrange », « mystérieux » ou plutôt « inexplicable » parce que d'un ordre *autre*, ce que le peintre Miklos Bokor appelle « l'inexplicable au-dessus de nous » qu'il articule à « l'inexplicable en dessous ».

⁶⁹ Les mots bengalis *çiçu*, « bambin », et *jiçu*, « Jésus », sont presque homonymes.

⁷⁰ Cf. René Girard, *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982, chap. 4, « Violence et magie ».

⁷¹ Selon la formule de Bernard Stiegler, *De la Misère symbolique*, tome 2, « La catastrophe du sensible », Galilée, coll. « Incises », Paris, 2005.

⁷² Nirendranath Chakrabarti a employé le mot *ânondo* (qui correspond à *joy* par opposition à *sorrow*) et non le mot *sukho* - souvent couplé, en partie pour des raisons euphoniques, avec *dukhko* - qui renvoie à un sentiment d'ordre plus immédiat, plus concret, plus physique.

⁷³ Et comme le rêve un Amal ensorcelé par les histoires de Thakurda :

« *Le pays de la légèreté, par exemple. Tu te rappelles ?* demande-t-il à Thakurda. *Le pays où rien n'a de poids, où un petit saut de rien du tout vous permet de bondir par-dessus les montagnes ?* » (Acte II, scène 3).

⁷⁴ De la racine BHAJ, « prendre part à », « participer à (la divinité) ». Il s'agit en particulier ici de la *bhakti pushtimârگا* de Vallabhâ (1478 - 1530), centrée, non pas autour du couple divin Râdhâ-Krshna ou de Rhâdâ, archétype de la *prema bhakti*, mais autour de l'enfant-roi et de sa mère adoptive Yashoda.

⁷⁵ Il est vrai que ni le dieu-enfant ni le joueur de flûte amoureux des *gopîs* ne semblaient très pertinents dans le contexte de la colonisation anglaise. Le guerrier puissant, « homme d'action idéal », était seul capable à ses yeux de sauver ses dévots de l'humiliation devant les Occidentaux progressistes.

⁷⁶ Autrement dit, le statut ontologique privilégié dont bénéficie, en Inde, l'enfance : non seulement les enfants mais aussi les processus mentaux dits primaires qui perdurent jusque dans l'âge adulte, permettant de préserver la continuité du soi dans le flux des événements.

⁷⁷ « *C'est, à ma connaissance*, écrit Sudhir Kakar, « *la seule tradition littéraire au monde à placer les enfants et l'enfance non pas à sa périphérie mais au centre même de la conscience et de la créativité poétiques* », « The Child in Indian Tradition », texte en annexe in *The Inner World, A Psycho-analytic Study of Childhood and Society in India*, New Delhi, 1996 (1981), p. 201.

⁷⁸ Parole à quoi fait écho le geste d'une autre petite fille, l'orpheline de *Postmâstâr* qui devient, on l'a vu, une mère vivante pour son maître quand il tombe malade, substituant à l'écriture (les lettres de la mère lointaine) une véritable présence. Mais ce geste reste, lui aussi, impuissant, car il se heurte au mur de hiérarchies encore trop exclusives.

⁷⁹ Selon la définition qu'en donne Ashis Nandy, à la suite du psychanalyste Rollo May, dans l'avant-propos de son livre, *L'Ennemi intime*, op. cit.. C'est ce que Vladimir Jankélévitch appelle précisément l'« innocence ultérieure » par opposition à l'« innocence citérieure » de l'inconscience enfantine.

⁸⁰ Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, coll. « Essais », Fata Morgana, Montpellier, 1976, « De l'Être à l'Autre » (Paul Celan), p. 63.

⁸¹ Soit, selon Ashis Nandy (*op.cit.*), la minorité tragiquement refoulée par l'Europe moderne mais restée vivante aux marges du monde occidental, autrement dit la part, essentielle aux yeux de l'Orient, représentée par l'enfance - comme par la féminité et la vieillesse.