



**HAL**  
open science

## Le théâtre hindi aujourd'hui

Annie Montaut

► **To cite this version:**

Annie Montaut. Le théâtre hindi aujourd'hui : scénographie des cultures et du langage. Feuillebois  
Pierunek Eve. Théâtres d'Asie et d'Orient, Peter Lang, pp.233-257, 2012. halshs-00750356

**HAL Id: halshs-00750356**

**<https://shs.hal.science/halshs-00750356>**

Submitted on 9 Nov 2012

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

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

## Le théâtre hindi aujourd'hui : scénographie des cultures et du langage

In Théâtre d'Asie et d'Orient (E.Feuillebois ed.) Peter Lang, 2012

### I. Bref historique du genre théâtral hindi

Parallèlement au théâtre en sanskrit qui reste vivant jusque dans l'Inde coloniale, l'essentiel de la créativité dès le second millénaire s'exprime dans les formes populaires qui privilégient la danse et les marionnettes (*kathputli* du Rajasthan), la musique et le chant (*sangît*). Comme dans les autres langues indiennes, le théâtre populaire hindi a largement diffusé la culture dite de la *bhakti* ou mystique dévotionnelle, à travers les nombreuses versions théâtrales des épisodes de la vie de Rama, entre le XI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Les représentations de ces *Râmlîlâ* (litt. « actes de Râm ») se jouent traditionnellement à ciel ouvert et sans démarcation entre scène et public, en automne lors de la fête de Dussehra qui célèbre le triomphe de Rama, celui de Ramnagar étant le plus célèbre et le plus étudié. De même les représentations des *Râslîlâ*, consacrées à la geste de Krishna et particulièrement à la danse avec les bouvières (*gopi*), constituent une reformulation populaire du patrimoine mystique classique. Le répertoire populaire célèbre aussi divinités locales et héros éponymes divinisés, comme Pabou-ji au Rajasthan, avec des décors peints sur toile (*pat*) montrés par le chanteur lors de spectacles ambulants. Ces genres populaires sont nourris des traditions locales, d'où la diversité des techniques chorégraphiques et musicales, personnages et motifs dramatiques, et y infusent souvent une lecture critique, ironique ou bouffonne, voire mordante, de l'actualité sociale et politique : ainsi le *nautanki* d'Uttar Pradesh, le *chauh* du Bihar et le *nach* du Chattisgarh, comme le *tamasha* marathe, le *burrakatha* télougou ou le *jatra* bengali.

Le théâtre à l'occidentale et son espace dédié qu'est le *theatre hall* apparaît dès les débuts de l'Inde coloniale, d'abord en anglais à Calcutta dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis en hindi, dans ses versions savante (multiples adaptations de Shakespeare et du drame sanskrit *Shakuntala*) et populaire (la « Parsi Theatrical Company » de Bombay, ancêtre du cinéma commercial mêlant mime, farce, chant et danse). Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, naît un théâtre à la fois littéraire et idéologiquement engagé, malgré la censure imposée par le Dramatic

Performance Act de 1856. Dans sa pièce culte *La Ville sombre* (*Andher nâgarî*, 1884)<sup>1</sup>, critique du despotisme et de l'arbitraire dans un style de farce, Bhartendu met en scène deux espaces déréglés et délirants, celui de la place publique et celui la cour de justice du nabab, le petit roi local, mais donne aussi d'autres pièces populaires en leur temps comme *La Triste Situation de l'Inde* (*Bhârat durdashâ*), *Notre mère l'Inde* (*Bhârat Janani*), *Harishchandra le véridique* (*Satya Harishcandra*, 1875). Un théâtre très écrit et très sanskritisé se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle, à visée à la fois (pré)nationaliste et poétique : les grands poètes romantiques et symbolistes sont aussi des dramaturges importants (Nirala, Pant, Prasad), mais n'ont guère connu de succès de scène, leur langage étant trop éloigné de celui du public non érudit.

C'est l'Inde de Nehru qui vise à résorber ce fossé, faisant du théâtre un outil de développement social et éducatif, lié au désir de créer une conscience nationale et de combattre les injustices majeures dans le pays. L'IPTA (Indian People Theatre Association) diffuse ces principes dans l'Inde entière, lançant des troupes qui jouent dans les villages et pour la radio, mais aussi dans les institutions nationales que sont la National School of Drama et la Sangît Nâṭak Akâdamî (Academy of Performing Arts). Upendra Nath Ashk, typiquement « progressiste », est le plus célèbre représentant de ce théâtre à thèse, rapidement devenu « bourgeois » et dont le souci didactique l'emporte sur celui de l'écriture théâtrale. Une exception dans cette époque où dominant le réalisme, l'inspiration communiste et les bons sentiments est celle de Dharamvir Bharati, qui renoue avec l'ampleur métaphysique et épique dans la réécriture du *Mahabharata* qu'est *Âge sombre* (*Andhâ Yug*, 1953). Pièce en vers à l'écriture très forte et toujours jouée, antimélodramatique et antisentimentale, le drame est centré sur Krishna dans la perspective implicite de la fureur fratricide qui accompagna la Partition, un Krishna revu dans la lumière, implicite elle aussi, de Gandhi.

L'innovation des années 1960 et 1970, parallèle à la doctrine du nouveau roman indien (*Naî Kahânî*) a consisté à importer le langage de la petite bourgeoisie urbaine sur scène, ainsi que les grands thèmes de l'existentialisme (incommunicabilité, anti héros), sur fond de frustration politique et surtout économique dans la nouvelle classe intellectuelle, déçue dans les aspirations qu'avaient engendrées l'Indépendance. Mohan Rakesh en est l'expression la plus aboutie, avec *À moitié incomplets* (*Âdhe adhûre*, 1959), pièce dont les personnages masculins, simplement numérotés, sont interchangeables en ce qu'ils représentent tous pour la

---

<sup>1</sup> Le système de transcription utilisé pour les mots hindi utilise l'accent circonflexe pour noter la longueur des voyelles, le soulignement pour noter la rétroflexion des consonnes, et le n après voyelle note la nasalisation ou une consonne nasale – une voyelle nasalisée avant consonne étant généralement prononcée suivie d'un segment consonantique nasale. La lettre *c* correspond à l'affriquée *tch* [tʃ].

femme la faillite de l'homme « complet », métaphore de son propre manque à être et de sa finitude<sup>2</sup>.

À l'opposé de ce discours intellectuel du découragement, apparaît, surtout à partir des années 1980, un théâtre de protestation très vigoureux : le théâtre de rue (litt. « du coin de la rue » : *nukhar nâtak*), né des grands chantiers de Delhi à l'occasion des Jeux Asiatiques, reprend le plus souvent la distribution classique du théâtre sanskrit (avec notamment les personnages du metteur en scène et du bouffon). Certaines des réussites les plus durables comme *La Chèvre (Bakrî)* de S. Saxena, ou *Les étrangers sont de retour (Firangî laut âe)* d'Azghar Wajahat ont été jouées en salle, notamment par le Jan Natya Manch (ou Janam) de Safdar Hashmi, lui-même auteur et acteur très impliqué dans le théâtre de rue, politiquement très engagé<sup>3</sup>.

Du théâtre contemporain, peinant à sortir de l'expérimentalisme artificiel ou de la propagande, se détachent deux dramaturges qui ont véritablement renouvelé le langage théâtral de la scène hindi. L'un est Habib Tanvir, récemment disparu (juin 2009), qu'on peut grossièrement situer dans le prolongement de l'IPTA et du théâtre militant, l'autre est Krishna Baldev Vaid, qu'on peut tout aussi grossièrement situer dans celui de la *Naî Kahânî* et du questionnement existentiel. Mais le militantisme chez le premier passe par le travail sur les techniques traditionnelles populaires et une vision brechtienne de l'action théâtrale, le questionnement intérieur chez le second est plus métaphysique que psychologique et passe par une mise en théâtre du langage lui-même.

## II. Habib Tanvir et la scénographie des styles des cultures populaires

Habib Tanvir (1923-2009), d'une stature comparable à celle de Girish Karnad et de Karanth au Karnataka, est avant tout un homme de théâtre – bien qu'il ait jusqu'à la fin de sa longue carrière tiré les revenus nécessaires à sa troupe de son talent d'acteur dans le cinéma de Bollywood, servi par un physique et une voix de basse remarquables – et son théâtre est avant tout dans la performance – bien qu'il ait donné une version écrite de certaines de ses pièces. Héritier de l'IPTA, puis de l'expérience acquise auprès du Berliner Ensemble en 1956,

---

<sup>2</sup> Les autres pièces de Mohan Rakesh, par ailleurs romancier et nouvelliste, tournent autour de ces grands thèmes du manque à être et de l'incomplétude, mais parfois dans un style beaucoup plus littéraire, sur le poète sanskrit Kalidas par exemple dans *Jour de mousson (Aṣarḥ kâ ek din, 1958)*, pièce sur le drame de l'inspiration poétique stérilisée par les compromis politiques du poète.

<sup>3</sup> Sur le théâtre populaire moderne en Inde, voir Srampickal (1994), Dutt (1982), Sirkar (1978). Sur Safdar Hashmi, assassiné par les extrémistes hindous en 1989, et son théâtre le Janam, voir Deshpande (2007). La célèbre pièce de Azghar Wajahat, *Qui n'a pas vu Lahore n'est pas né (Jis lahore nain dekhyā o janmya nai)* a été montée par Habib Tanvir avec un succès international (Inde, Pakistan, New-York, Dubai).

proche du Janam de Safdar Hashmi<sup>4</sup>, il a doté la scène hindi d'une conception du spectacle nouvelle par sa force politique, corollaire de son ancrage dans les techniques traditionnelles populaires. La troupe avec laquelle il s'est fait connaître dans son théâtre, le Naya Manch, fondé en 1959 à Bhopal, est en effet constituée pour l'essentiel d'acteurs non professionnels, des tribaux du Chattisgarh, et joue depuis le début des années 1970 en chattisgarhi<sup>5</sup>. C'est le spectacle populaire dans le Chattisgarh rural qui fournit le répertoire musical (*pandavani*<sup>6</sup>), chorégraphique et dramatique (le *nach*), et parfois aussi le schéma narratif, adapté de la tradition folklorique locale.

### **A. Le voleur Charandas : être plus indien pour être plus brechtien**

Certaines des pièces d'Habib Tanvir sont d'ailleurs de véritables *nach*, comme *Le village s'appelle la (maison de) la belle famille, moi je m'appelle le gendre (Gâon kê nâon sasurâl, mor nâon damâd, 1972)*, histoire d'un vieillard épris d'une jeune fille, laquelle finit par s'enfuir avec son jeune amoureux. Ou encore *Ponga Pandit*<sup>7</sup>, farce contre l'intouchabilité, jouée dès les années 1960 par la troupe d'Habib Tanvir sur la base de sa création par les tribaux du Chattisgarh dans les années 1930, dont le succès ne s'est jamais démenti, mais qui a brusquement été perçue comme une provocation par les fondamentalistes hindous, à l'automne 1993, et boycottée systématiquement par le RSS<sup>8</sup>, jusqu'à l'incendie de son théâtre de Bhopal.

Dans ce théâtre total, non seulement inspiré mais co-créé par la troupe de tribaux qui l'a accompagné cinquante ans durant, Habib Tanvir voit la fidélité authentique à Brecht : « To be more Brechtian is to be more Indian » disait-il souvent. Il soulignait dans cet aphorisme, avec l'inanité des imitations, la nécessité d'impliquer la culture populaire locale pour construire la critique générale de la machine à opprimer universelle. Cette culture locale,

---

<sup>4</sup> Pour qui et avec qui il créa en 1988 La Campagne de désobéissance civile de Moteram (*Moteram kê satyâgrah*), adapté d'une nouvelle de Premchand, peu avant l'assassinat de Safdar Hashmi le 1<sup>er</sup> janvier 1989.

<sup>5</sup> Langue assez différente du hindi standard, le chattisgarhi n'est guère compris qu'à 50% par les locuteurs de hindi standard, mais le jeu des acteurs et la mise en scène font en sorte que l'opacité linguistique soit moins handicapante que de faire parler les acteurs en hindi, ce qui a été le cas jusqu'en 1972 et limitait leur spontanéité et donc la créativité des improvisations, cruciales dans toutes les performances de Habib Tanvir.

<sup>6</sup> *Pandavani* : style de chant en chœur, très courant dans le théâtre populaire du Chattisgarh mais aussi pratiqué dans les temples pour les rituels religieux.

<sup>7</sup> Traduction française en préparation, par J. P. Houry.

<sup>8</sup> Aile extrémiste de l'hindutva. Le boycott systématique par des gangs dans les villes et les villages où tournait la troupe amena diverses municipalités à interdire la pièce pour éviter les perturbations de l'ordre public, dans l'année qui suivit les émeutes communautaires d'Ayodhya entre hindous et musulmans (1992). Lors d'une de ces interdictions, le programme fut donc modifié, et une autre pièce jouée et très applaudie. Quand le public enthousiaste demanda à Habib Tanvir de présenter sa troupe, il expliqua que la meilleure présentation des artistes est leur performance même et demanda à la salle si elle souhaitait les entendre chanter un *nach* de leur village. Le *nach* exécuté n'était autre que *Ponga Pandit*, terminé avant que le RSS ait pu se rendre compte de la supercherie. Ce qui n'empêcha pas la destruction du théâtre de Bhopal peu après.

fondamentalement rurale, est portée chez Habib Tanvir par des acteurs qui sont donc généralement illettrés, ce qui ne veut pas dire incultes. Comme il l'indique dans la préface de sa plus célèbre pièce *Le Voleur Charandas* (*Carandâs cor*, 1975), son acteur fétiche Thakur Ram, tout illettré qu'il était, avait non seulement une culture, mais était à sa façon un intellectuel<sup>9</sup>, le type d'intellectuel que Gramsci désignait comme « l'intellectuel rural », ou « l'intellectuel organique ». La pensée critique de cet intellectuel rural (également valorisé par Ashis Nandy, qui l'attribue par exemple à Gandhi<sup>10</sup>) ne procède pas des schèmes cognitifs formatés par le capitalisme bourgeois, et son efficacité est donc d'autant plus forte qu'il parle à ses véritables interlocuteurs en les constituant comme des sujets conscients acteurs de leur histoire et non comme des victimes marginalisées par les projets de développement moderne puis néo-libéral de l'Inde<sup>11</sup>.

*Le voleur Charandas* n'a pas dû son succès, jamais démenti entre sa création en 1975 et ses dernières représentations en 2010, à ses simples aspects « folkloriques » et farcesques, mais à l'énergie exigeante de l'analyse, soutenue par les moyens de ce théâtre total (dont un orchestre de soixante-douze personnes). Farce ou conte dont l'argument est emprunté au folklore du Rajasthan, et proposée par l'acteur Thakur Ram, elle met en scène la religion de la vérité, qui se trouve être le dharma dominant au Chattisgarh (*satyanâm*, litt. « le nom de la vérité »), vu du point de vue du voleur. Ce voleur, sorte de Robin des Bois, Charandas, se trouve, à la suite du vol d'un plateau d'or, amené à demander protection à un maître sadhou qui exige de lui un engagement de bonne conduite. Charandas refuse de renoncer à son métier mais fait quatre promesses, outre celle de toujours dire la vérité : ne jamais manger dans un plat d'or, ne pas parader en procession dans la ville sur un éléphant, ne pas épouser une reine même si elle le lui demande, ne pas accepter d'être roi. Les circonstances font qu'il est contraint de refuser successivement ces quatre chances et paie son refus de sa vie. Le dernier hold-up qu'il tente en effet, et réussit, en se faisant passer pour le ministre des finances attendu pour une inauguration dans le village, est celui du trésor royal. Rattrapé par la police, il parvient à montrer qu'il n'a pris que cinq pièces d'or alors qu'il en manque beaucoup plus

---

<sup>9</sup> *Svargîya thâkur Râm anparh hote hue bhî parhe likhe the, samajhdâr bhî the aur ek mâyne men 'intellectual' bhî* « Feu Thakur Ram, bien qu'illettré, était cultivé, il était aussi intelligent et dans une certaine mesure c'était un intellectuel ».

<sup>10</sup> Dans *L'Ennemi intime* (2007), traduction française de *The Intimate Enemy*.

<sup>11</sup> Les populations tribales sont sur ce plan plus représentatives encore que les populations rurales, n'étant prises en compte dans la très rebattue culture composite du pays que pour figurer dans les musées de l'art tribal et autres réserves consacrées comme « heritage », mais déplacées pour permettre les grands aménagements industriels, ce qui les condamne à perdre leur culture avec leur « habitat » et à s'assimiler. C'est l'argument de la pièce *La Route* (*Sarak*), critique des stratégies de « développement » par la construction de grandes routes qui entraînent le déplacement des populations autochtones. Arundhati Roy défend des points de vue analogues sur la gestion nationale de ces « marginaux ».

et à démasquer ainsi les véritables escrocs, le ministre lui-même et sa clique. C'est alors que la reine, convaincue de l'exceptionnelle honnêteté du voleur, seul homme intègre du royaume, lui offre le poste de ministre, le repas sur un plateau en or, la parade dans la ville à dos d'éléphant, puis le mariage avec elle et le gouvernement du pays. À ses divers refus, elle le fait d'abord emprisonner, puis finalement tuer. Car Charandas, fidèle à sa parole, préfère mourir plutôt que trahir ses promesses.

Certes, l'argument est simple, et la conclusion moins pessimiste que celle de l'histoire dans sa tradition, car le voleur meurt dans la conviction qu'il laissera le souvenir de la vertu et que l'histoire des hommes y trouvera un aliment positif. Les méchants sont ridiculisés, le public se moque d'eux, rit beaucoup, car les improvisations sont toujours pleines d'ironie, voire d'auto-ironie, en prise sur l'actualité et les problèmes fondamentaux, tant nationaux que locaux. Mais la rigueur de la mise en scène – les répétitions sont réglées à la moindre réplique, au moindre geste, à la moindre intonation près, condition de la justesse des improvisations durant le spectacle – et la subtilité de l'interaction entre chœur, qui commente l'action, danse et chant qui la ponctuent, mimique et pantomime qui la dédoublent, texte qui en fait une comédie burlesque, anti-réaliste et hyper-réaliste à la fois, déclenchent des prises de distance et des prises de conscience à divers niveaux. Si Peter Brook a pu juger à l'emporte pièce que le théâtre d'Habib Tanvir simplifie parce qu'en Inde on peut simplifier (*sic*), c'est qu'il n'est sans doute pas entré dans la position de l'intellectuel organique qui est celle du metteur en scène<sup>12</sup>.

## **B. Agra Bazar et l'humanisme radical**

Une pièce comme *Agra Bazar* (1954), produite à Delhi, avant la création de la troupe du Chattisgarh, avec des étudiants, des employés et des petits boutiquiers du village d'Okhla<sup>13</sup>, montre bien qu'il ne s'agit pas, avec Habib Tanvir, d'un théâtre « folkloriste » et simplificateur. La pièce porte sur une culture mineure (au sens deleuzien du terme), qu'elle saisit au moment précis où elle est en voie de perdre son statut de culture dominante, en 1810, et à travers un de ses poètes, qui n'est présent sur scène que par sa parole poétique. L'intrigue est assez compliquée, jouant sur deux niveaux : un vendeur de concombre se dispute avec d'autres marchands parce qu'il n'arrive pas à écouler sa marchandise, s'ensuit une rixe, et il

---

<sup>12</sup> Ce jugement est cité par Dalmia-Lüderitz (1990), qui en dénonce à juste titre l'arbitraire.

<sup>13</sup> Dont le marchand de glace et le marchand de bétel, qui vendaient vraiment de la glace et des chiques de bétel respectivement à Okhla, aujourd'hui « village urbain » dans l'est de Delhi. Un âne d'Okhla était aussi sur scène, avec les cinquante-deux personnages que comptait la distribution.

échappe de justesse au policier venu enquêter sur l'atteinte à l'ordre public. Parallèlement le policier courtise une belle qui l'éconduit d'un bout à l'autre de la pièce, malgré ses puissants appuis. Comme quelqu'un a suggéré au marchand de concombres de se faire écrire un bon poème à la gloire du concombre pour résoudre son déficit, le marchand de concombre cherche son poète, d'un bout à l'autre de la pièce, et finit par le trouver en la personne de Nazir, dont le poème fait vendre tout l'étal.

La pièce avait été commandée à Habib Tanvir par l'université Jamiya Milya qui souhaitait commémorer le poète Nazir Akbarabadi (env. 1730-1835), contemporain de Ghalib mais infiniment moins connu, sinon ignoré, et méprisé par la plupart des spécialistes. La manière dont Habib Tanvir rend hommage au poète dans la pièce consiste à citer presque exclusivement ses *nazm*<sup>14</sup>, et à en confier l'énonciation aux personnages dont le métier ou le rôle dans la pièce en fait des porte-voix vraisemblables, rendant ainsi la voix poétique à la réalité d'une énonciation directe, concrète, sans le truchement d'une instance poétique, comme il était et est toujours de mise dans les récitations poétiques ordinaires (*mushayra*). Il faut dire que la raison pour laquelle l'artiste a accepté cette « commande » est aussi due à la qualité du langage poétique de Nazir, et tout particulièrement de ses *nazm*, éminemment discordante dans le concert des voix poétiques de son époque : à la différence de la poésie ourdou canonique, et particulièrement de son genre le plus prisé, le *ghazal*, dont la thématique est persane, très codée, et le lexique très littéraire et également très persianisé, Nazir d'Akbarabad, c'est-à-dire d'Agra, la ville d'Akbar, compose dans la langue de tous les jours, et particulièrement dans la langue pleine de verve de la place publique – d'où le choix du lieu, unique, de la pièce, le marché et ses échoppes. Nazir incarne pour Habib Tanvir la culture populaire et la vitalité de sa résistance à l'atmosphère de plus en plus morose qui règne dans l'ex-métropole de l'empire moghol. Il est *le* poète du peuple indien, autant hindiphone qu'ourdouphone<sup>15</sup>.

Le *ghazal*, au contraire, s'est, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, fait le porte-parole élégiaque du lamento amoureux et mystique, exprimant essentiellement la douleur de l'absence ou de la trahison, cultivant la pointe savante voire ésotérique sur le plan de la forme, le goût du tragique et de l'échec sur le plan du contenu, dans un langage abstrait et codé dont la lecture

---

<sup>14</sup> Forme poétique libre, beaucoup plus souple que les autres formes codées de la poésie classique ourdou (*qasida*, *marsiya*, *masnavi*, *ghazal*), en vers rimés, sur un thème suivi et dont le choix peut être très varié, à la différence par exemple du très prisé *ghazal* dont le thème change à chaque distique et qui aborde systématiquement l'amour malheureux.

<sup>15</sup> Préface d'*Agra Bazar* (Tanvir 1954 [1984] : 28). Son utilisation du vocabulaire concret l'émerveille particulièrement (les singes, les ours, les perroquets, sont des réalités indiennes et des mots indiens dans la poésie de Nazir), comme sa connaissance de la culture matérielle locale (les vingt noms des cerfs-volants par exemple, présents dans un poème dit par le marchand de cerfs-volants).



allégorique est toujours possible, qui se caractérise par l'évacuation des réalités matérielles et concrètes. Son exaltation particulière au tournant du siècle, au moment où les Britanniques introduisent une nouvelle culture orientée tout différemment (sur les progrès technologiques, les sciences, le commerce) passant par une nouvelle langue, l'anglais, prend une résonance spéciale dans *Agra Bazar*. La nostalgie d'un monde dont la fin s'annonce avec les débuts de la colonisation se cristallise dans l'acharnement des défenseurs des anciens canons poétiques à se réfugier dans le culte des formes savantes les plus ésotériques<sup>16</sup>, comme le font les personnages du Libraire, dont la boutique est le quartier général des conservateurs, du Poète et du Chroniqueur, occupé à rédiger une somme des grands poètes ourdous, personnages qui tous haïssent Nazir pour sa vulgarité et ses plaisanteries grossières. Si la pièce est très largement centrée sur les *nazm* de Nazir, précisément parce qu'ils traitent crûment de ces réalités matérielles évacuées par les formes toujours dominantes de la culture savante<sup>17</sup>, elle comprend cependant un (unique) ghazal de lui, et il est déclamé par Hamid, compagnon du Poète, qui tente de convaincre les conservateurs que, malgré tout, Nazir a aussi fait de la bonne poésie :

Messenger, va et lui dis, sans mentionner mon nom  
Celui qui vous adore est au plus mal et il se meurt.  
Pourquoi dans le moment qu'elle me quitta furieuse  
La foudre ne m'a point frappé et mis fin à ma vie ?  
Ce ne peut être qu'elle qui sort toute parée à pareille heure,  
Seul son radieux visage peut irradier la lumière qui m'aveugle.  
Nul ne pleura sur mon sort tandis que j'errais au désert,  
Sauf à mon pied l'ampoule qui pleura d'abondance tandis qu'elle éclatait.

---

<sup>16</sup> Au milieu de l'acte 1, on se plaint chez le libraire qu'un vulgaire marchand de concombres ose demander au poète un poème sur le concombre, comme si le ghazal pouvait s'abaisser à traiter d'aussi triviales réalités, et des misères du monde en général. A quoi Hamid remarque que le ghazal n'a peut-être pas en soi la portée nécessaire pour traiter des misères du monde, les autres genres nobles ne pouvant guère traiter que des misères des rois et des reines (Tanvir 1954 : 61-2). Pour la coïncidence entre la passion du ghazal et la perte du pouvoir économique et politique par les moghols, sur le plan historique et culturel, voir les interprétations faisant de cette exacerbation de l'élitisme formel une forme de dénégation de la réalité et de fuite dans une nostalgie complaisante. Voir aussi *Les Joueurs d'échec* de Satyajit Ray.

<sup>17</sup> La pauvreté, l'argent, la faim, font l'objet de plusieurs chants de la pièce : « bijoutiers, commerçants, usuriers mêmes, /jadis prospères, sont désormais mendiants,/ dans les échoppes règne à présent la poussière/ la misère a détruit la cité jadis florissante », « Des savants renommés et plein d'autorité/ perdent la voix tombant dans la misère/ la faim leur fait prendre l'*alif* pour le *be* [la lettre A pour B] » (Tanvir 1954 : 47-8).

Si le ghazal est apprécié sans conviction<sup>18</sup>, surtout pour la comparaison avec l'ampoule, cette dernière déclenche immédiatement un concours poétique, tous les présents citant à qui mieux mieux de meilleurs exemples de traitement. L'un cite Mir, le célèbre poète décrit ailleurs dans la pièce comme dépité et dégoûté de la morosité culturelle de Delhi au point d'être allé se faire embaucher chez les Britanniques dans leur nouveau Collège de Calcutta : « Les épines en ce désert sont encore tout ensanglantées / Aux endroits où éclatèrent les ampoules de mes pieds ». L'autre cite Insha, autre célèbre poète qui a filé la même métaphore de la souffrance amoureuse et des ampoules venues de l'errance au désert : « M'a fait errer tant et tant dans les déserts de l'amour / Que dans les pieds de mes yeux éclatent les ampoules »<sup>19</sup>. D'autres célébrités sont glorifiées, sur le même thème, la délectation morose de la souffrance noble (amoureuse, mystique) assortie à la sophistication de la forme qui va souvent jusqu'à l'amphigourisme. Les applaudissements qui les saluent dans la boutique du Libraire contrastent vigoureusement avec la grimace de dégoût du Poète et du Chroniqueur quand on entend dans la rue le chant du marchand de cerfs-volants, un *nazm* de Nazir sur les nageurs d'Agra, plein d'une robuste joie de vivre et de fantaisie, écho des réjouissances populaires dans la rivière :

Petites gens, pauvres et humbles, tout comme les notables,  
 Tout le monde à Agra nage, nage à la perfection !  
 Certains flottent les yeux fermés, endormis sur tout le trajet,  
 D'autres tiennent des cages, ont sur la tête un perroquet,  
 Beaucoup nagent en lançant des cerfs volants, ou enfilent des perles.  
 Certains fument le narguilé, et ils ont l'air de bienheureux.  
 Tous se livrent à des exploits inouïs, et avec tant d'aisance !  
 Tout le monde à Agra nage, nage à la perfection.

Après le premier couplet, le Chroniqueur quitte les lieux, furibond, tandis que le Poète exprime son indignation contre un tel manque de culture (« on voit qu'il n'a pas étudié à la ville, il prononce comme s'il mâchait du concombre [...] une plume de bazar »). Mais les badauds s'attroupent et applaudissent, avant de s'enflammer pour un autre chant qu'on entend dans la rue, celui de la fête du printemps et de la transgression, Holi, sur un nouveau *nazm* de Nazir, joyeuse expression de la fête et du désir.

<sup>18</sup> « Évidemment, si on passe sa vie à essayer, un jour ou l'autre à force on va commettre un ou deux vers acceptables. Les poètes de troisième ordre assez présomptueux pour marcher sur les brisées des grands maîtres inimitables, ce n'est pas ce qui manque... »

<sup>19</sup> *Sic*. L'expression *pâe-nazar* (pied-oeil) fait en outre état d'un vocabulaire et d'une syntaxe persane, avec l'ezafé).

### C. Le bazar d'Agra : la poésie du peuple

Si tous les chants sont des temps forts de la pièce, soit par la critique crue de la misère économique (chant des fakirs), soit par leur fantaisie et leur joie de vivre spontanée (chants du vendeur de cerfs-volants), soit par la dérision de la culture savante et de l'ordre établi, soit par l'espièglerie et la tendre familiarité qu'ils affichent vis-à-vis de la religion (chant des eunuques), le plus attendu est le chant du concombre, qui va enfin permettre au petit marchand de relever son chiffre d'affaires. Il arrive à la fin de la pièce (Tanvir 1954 : 106), structuré comme le cri des petits marchands, qui déjà exagèrent les vertus de leur produit, mais avec davantage de verve et surtout d'allusions littéraires. Ces dernières comportent les clichés obligés dans la culture ourdoue, comme la référence à la romance persane de Farhad et Shirin, ou à la ballade, également persane, mais plus populaire en Inde, de Laïla et Majnoun. Elles invitent aussi dans le texte la culture du Panjab, avec la ballade de Hir et Ranja, autre histoire d'amour romanesque et tragique qui ne fait pas partie du répertoire savant en persan.

Oh merveilleux sont les concombres d'Agra, doux tendres délicats,  
Doux comme la canne à sucre, délicats comme la soie,  
Luisants comme les yeux de Farhad, sveltes comme la suave Shirin,  
Délicats comme les doigts de Laïla, frais comme les larmes de Majnoun,  
Oh merveilleux sont les concombres d'Agra, doux tendres délicats.  
Et les meilleurs sont bien ceux d'Iskandra<sup>20</sup>.  
Certains sont jaune pâle et d'autres vert brillant,  
Topaze et émeraude font leur éclat superbe,  
Les ronds sont les petits bracelets de Hir,  
Les longs la flûte subtile de Ranjha.  
Oh merveilleux sont les concombres d'Agra, doux tendres délicats.  
Craquant sous la dent, velours sous les doigts,  
Le concombre aide à vaincre la chaleur,  
Rafraîchit l'œil et apaise le cœur,  
Ce n'est pas un concombre, c'est un miracle pur.  
Oh merveilleux sont les concombres d'Agra, doux tendres délicats.

Les allusions littéraires, dont l'ironie n'est jamais réductrice, montrent la prise en compte de l'ensemble du répertoire culturel, de la culture savante étrangère (Farhad-Shirin), même si elle n'intervient que par allusion, à la culture littéraire locale et à la harangue stylisée

---

<sup>20</sup> Ou Sikandra/Sikandar, quartier périphérique d'Agra, nommé en référence à Alexandre.

propre aux crieurs de rues, y compris dans son outrance<sup>21</sup>. La harangue parodique a d'ailleurs une place de choix dans le chant du chutney de rat, que déclame l'épicier lorsque la petite fille de Nazir lui rapporte un chutney qu'elle vient de lui acheter – y ayant trouvé un rat, le poète le fait renvoyer avec un mot, qui est le texte suivant (Tanvir 1954 : 76) :

Voilà que le marché du rat en reprend des couleurs !  
J'ai préparé moi aussi une recette au rat,  
J'en prends bien trois ou quatre, je les coupe en morceaux et je hache,  
Je les réduits en pâte, à s'en lécher les babines.  
Ah mes chutneys de rat, vous m'en direz des nouvelles !  
Je prends des rats de choix, bien gros bien gras,  
Et j'y ajoute de la grenouille, une bonne livre,  
Goûte mon bon ami, c'est croquant à souhait,  
Pourris de quarante ans, c'est du tout premier choix.  
Mon chutney dans les temps se vendait vingt roupies la livre,  
Un an plus tard il était monté à vingt-cinq  
Et dans l'hiver à trente-deux.  
Ah mes chutneys de rat, ils font l'orgueil de toute épicerie.

Mais la drôlerie du langage populaire, les obscénités et les insultes qui abondent au cours des rixes dans le marché ne servent pas seulement au divertissement : les facéties du montreur d'ours situent bien les enjeux, commentant constamment dans leur double sens le processus de colonisation<sup>22</sup>, comme les querelles chez le libraire, situant le raidissement de la culture savante ourdoue dans le contexte de la modernisation montante et de la détresse économique de la ville. C'est une conclusion ambivalente qui en ressort, avec la condamnation par le rire des partisans du *statu quo* et l'ouverture à la nouvelle culture de l'imprimerie et de la science, mais aussi et surtout la mise au premier plan d'une voix également ignorée par les nouveaux et les anciens maîtres, celle du petit peuple, figurée par ses chants, son langage, sa vitalité jamais défaite.

L'art poétique en règle que présente à la fin de la pièce le marchand de cerfs volants, relayé par le chœur final sur l'Homme (*âdmînâmâ*), fonctionne à cet égard comme une profession de foi. Un grand maître forme son disciple dans la poésie savante, pendant des

---

<sup>21</sup> Bhartendu, premier grand dramaturge en hindi, premier doctrinaire aussi qui voulut faire de l'écriture un mode d'intervention politique, est sur ce plan un illustre prédécesseur, tant par le rôle des sadhous que par la place donnée aux crieurs du marché et à leur harangue.

<sup>22</sup> Avec, là encore, l'illustre précédent de Bhartendu, dans les commentaires du vendeur de poudre digestive et le vendeur de castes (*sic*).

années, avant de lui dire : « Va dans la rue, parcours les marchés, et cherche le rapport entre ce que tu y verras et ce que je t'ai enseigné ». Le jeune poète part, revient, sans avoir vu le moindre rapport. Le maître le renvoie, il revient à nouveau, avec une vague conscience d'un vague rapport. Le maître le renvoie. Il revient, illuminé : tout ce qu'on voit sur la place publique, s'exclame-t-il, a son reflet dans la grande poésie. Ce reflet, qui distingue la grande poésie créatrice de l'imitation stérile des codes comme de la simple transcription du langage prosaïque, est ce qui fait du dernier chœur, à la gloire de l'humanité, autre chose qu'une banale conclusion sur le triomphe des bons contre les méchants, ou de la nouvelle culture contre l'ancienne (ou l'inverse). Ce chœur, où tout jugement est suspendu, met sur le même plan les meilleurs et les pires (le dévot qui laisse ses chaussures à la porte du temple est un homme, le voleur qui les récupère est un homme, les héros et les félons etc.), cette image de l'humanité multiple et contradictoire, joyeusement affichée dans ses contradictions irréductibles, laisse à l'homme (le spectateur) la liberté de choisir son action, sur fond de foi en l'humanité soutenue par l'enjouement même de la présentation.

Si de tels éléments sont certes chez Nazir, la distribution de la voix énonciatrice sur les divers acteurs chacun dans une position sociale précise en lien avec le contenu du poème, déplacé au besoin (par exemple les chants de Krishna énoncés par les eunuques lors d'une naissance dans le quartier), en fait une polyphonie concrète et réellement dialogique, où peut jouer l'analyse critique, dans la distanciation imposée par le comique, la parodie et la stylisation du jeu théâtral.

### **III. Krishna Baldev Vaid et la scénographie du langage**

Essentiellement romancier<sup>23</sup>, également traducteur littéraire (*Alice au pays des merveilles*, *Phèdre*, *En attendant Godot*, *Topaze*) et critique littéraire (*Techniques in the tales of Henry James*, divers essais sur la littérature hindi : *Javâb nahîn*, *Shikhast kî âvâz*), Krishna Baldev Vaid (1927-) n'a écrit pour la scène que tard dans sa carrière, mais très régulièrement. *La faim c'est le feu* (1998), *Notre Vieille Dame* (*Hamârî burhîyâ*, 2000), *Des questions et des rêves* (*Savâl aur svapn*, 2001), *L'arène familiale* (*Parivâr akhârâ*, 2002), *Le Sourire de Mona Lisa* (*Monâ Lîsâ kî muskân*, 2003), *Ce qu'on appelle l'amour* (*Kahte hain jisko pyâr*, 2004), *La Lumière de la fin* (*Ant kâ ujhâlâ*, 2009) : toutes ses pièces ont été jouées avec un succès considérable avant d'être publiées chez Rajpal.

---

<sup>23</sup> Pour plus de détails sur l'œuvre de fiction de Vaid, voir Montaut (2004).

Si les romans de Vaid ont tous une dimension théâtrale, contiennent presque tous des séquences plus ou moins étendues qui se présentent comme des dialogues de théâtre ou des scènes à trois ou plus<sup>24</sup>, le langage théâtral diffère du langage fictionnel non par les thématiques abordées et l'inspiration, mais par le lexique (beaucoup plus simple au théâtre, excluant notamment le registre hyper littéraire et la complexité syntaxique) et surtout par le décalage entre la distribution des contenus de parole et la caractérisation des personnages. Stylistiquement, ce sont les mêmes figures qui permettent l'engendrement du texte (répétitions, paronomases, comparaisons ou métaphores, modalisations par questionnements, autocorrections, hypothèses contradictoires, négation, etc.), mais c'est la distribution entre voix énonciatrices distinctes qui leur donne le rythme et la dynamique de progression dramatique imprimés par la voix narratrice dans la fiction<sup>25</sup>.

### **A. Notre vieille dame : la déconstruction du différentiel**

L'un des exemples les plus clairs de cette redistribution des jeux de l'écriture est la pièce que Vaid publie en 2000, *Notre vieille dame*, reprenant une de ces nouvelles des années 1970 au titre très proche (« Le balluchon de la vieille », *burhiyâ kî gathrî*). La nouvelle, d'une dizaine de pages, contient quinze séquences narratives, sans dialogue, opposant les opinions de divers individus au sujet d'une vieille clocharde affalée dans la rue, en ville. Le narrateur présente en quelques lignes la situation – la rue a l'air d'un serpent divin écrasé, la vieille femme d'une ruine splendide, le balluchon, de guingois sur sa tête, d'une grand-mère affectueusement penché sur un enfant.

Les sections suivantes relatent les opinions contradictoires des passants sur cette vieille, visiblement villageoise, abandonnée en pleine ville, et les disputes qui s'ensuivent sur l'intervention des secours adéquats. Se succèdent ainsi divers groupes, porteur chacun d'une hypothèse sur ses origines, la raison de sa situation présente et le contenu du balluchon : d'abord les badauds simplement pris de pitié, puis ceux des badauds qui à la pitié ajoutent

---

<sup>24</sup> La nouvelle *Histoire de renaissances* (traduction française par A. Montaut dans le recueil du même titre chez Langues & Mondes/L'Asiathèque, bilingue hindi/français, 2002c) est entièrement présentée sous forme dramatique, cinq personnages se partageant la parole. Le court roman *Lila* (traduction française par A. Montaut aux Editions Caractères, 2004) comporte une séquence dialoguée, sans autre incise que les didascalies, qui occupent à peu près le tiers de l'œuvre.

<sup>25</sup> La pièce sur la faim diffère un peu sous cet angle, comportant six personnages très différenciés et une 'intrigue' avec plusieurs 'péripéties' (parents cupides typiquement 'nouveaux riches', pleins de mépris pour la culture hindi, fille découvrant les problèmes sociaux à cause du devoir sur la faim à rédiger pour la prof de hindi, le travail de terrain auprès des mendiants du fort Rouge, la petite pauvre et ses parents affamés invités chez les bourgeois pour illustrer la faim, que personne n'était parvenu à définir, montée de l'émeute de la faim qui s'ensuit à la maison).

l'admiration et deviennent les dévots (*bhakta*) de la vieille, vantant sa grandeur d'âme et sa beauté et proposant de la rapatrier au village, hors duquel elle perdra son aura ; puis les enfants de la vieille retrouvés par ses dévots, qui tentent en vain de la raisonner, avant d'admettre leur propre indifférence et leur égoïsme (leur véritable dévotion est celle du ventre, *peṭ kī pūjā*), non sans évoquer le contenu du balluchon (« traces incomparables de son brillant passé, plans inouïs de son radieux avenir, remèdes incomparables à toutes les maladies connues au monde, diamants et bijoux, formules magiques ») ; le clan des matérialistes progressistes, affirmant que le contenu du balluchon n'a aucun intérêt, qu'il pue à tel point que c'est sans doute ce qui lui a tourné la tête, que ramener la vieille au village contribuerait à faire triompher l'arriération, que le seul problème de la vieille est la faim ; le clan des radicaux, qui exigent une expertise scientifique du balluchon par la communauté savante internationale, et la convocation d'un spécialiste occidental des affections psychiques et physiques (*mānsik, māNsik*<sup>26</sup>), seul apte à traiter sa maladie. Les dévots s'insurgent naturellement à cette proposition, arguant que toutes les vieilles ont leurs propres misères (*kasth*) de corps et d'os (*kâyâ / kâthî*), leur propre culture (*sanskriti*) et leurs propres rites (*sanskâr*), qu'aucun savant étranger ne peut comprendre et qu'il détruirait par ses remèdes étrangers et ses piqûres hérétiques (*adhârmik*), non sans en profiter pour piquer le fameux balluchon. D'autres enfin, le clan des jeunes en colère, opposent leur scepticisme aux dévots et aux matérialistes radicaux, affirmant qu'on ne peut rien dire de sensé sur la vieille et son balluchon et qu'elle n'est peut-être, elle et son balluchon, que le produit de leur imagination délirante. La dernière séquence, qui revient à la voix narratrice, suggère que la vieille déglinguée, dans la rue déglinguée avec son balluchon déglingué sur la tête, est peut-être parvenue au-delà de l'espérance et des attentes.

Dans la pièce, à part la moindre importance du balluchon, que reflète le titre, la situation et les thèmes abordés dans les disputes sont à peu près les mêmes (débats sur la pauvreté, sur le bien (ou mal) fondé des positions matérialiste et idéaliste, voire nihiliste), en lien avec la question de fond qui est la décision d'aller voir de plus près. Mais les diverses positions idéologiques, comme les divers jeux de mots du type chair/esprit, culture/sacrements, sont également distribuées sur les cinq personnages, la vieille restant, comme dans la nouvelle, muette. Ces cinq personnages se succèdent toujours dans le même ordre et sans caractérisation autre que celle de leur sexe et leur tour de parole : Homme 1,

---

<sup>26</sup> Avec la consonne nasale, le mot signifie mental (de *man* « esprit »), avec la voyelle nasalisée, il signifie charnel (de *māNs* « chair, viande »). Des paronomases de ce type abondent dans le texte de la nouvelle autant que dans la pièce, jamais gratuites, comme ici, où le débat sur corps/âme, matériel/spirituel s'inscrit dans la guerre des positions idéologiques.

Homme 2, Femme 1, Homme 3, Femme 2, chacun renchérissant plus souvent sur le précédent qu'il n'exprime son désaccord. La « ruine magnifique » est cette fois le décor.

Ce sont ces cinq personnages qui donnent voix, chacun à tour de rôle, à chacune des positions que la nouvelle attribuait à des groupes bien différenciés. C'est-à-dire que tous les cinq, à un moment donné de la performance qui dure environ deux heures, sont successivement dans le rôle des badauds vaguement curieux, totalement étrangers à la vieille, des enfants de la vieille, enfants refusant d'assumer leur responsabilité, puis assumant leur responsabilité, des dévots de la vieille, des faiseurs d'hypothèses, des défaiseurs d'hypothèses, des critiques et des critiques des critiques. Voici comment débute la pièce (20-21 [...] 27-28) :

H1 – On dirait qu'elle dort.  
H2 – A poings fermés.  
F1 – Les poings à qui ?  
H3 – À l'expression toute faite.  
F2 – Si c'étaient les poings à quelqu'un d'autre, elle ne serait pas couchée comme ça ici.  
H1 – À poings fermés. À l'expression toute faite.  
H2 – Quoi qu'il en soit, elle rêve.  
F1 – Aux splendeurs du passé.  
H3 – Ou aux désastres à venir.  
F3 – Pas forcément.  
H1 – Pas forcément quoi ?  
H2 – Qu'elle rêve.  
F1 – Aux splendeurs du passé.  
H3 – Ou aux désastres à venir.  
F2 – Pas forcé qu'elle dorme.  
H1 – C'est bien possible, mais qui est-elle ?  
H2 – Qu'est-ce qu'on en a à faire ?  
F1 – Il a raison.  
H3 – Est-ce qu'on peut dire, nous, qui on est ?  
F2 – Est-ce qu'il y a quelqu'un au monde qui peut dire qui il est ?  
H1 – Même les soufis et les grands saints sont restés sans réponse à la question.  
H2 – Même Dieu n'a sans doute pas la réponse.  
F1 – Lui, laisse-le dans ses hauteurs.  
H3 – Mais s'il existe, il est partout, en haut en bas à droite à gauche dedans dehors.  
F2 – En tout il repose.  
H1 – Alors laisse-le en repos, le réveille pas.  
H2 – Pas la peine de s'embrouiller avec lui.  
F1 – Il a raison.



H3 – Alors si on lui demandait qui elle est ?

[Après diverses hypothèses sur la vieille et les conséquences que pourrait avoir la pitié, les cinq larrons se congratulent de leur insensibilité]

F2 – Mais on est des durs à cuire.

H1 – Des vraies têtes de bourrique.

H2 – Rien n'a d'effet sur nous.

Suit une énumération, distribuée sur les cinq personnages, chacun ajoutant une nouvelle cause (sans effet) de perturbation, dérivée du signifiant de la précédente, ce qui produit des rapprochements sémantiques d'abord plausibles puis fantaisistes (viol/miracle) : « Aucun incident (*ghatnâ*) / Ou accident (*durghatnâ*) / Aucune catastrophe (*akâl*) / Ou misère (*kankâl*) / Aucune exaction (*atyâcâr*) / Ou mauvaise action (*durâcâr*) / Aucun sens (*arth*) / Ou non sens (*anarth*) / Aucun viol (*balâtkâr*) / Ou miracle (*camâtkâr*) ». La conclusion de cette énumération apparemment gratuite caractérise le groupe comme des insensibles (*jar*, litt. « gourd, engourdi, insensible »), « des déracinés » (*jarhîn*, litt. « sans racines »), des morts vivants (*zindâ dar gor*, litt. « vivants dans le tombeau »)

Ces répliques enchaînées par allitération ou assonance font progresser la discussion jusqu'au point où les cinq acolytes en viennent à se décrire comme ils décrivent la vieille, déracinés, morts vivants. Car cette dernière expression<sup>27</sup> (litt. « en vie dans la tombe ») est une caractérisation récurrente de la vieille, indépendamment des hypothèses variées sur ses origines, de la fille de grande famille devenue folle à la servante ou à l'épouse répudiée, ou chassée par sa belle-famille ou ses enfants, hypothèses toujours étayées par quantité de détails inférés du physique ou de l'expression de la vieille.

Les cinq personnages n'ont donc pas de position propre, chacun contribuant à relancer la discussion, en appuyant ou infirmant le propos auquel ils répliquent, par une reformulation, une addition, une correction, une négation, une mise en doute, chacun à un moment donné reproduisant le propos qu'un autre a énoncé à un autre moment. Avancées et reculées qui les conduisent à se représenter eux-mêmes d'une part comme un « nous » (*ham*) anonyme, d'autre part comme partageant certains des traits de l'objet de leur curiosité fascinée et culpabilisante. Car cette inconnue sur laquelle ils échafaudent les hypothèses les plus contradictoires finit par leur apparaître comme une image possible de leurs mères, puis comme leur mère, et c'est cette relation, refusée d'abord, puis déniée avec de plus en plus de

---

<sup>27</sup> Expression structurée comme une locution persane, avec préposition et non postposition comme en hindi (*zindâ dar gor*).

culpabilité, admise enfin comme une certitude, qui prend la place qu'avait le balluchon dans la nouvelle.

À mesure que cette représentation de la vieille comme leur mère (Mother India ?) prend le pas sur les dénégations – chacun avouant n'avoir aucun souvenir de sa mère et être incapable de la reconnaître si d'aventure il la croisait – prend le pas sur l'interrogation quant à ses origines, l'autoreprésentation symétrique des cinq acolytes développe leur lâcheté, leur pragmatisme sans scrupule, leur paresse, leur impuissance, leur déracinement, leur angoisse existentielle et identitaire, leur nihilisme, bref tout ce qui fait d'eux les enfants du siècle (*nae zamâne kâ*, « des temps modernes ») incapables de se montrer à la hauteur de la situation (secourir la vieille).

Jusqu'au moment où, au baisser de rideau, la mystérieuse vieille se lève pour se joindre au chœur des cinq, lesquels parlent désormais d'une même voix, les accompagnant par la musique sans paroles qui lui sort de la bouche, telle l'*alâp* du chant traditionnel, dont les mots sont travaillés pour leur sonorité et désarticulés au point que la forme verbale n'en est plus reconnaissable<sup>28</sup>. La pièce se clôt ainsi sur cet *alâp* au-delà des mots qui, dans leur capacité à représenter, construisent les catégories et les différences, mais peuvent aussi, par la musicalisation du signifiant, déconstruire le différentiel.

### **B L'Arène familiale : l'ambivalence de l'altérité**

Avec *L'Arène familiale*<sup>29</sup>, pièce également à cinq personnages dont un muet, revient un thème récurrent dans l'œuvre de Vaid, convergeant avec la problématique de la différenciation et de la dé-catégorisation, celui de la famille et du couple. La distribution des rôles montre d'emblée qu'à travers le grand classique de la scène de ménage devant les enfants, il s'agit aussi de la question de l'altérité : les deux premiers rôles sont le Mari et la Femme, le troisième, les Enfants, joué par un acteur unique à deux têtes, l'une de fille et l'autre de garçon, avec une voix susceptible d'être aussi bien une voix de fille que de garçon ; le quatrième rôle, les Autres (*dûsre*), est également joué par un acteur unique à deux têtes, l'une de femme et l'autre d'homme, dont la voix peut aussi bien être une voix féminine que masculine. Quant au cinquième rôle, le Vide (*shûnya*), il est joué soit par l'ombre d'une marionnette soit par « un mélange magique de clair-obscur et de silence » (Vaid, 2002a : 12)

---

<sup>28</sup> Une nouvelle de Vaid porte du reste ce titre d' « *Alâp* », en référence à la mise en condition esthétique que doit produire cette séquence, avant la partie narrative de la pièce musicale où interviennent les percussions.

<sup>29</sup> Une version antérieure de cette pièce fut jouée à Delhi à la fin des années 1970 sous le titre *Hây hây kyon* (pourquoi gémir ?). *L'Arène familiale* en est relativement différente.

destiné à créer l'impression de vide ; il ne parle pas, mais s'interpose à diverses reprises entre les personnages et fait l'objet de leur discours et de leurs préoccupations, au même titre que les Autres ou les Enfants<sup>30</sup>.

La pièce commence par une interrogation de la femme sur ce qui va advenir des enfants, et son mari lui répond qu'il leur arrivera ce qui leur est arrivé à eux-mêmes, ce qui arrive à tous, ce qui arrivera aux enfants des autres, à tous les enfants du monde. « Arrête », dit-elle, et lui de rétorquer : « Si tu n'as pas la force d'entendre, pourquoi tu me poses la question ? ». C'est avec cet échange que commence la scène de ménage, faite largement de répétitions où seul change le genre des verbes<sup>31</sup> (« je savais que tu allais dire ça », « pourquoi tu m'imites sans arrêt », pp. 14-15), et de variations développées sur les structures répétées (« je ne savais pas que tu allais dire ça », « je ne savais pas que tu admettrais que tu ne savais pas que j'allais dire ça », p. 16), répétitions commentées par les enfants : « Vous n'êtes que l'écho l'un de l'autre » (p. 16). Les personnages sont davantage différenciés les uns des autres que dans « Notre vieille dame », mais leur parole, de contradiction en déni et en répétitions diversement infléchies, finit par produire les mêmes effets de dé-différentiation, par cyclicité de la prise de parole, jusqu'au finale où les Enfants (E) et les Autres (A) se rejouent les interrogations des parents, ponctuées par le souffle du Vide. Voici la fin de ce finale (pp. 77-79), une fois passées en revue diverses possibilités d'action toutes rejetées parce qu'elles « n'avanceront à rien », « ça ne servira à rien ».

A – Alors qu'est-ce qui peut nous avancer à quelque chose ?

E – On n'en sait rien.

A – Alors qui le sait ?

E – On n'en sait rien.

A – Nous non plus.

E – A quoi ça avancera de savoir ?

A – On n'en sait rien.

E – Alors qui le sait ?

A – On n'en sait rien.

E – Nous non plus.

A – Bravo !

(Pause, souffle du Vide)

E – On est confrontés à des questions terribles.

---

<sup>30</sup> Diagnostiqué en particulier par les Autres comme « ce vide dont le souffle est sans arrêt perceptible dans votre maison », souffle que le Mari veut confondre avec celui de la paix et du calme, *shânti* (p. 42).

<sup>31</sup> Le verbe hindi est le plus souvent accordé en genre, dans la mesure où il est comporte toujours un participe à l'indicatif (et souvent aux autres modes).

A – A quoi bon se poser des questions terribles ?<sup>32</sup>  
 E – A quoi bon se poser des questions terribles ?  
 A – Que va-t-il advenir de nous ?  
 E – Que va-t-il advenir de nous ?  
 A – Que va-t-il advenir ?  
 E – Que va-t-il advenir ?  
 (Pause, souffle du Vide)  
 A – Le pessimisme avance à quoi ?  
 E – L’optimisme avance à quoi ?  
 (Pause, souffle du Vide)  
 A – On s’en va.  
 E – Où vous allez ?  
 A – En enfer.  
 E – À quoi ça avancera d’aller en enfer ?  
 (Pause, souffle du Vide)  
 MF (le Mari et la Femme, d’une voix forte) Vous voulez qu’on vous dise ?  
 E – C’est la mort !  
 A – Aucun salaud ne meurt jamais. Tous les salauds sont immortels !  
 (Pause, souffle du Vide)  
 E – Maintenant qu’est-ce qui va se passer ?<sup>33</sup>  
 MF – On va recommencer à jouer.  
 E – C’est la mort !

Sur cette réplique<sup>34</sup>, le dialogue reprend exactement dans les termes du début de la pièce. Mais entre temps, le personnage des Autres (mot signifiant aussi « second », « étranger », « opposé »), d’abord posé comme une personnification des gens, de ceux qui sont extérieurs à la famille, a passé par diverses re-caractérisations, dont la première revient sur la question, fascinante, exaspérante et lancinante chez Vaid, de l’altérité et de l’abolition des différences structurantes. En voici le début, au moment où les Autres accusent les parents de mettre en doute leur propre raison d’être en tant que couple<sup>35</sup> (pp. 21-22) :

A – Vous me faites pitié.  
 M – Plus moi, ou elle ?

<sup>32</sup> Littéralement « que sera-t-il à partir des (ablatif) questions terribles », réplique sur laquelle enchaîne la suivante, avec le même verbe construit différemment « que sera-t-il de (génitif) nous ».

<sup>33</sup> Toujours avec le même verbe « être » au futur, mais construit sans complément.

<sup>34</sup> Dans l’original identique la première réplique « c’est la mort » (*mâre gae*) garde pour Les Autres un peu de son sens littéral (« ils ont été tués, ils sont morts », d’où l’enchaînement ; dans la seconde, le sens de la locution figée « on est cuits, c’est la mort », l’emporte sur le sens propre.

<sup>35</sup> A – Vous avez besoin l’un de l’autre. M – moi oui, elle pas. F—moi oui, lui pas (p. 21).

F – Plus lui, ou moi ?

M – Plus elle, moins moi ?

A – Pareil pour les deux.

MF (à l'unisson) – Vraiment ?

A – Vous n'avez pas honte ?

MF (à l'unisson) – De quoi ?

A – De tout ce que vous dites.

M – Elle peut-être, moi non.

F – Moi non, lui peut-être.

MF (à l'unisson) – Mais qui êtes-vous pour nous poser des questions pareilles ?

A – Nous sommes vos Autres, ceux qui ne vous sont rien<sup>36</sup>.

MF (à l'unisson) – Dans notre pays il n'y a pas d'autre, *dûsrâ na koî*.

A – Comment ça peut se faire ? Dans notre pays, le premier venu est l'Autre<sup>37</sup>. La belle-mère le beau-père, le beau-frère la belle-sœur, le frère la sœur, toute la parentèle au complet, tous les gens de notre caste, les voisins, tous, ils sont les autres. Nous, on est leur représentant, leur symbole, appelez ça comme vous voulez.

M – Et nous qui croyions qu'ils étaient tous des nôtres.

F – Toi peut-être, moi pas.

(Les enfants se mettent à pleurer)

Cette mise en question de l'altérité par les parents est formulée dans des termes (*dûsrâ na koî*) doublement chargés culturellement, puisqu'il s'agit d'un vers tronqué de la poétesse Mira Bai, très célèbre dans la mystique dévotionnelle du XVI<sup>e</sup> siècle, le vers complet ayant une portée non pas négative mais superlative (nul autre que Krishna), et que d'autre part ce vers sert de titre à l'une des œuvres les plus complexes et les plus drôles de l'auteur, œuvre qui a souvent été comparée aux fictions de Beckett comme *What* ou *L'Innommable*. Le narrateur, seul, attendant la mort, ou l'illumination, ne dialogue qu'avec son autre, l'Empereur des questions fondamentales, ce mortel ennemi qui est son double, et avec lequel, pour finir, il s'envole, ne faisant plus qu'un avec lui, dans le grand vide (*mahashûnya*)<sup>38</sup>.

Une seconde re-caractérisation intervient vers le milieu de la pièce, Mari et Femme avouant à tour de rôle la véritable nature des Autres dans leur vie conjugale, après une longue altercation quant à la nature et au rôle du Vide dans la maison, qu'on finit par envoyer au

---

<sup>36</sup> *Ham tumhâre dûsre hain* (nous vos/tes autres sommes).

<sup>37</sup> *Lit.* n'importe quel tiers (*tîsrâ* « troisième ») est un étranger (*dûsrâ* « deuxième/étranger/autre »).

<sup>38</sup> « Mon ennemi mortel » (*Merâ dushman*) est une des plus célèbres nouvelles de l'auteur, longtemps considérée comme exemplaires de la *Naî kahânî*. Sur le rapport entre la fusion mystique, le chant qui ponctue la nouvelle *Dûsrâ na koî* et lui imprime son rythme long, par la jubilation qu'il génère et qui ne s'accomplit que dans l'envol final, la tentation du vide, la réflexion sur la fluidité des identités, et la syntaxe négative (modalisations, négations, hypothèses, comparaisons dé-réalisantes jusqu'à l'évacuation du signifié sous les strates de signifiants incompatibles), voir Montaut 2004.

diable faute de parvenir à le définir, tandis que l'agressivité monte dans le couple, particulièrement contre les Autres, accusés d'avoir fait de leur vie un enfer. Les Autres invitent alors la femme à dire ce qu'elle pense vraiment d'eux, et voici ce qu'elle dit, le « regard amoureux », retrouvant l'ardeur de la passion, puis prenant la main de l'Autre et la caressant, tandis que de son autre main l'Autre ferme la bouche au mari (Vaid 2002a : 46):

Tu veux savoir ce que je pense, dis-moi, ma vie, tu veux l'apprendre de ma bouche ? Alors écoute. Mais regarde-le d'abord, s'il n'a pas tout l'air de rôtir en enfer ! Pour moi tu es l'amant le plus délicieux. Et le plus ardent. Tu m'as fait retrouver des années durant la passion de la jeunesse, tu as sauvé mon mariage. Sans toi, nous nous serions fait la peau lui et moi. C'est grâce à toi seulement que j'ai pu supporter ce cochon et mettre au monde ses enfants, grâce à toi seulement que ce cœur a encore à présent gardé une étincelle.

Quand les Enfants, poussés par l'Autre, annoncent qu' « on veut voir à présent l'autre (*dûsrâ*) côté des choses » (Vaid 2002a : 48), à la surprise de leurs parents, ils renchérissent sur le discours des Autres (« Voilà que leur différend recommence à s'estomper ») : « Ils vont se mettre à chanter, nous sommes un ». Ce un, qui finit par l'emporter sur le différend et les accusations réciproques, n'est bien entendu pas créé par la réconciliation du couple, mais par l'identité des griefs, dans une symétrie parfaite. Les Autres invitent fielleusement le Mari à montrer aux enfants cet « autre côté des choses » et ce qu'il pense d'eux, c'est-à-dire d'elle, l'autre<sup>39</sup>, et voici ce que répond le mari, le « regard amoureux », retrouvant l'ardeur de la passion, lui baisant les yeux (Vaid 2002a : 50) :

Tu veux savoir ce que je pense, dis-moi, ma vie, tu veux l'apprendre de ma bouche ? Alors écoute. Mais regarde-la d'abord, comme elle brûle de jalousie. Pour moi tu es l'amante la plus délicieuse. Et la plus ardente. Tu m'as fait retrouver des années durant la passion de la jeunesse, tu as sauvé mon mariage. Sans toi, nous nous serions fait la peau elle et moi. C'est grâce à toi seulement que j'ai pu supporter cette imbécile et engendrer mes enfants d'elle, grâce à toi seulement que ce cœur a encore à présent gardé une étincelle.

Les thématiques croisées de la dédifférenciation, du vide, de la confrontation à l'autre, sont omniprésentes chez Vaid. Dans son grand roman sur la Partition, *Requiem pour un autre temps* (*Guzrâ huâ zamânâ*, 2011[1981]), une de ses rares œuvres « pseudo-réalistes », elles sont prises dans la représentation d'un univers truculent où les identités fluides dénoncent les

---

<sup>39</sup> La Femme ironisant sur l'incapacité de son débile de mari à avoir un quelconque avis, lui qui oublie tout d'un jour à l'autre.

catégories tranchées, notamment celles des communautés religieuses, et l'absolutisme de la Vérité qui conduit inévitablement à l'extermination de l'autre.

Dans son court roman *Lila*, comme dans « Il n'y a pas d'autre » (*Dûsrâ na koî*), elles participent à la construction d'un univers de paroles où le travail des mots conditionne l'accès au sens / au vrai, ré-évaluant la mystique dévotionnelle de la tradition hindoue et soufie dans les termes du scepticisme philosophique, qui passe toujours par le comique, doucement ironique ou grinçant, et évacue toute certitude. Un tiers du roman *Lila* se présente sous forme de dialogue, entre « Moi » et « Lila », où les deux personnages réitèrent de façon souvent comique, souvent grinçante, souvent aussi émouvante et lyrique leurs aspirations contradictoires, le foyer et sa banalité vs le chemin et son mystérieux ailleurs, ainsi que leur aspiration commune à transcender cette contradiction et à ne faire plus qu'un. L'ensemble de la séquence, qui introduit dans la fiction un mini-drame théâtral, n'est pas seulement une parfaite image de la scène de ménage, avec ses répliques du tac au tac. Le plus extraordinaire dans cette séquence est que, comme la première, elle évolue malgré tout, à force de rouvrir et de gratter les plaies de la différence, en une abolition des différences et finit comme un véritable duo lyrique, chacun parlant de la même voix et dans les mêmes formulations. Quant au récurrent chemin qui ne mène nulle part et attire si passionnément le Moi, celui au bout duquel s'abolissent les différences, c'est aussi, explicitement ici, celui où les mots trouvent leur sens, la matérialité sonore du signifiant engendrant le sens et réciproquement. Le grand vide au bout de ce chemin, auquel aspire le narrateur de *Lila*, le détachement dans lequel il trouvera la libération en même temps que la fin des différences, n'est certes qu'une asymptote vers laquelle il tend sans jamais y arriver. Mais c'est une asymptote qui travaille tout le texte par les figures de la répétition, de la négation et de la modalité hypothétique pour user jusqu'à la corde les différences sémantiques qui font l'ordinaire de la communication verbale<sup>40</sup> :

Lila : Jusqu'à la fin, tu continueras à surveiller toutes tes pensées ?

Moi : Jusqu'à la fin, je continuerai à passer au crible toutes mes pensées. A peu près jusqu'à la fin.

Lila : Jusqu'à la fin, tu comptabiliseras le plus et le moins ?

Moi : Jusqu'à la fin, je continuerai à mettre en doute chaque mot.

Lila : Pourquoi ?

Moi : Pour essayer de changer le sens des mots.

Lila : Pourquoi essayer ?

Moi : Je t'ai eue.

Lila : Pourquoi essayer ?

---

<sup>40</sup> Voir « La poétique du vide chez Vaid » (Montaut : 2004).

Moi : Cela aussi finira.

Lila : Quand ?

Moi : Quand j'irai assez loin sur ce chemin, un soir, pour qu'il ne n'y ait plus de différence entre le mot et le sens.

Le problème obsédant du couple dans *Lila* comme dans d'autres œuvres – la différence et la quête de l'indifférencié – est non seulement celui du mystique, tendant sans cesse vers la fusion, c'est aussi celui du langage poétique. « Changer le sens des mots », c'est passer du langage de la communication régi par le système de la différence à celui de la poésie régi par les réseaux de l'analogie. La forme théâtrale chez Vaid fait de ces réseaux une variation musicale de type de la fugue, les variations sur le signifiant s'opérant par le changement d'énonciateur et de voix, et aboutit ainsi à faire de la réflexion métaphysique un morceau de musique de chambre. Car c'est bien de théâtre métaphysique qu'il s'agit à travers le burlesque et l'ironie, comme chez Beckett, à la différence que la tradition du déracinement, de l'aliénation, de l'ennui au sens fort, est ici indienne. Comme il le note dans son essai *Pas de réponse (Javâb nahîn)* : « On dit souvent que l'aliénation est un concept occidental, mais moi je vous dis que Bouddha avait la conscience même de l'aliéné, lui qui n'a trouvé l'illumination qu'en se fondant sur l'expérience de l'aliénation ». Dans la tradition indienne, le mot pour dire la nostalgie de l'infini, le détachement et le retrait du monde (*virakti, anâsakti*), renvoie selon Vaid à la réflexion même sur la dérégulation de l'homme, l'ennui au sens fort. « Je le décris pour le penser » et cette description, qui vise à penser l'impensable, correspond pour lui à « ce qu'on appelle *rasa* », le plaisir esthétique. Si cette description est toujours ironique, c'est que l'ironie, « cette façon de rester en vie pour les tordus dans mon genre, est aussi et surtout un mode cognitif . Ce qui va à l'encontre du 'soit l'un soit l'autre'. Je suis persuadé que si Bouddha n'avait pas reçu l'illumination, il aurait été le plus grand ironiste de tous les temps ». (Vaid 2002b : 66-69).

Les œuvres de Habib Tanvir et de Vaid sont certes très différentes : le premier invente un théâtre politique et populaire, le second un théâtre métaphysique. Mais les deux créations représentent les voies les plus créatrices et originales de la scène hindi contemporaine, l'une en mettant en scène le style même de la culture populaire pour lui faire exprimer la distanciation brechtienne, l'autre le langage lui-même comme fin et moyen de la pensée.

Annie MONTAUT  
INALCO, SeDyL (UMR8202)



## Bibliographie

- Dalmia-Lüderitz, Vasudha. « To be more Brechtian is to be more Indian: on the Theatre of Habib Tanvir ». E. Fischer-Lichte, J. Riley, M. Gissenwehler (dir.). *The Dramatic Touch of Difference*, Forum Schriften Zeite. Tübingen : Gunter Narr, 1990: 221-235.
- Deshpande, Sudhanva. *Theatre of the streets: the Jan Natya Manch experience*. Delhi : Jan Natya Manch, 2007.
- Dutt, Utpal. *Towards a Revolutionary Theatre*. Calcutta : Sarkar & Sons, 1982.
- Karant, Shivarama. *The Theater and Myself*. Delhi : Shri Ram Center for Performing Arts, 1995.
- Montaut, Annie. « La poétique du vide chez Vaid et la résistance à la violence communautaire ». *Littératures et poétiques pluriculturelles en Inde aujourd'hui [Purushartha 24]*. Paris : Éditions du CNRS/EHESS, 2004 : 113-156.
- Montaut, Annie. « Lila, le jeu de l'amour et de la nécessité ». Krishna Baldev Vaid. *Lila*. Paris : Éditions Caractères, 2004.
- Nandy, Ashis. *L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous la colonisation* Paris : Fayard, 2007 (traduction française de *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under colonialism*, OUP : 1983).
- Sirkar, Badal. *The Third Theatre*. Calcutta : Ghosh Printers, 1978.
- Srampickal, Jakob. *Voice to the Voiceless, The Power of People's Theatre in India*. New York/London : Hurst & Cie, 1994.
- Tanvir, Habib. « Janam comes of age ». Sudhanva Deshpande. *Theatre of the streets: the Jan Natya Manch experience*. Delhi : Jan Natya Manch, 2007: 63-77.
- Tanvir, Habib. *Agra Bazar*. Delhi : Rajkamal, 2004 (1954).
- Tanvir, Habib. *Charandas Chor*. Delhi : Rajkamal Prakashan, 1995 (version hindi du texte chattisgarhi).
- Vaid, Krishna Baldev. *Hamârî burhiyâ*. Delhi : Rajpal, 2000.
- Vaid, Krishna Baldev. *Histoire de renaissances*. Paris : Langues&Mondes / L'Asiathèque, 2002 (bilingue, traduction française par Annie Montaut d'un choix de nouvelles).
- Vaid, Krishna Baldev. *Javab nahîn*. Delhi : Rajkamal, 2002b.
- Vaid, Krishna Baldev. *La faim c'est le feu*. Paris : Langues&Mondes / L'Asiathèque, 2007 (bilingue, traduction française par Muriel Calvet et Jyoti Garin de *Bhûkh âg hai*, Delhi : Rajpal).
- Vaid, Krishna Baldev. *Parivâr akhârâ*. Delhi : Rajpal, 2002a.
- Vaid, Krishna Baldev. *Requiem pour un autre temps*. Lausanne : InFolio, 2011 (traduction française par Annie Montaut de *Guzrâ huâ zamânâ*. Delhi : Rajkamal, 1981).

## Résumé

Après une brève présentation de l'histoire du théâtre hindi et des relations entre le théâtre de scène et le théâtre populaire, l'article traite de deux créateurs dont le langage théâtral constitue dans le genre, au niveau national tant qu'international, une innovation particulière. L'un est Habib Tanvir, récemment disparu (juin 2009), qu'on peut grossièrement situer dans le prolongement de l'IPTA et du théâtre militant, l'autre est Krishna Baldev Vaid, qu'on peut tout aussi grossièrement situer dans celui de la *Nai Kahâni* et du questionnement existentiel. Mais le militantisme chez le premier passe par le travail sur les techniques traditionnelles populaires et une vision brechtienne de l'action théâtrale, le questionnement intérieur chez le second est plus métaphysique que psychologique et passe par une mise en théâtre du langage lui-même, le comique et la parodie obéissant chez les deux auteurs à des ressorts radicalement différents.

## Abstract

After a brief presentation of the history of the Hindi theatre and the relation between the plays staged in theater halls and the folk performances, the chapter deals with two playwrights whose dramatic language has introduced, at the national as well as international level, a palpable renewal. One of them is Habib Tanveer, recently disappeared (June 2009), whom one could roughly situate as a legator of the progressive Indian Popular Theatre Association and militant theatre, the other one est Krishna Baldev Vaid, whom one could roughly situate as a distant follower of the New Story mouvement (*Nai Kahani*) and its existential questioning. But the militantism in the first writer involves a specific work on the traditional folk techniques as well as a Brechtian vision of theatrical action, whereas the inner questioning in the latter is more metaphysical than psychological and involves a scenography of language itself, both dealing with comic and parody in a very different way.

Mots clef: Habib Tanvir, théâtre hindi, parodie, K.B. Vaid, théâtre militant