

# Mythe et histoire dans l'œuvre de K. Madavane

Mohar DASCHAUDHURI<sup>1</sup>

Partha Chatterjee démontre comment une image peut représenter une culture nationale et devenir son icône. Imitée et reproduite constamment par des textes, des livres d'histoire des images médiatisées, la chose réelle est souvent reléguée à l'oubli tandis que ses représentations sont perpétuées par le mécanisme culturel<sup>2</sup>. L'écriture de K. Madavane tente de déconstruire les images d'un nationalisme uniforme. Elle s'inscrit dans un jeu théâtral qui valorise les petits riens de la vie ordinaire des habitants du village et de la banlieue. Sudipta Kaviraj, sociologue indien, a remarqué que le modèle européen de la formation des nations où l'unification culturelle a précédé la formation des États-nations a été imité par les intellectuels indiens<sup>3</sup>. Les pièces de théâtre de K. Madavane interrogent les grandes traditions tout en les reliant aux mythes locaux, centrés sur le vécu des gens qui se trouvent souvent à la périphérie. Les récits, les pièces de théâtre ainsi que les nouvelles de Madavane sont souvent enracinés dans l'expérience de sa ville natale, un ancien comptoir français de l'Inde, Pondichéry. Comparées à d'autres productions littéraires postcoloniales en Inde qui se construisent en opposition au contexte d'un colonialisme anglophone, ses œuvres nous dévoilent les enjeux du colonialisme

---

<sup>1</sup> Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, Inde.

<sup>2</sup> Partha Chatterjee, "The Sacred Circulation of National Images", in Elleke Boehmer et Rosinka Chaudhuri (Ed.), *The Indian Postcolonial-A Critical Reader*. London and New York: Routledge, 2011, p. 19.

<sup>3</sup> Sudipta Kaviraj, "On the structure of nationalist discourse", in T.V. Satyamurthi (Ed.), *State and Nation in the Context of Social Change*, vol. 1. London: Oxford University Press, 2017.

francophone. Ses protagonistes portent une perspective singulière sur la condition d'une jeunesse qui idéalisait la culture et les icônes françaises. Ses œuvres laissent entrevoir l'artiste qui a subi un choc culturel liée à une double marginalisation: en tant que sujet colonial vis-à-vis des Français, et en tant que sujet tamoul qui devait quitter sa ville natale pour mener à bien sa carrière dans une Inde anglophone, mais qui rêvait toujours à son enfance heureuse à Pondichéry, avec les empreintes d'une culture créole. Son imaginaire a été nourrie par des berceuses et des récits de vieilles femmes qui chantent les anciens mythes, ainsi que par sa lecture des grandes épopées indiennes. Les odeurs de la terre natale, les couleurs locales actualisées par la performance des troupes du village, les malédictions qui traquent les jeunes d'une génération à l'autre, confèrent un caractère à la fois magique et ésotérique à sa création littéraire.

La performance de ces pièces où un personnage entreprend de jouer le rôle de plusieurs autres, renforce le lien entre les personnages réels et ceux qui sont réincarnés des grands mythes. Par exemple, dans *Le Vêritier ou le Mensonge des dieux*<sup>4</sup>, un personnage ordinaire, joueur du *Terracouttou*, Raghu, change de rôles. D'un simple villageois, il devient le dieu tout-puissant, Indra. Cette confrontation entre les personnages mythiques/historiques et réels oblige le spectateur (ou le lecteur) de prendre conscience de la « construction » du spectacle. Par ailleurs, ce va-et-vient entre le réel et l'imaginaire humanise les personnages de la grande tradition et confère un pouvoir politique aux êtres marginaux – les joueurs de la pièce qui se trouvent autrement à la périphérie de la société. Ceux-ci doivent jouer correctement le rôle d'un « dieu » pour assurer la vraisemblance de la performance. L'effacement des personnages du temps présent et leur apparition dans le temps et l'espace mythiques s'effectuent aussi par un changement structurel par l'entremêlement des récits, des chants et des dialogues oraux, dans un registre familier. Les folklores sont intégrés dans le schéma grandiose des épopées indiennes. Les traditions locales, les personnages ordinaires

---

<sup>4</sup> K. Madavane, *Le Vêritier ou le mensonge des dieux*, Île sur Têt, Les Editions K'A, 2008. Les références à cette édition seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corpus du texte à l'aide du sigle VMD.

s'incèrent dans un temps mythique et fantastique. Ses œuvres mettent en question la contemporanéité des mythes anciens, l'inévitabilité du destin ainsi que la puissance des sentiments humains.

On essaiera de mener cette étude en suivant une méthodologie théorique postcoloniale des historiens tels que Partha Chatterjee et Sudipta Kaviraj. L'article aura pour objectif de relever les stratégies de narration par lesquelles l'écrivain intègre la mémoire individuelle à l'histoire de l'Inde nationaliste et postcoloniale, de même que la culture marginale, les traditions locales, les folklores (oraux) aux épopées comme le *Ramayana*, le *Mahabharata* et les *Puranas* qui font partie du corpus littéraire classique en sanskrit. On se concentrera sur la pièce, *Le Vêritier ou le mensonge des dieux* et sur une nouvelle intitulée, « Un canot de papier sur le Gange » tirée du recueil *Mourir à Bénarès*<sup>5</sup>.

Dans un premier temps, on tentera d'examiner comment les protagonistes, émus par l'idéal de l'Inde indépendante et de ses grandes légendes, essaient de revivre et de soutenir la ferveur nationaliste. Pourtant, la structure sociale les déçoit et ils restent, néanmoins, des personnages marginalisés, des individus relegués à la marge d'une société qui les valorise peu. Traditionnellement, en Inde, seules les castes basses se préoccupaient des rites de la mort et des excréments impurs. Dans *VMD*, le roi Harishchandra interroge cette pratique et lance un défi aux coutumes traditionnelles. Les joueurs du *Terroucouthou* réinterprètent l'histoire de Harishchandra, un des récits qui fait partie de l'épopée classique, le *Ramayana*. En se basant sur la mémoire de leurs ancêtres villageois, les joueurs de *Terroucouthou* y introduisent des éléments originaux qui détournent les stratégies narratives et interprètent ainsi, l'histoire officielle dans une perspective marginale.

Deuxièmement, on essaiera d'examiner comment la scène théâtrale devient un espace d'« entre-deux » de l'imitation et de la réévaluation. L'auteur met en scène des enjeux théâtraux qui incitent le spectateur (par un processus d'identification avec le sujet

---

<sup>5</sup> K. Madavane, « Un canot de papier sur le Gange », dans K., Madavane, *Mourir à Bénarès*, La Réunion : Editions de Germ, 2010, p. 1-5. Les références à cette édition seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corpus du texte à l'aide du sigle *MB*.

marginalisé), à réévaluer les croyances sociales. Comme lecteur et spectateur, on est amené à se placer dans l'espace d'« entre-deux » de l'Inde historique et de l'Inde contemporaine. La réincarnation et le mouvement cyclique du destin humain sont souvent des stratagèmes qui mobilisent les personnages des légendes anciennes à participer au présent de la narration. Réincarnés, les grands personnages tels que les rois et les saints, voyagent à travers le temps, ce qui oblitère les frontières du réel et de l'imaginaire, du sacré et du profane. Cette fluidité de passage entre les grands mythes et les cultures locales ressuscite les textes anciens. L'écriture devient performative, c'est-à-dire qu'elle crée, sur la scène de théâtre, un espace anachronique, mouvant et transformatif.

### **Regard à l'envers : l'histoire et le sujet postcolonial**

Dans la nouvelle « Un canot de papier sur le Gange »<sup>6</sup>, le narrateur raconte son enfance dans un comptoir français, Pondichéry, à l'époque où « [...] Pondichéry était toujours sous l'occupation française » (*MB*, p. 25). La longue liste de prénoms ayant des consonances françaises ou des noms occidentaux donnés aux enfants tamouls, comme, « [...] Arago, Babylone, Magry, Marius, Romulus, Tirouvanzium, Vérone, Lionel [...] » (*MB*, p. 25) qui, selon le narrateur, ne sonnaient pas du tout étranges à cette époque, démontrent la tendance, chez les indiens, d'idéaliser tout ce qui est relié à la France. Cette attitude de vénération envers le colonisateur est exceptionnelle, alors que dans le reste de l'Inde, le courant nationaliste et le mouvement « Swadeshi »<sup>7</sup> électrisaient

---

<sup>6</sup> Les références à cette nouvelle seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corpus du texte à l'aide du sigle *CPG*.

<sup>7</sup> « Swadeshi » signifie 'nationaliste', mot d'origine sanskrite, utilisé aussi dans d'autres langues indiennes comme, par exemple, en hindi. Pendant l'agitation collective pour l'Indépendance de l'Inde, on employait ce mot comme un slogan (des partis révolutionnaires quasi extrémistes), pour désigner un mouvement révolutionnaire qui se vouait au rejet de tout ce qui est lié à la domination anglaise, par exemple, le rejet des institutions comme les cours et les écoles anglaises ainsi que le rejet des produits fabriqués en Angleterre, etc.

l'atmosphère. Cela existait aussi à Pondichéry. Comme le remarque l'auteur : « La grande ferveur nationaliste indienne atteint sporadiquement cette petite enclave étrangère » (*MB*, p. 25), mais sous forme de traces négligeables.

Lorsque l'institutrice du 8<sup>ème</sup> niveau, Mme Armeil, enseignante du cours de l'art, demande aux étudiants de reproduire un dessin pour représenter le pays, presque tous les écoliers choisissent de peindre un emblème de la France sauf le jeune Fougerre, qui dessine, sur son cahier, la colonne d'Ashoka. Il est humilié par la professeure française, qui se sent gravement offensée par ce geste d'affirmation du sentiment anticolonial du jeune écolier. L'auteur met en évidence l'ironie du destin. Des années plus tard, Kartik, le fils de Fougerre, meurt à cause de la négligence des responsables de l'école et de l'autorité administrative indienne. Ceux-ci avaient fermé les grandes portes de l'école sans vérifier qu'aucun élève n'y était resté enfermé. Ce fut le dernier jour avant la fermeture de l'école pour les longues vacances d'été. Et Kartik qui s'était endormi dans la salle de classe, y resta enfermé. Il décéda de manque de nourriture et d'eau, emmuré dans le bâtiment colonial, immense et isolé. En dépit des prières de Fougerre, ni le gardien de l'école ni les policiers ne chercheront le jeune garçon dans les salles de classe fermées. Son cadavre desséché, étendu contre la porte de la salle avec son cartable de livres au dos, retrouvé à la rentrée, devient d'autant plus tragique, puisque l'incident se passe dans l'Inde indépendante. L'auteur montre comment la vie des gens qui appartiennent aux classes et aux castes inférieures demeure vulnérable dans l'Inde d'aujourd'hui comme cela fut le cas à l'époque coloniale. L'ironie est renforcée par le fait que Fougerre avec tout son amour et son service pour sa terre natale ne réussit pas à éviter la mort de son fils. Le destin de Kartik, symbolise-t-il celui de l'Inde, qui aspire, depuis son indépendance, à une vie d'égalité et d'espoir pour chaque citoyen, alors que les habitants ordinaires de ce pays, prétendument démocratique, vivent encore en marge d'une société toujours emmurée dans des croyances orthodoxes et gangrénée par la corruption interne, ce qui la repousse vers la déchéance ?

Fougerre, adolescent, fut un garçon timide et introverti, le meilleur artiste de la classe, étudiant brillant. Pourtant, il dut quitter

l'école à cause du comportement d'un camarade français face auquel les professeurs restèrent muets et sur lequel le système administratif se révéla incapable d'agir. Cet incident devient d'autant plus tragique lorsque, des années plus tard, le système administratif de l'Inde indépendante traite également le fils de Fougerre avec négligence rendant ainsi sa mort presque cruelle. Le sujet marginalisé, l'être humain ordinaire reste victime de la méfiance des gens au pouvoir. La nouvelle met au jour le destin tragique d'un homme qui n'aspirait qu'aux bonheurs ordinaires d'une vie familiale. La narration à la première personne, emporte le lecteur dans une courbe émotionnelle commençant dans le désespoir (de la condition abjecte des gens des classes marginalisées) envers une attente d'amélioration de la condition des gens comme Fougerre dans une Inde libérée, mais qui aboutit finalement à l'angoisse profonde évoquée ironiquement par la condition abjecte des gens pauvres d'un pays dit démocratique et socialiste.

Les protagonistes chez K. Madavane prêtent leur voix à ceux qui sont relégués à la marge sociale. Harishchandra, dans *Le Vêritier ou le mensonge des dieux*, est privé de son royaume, puis de sa famille, et finalement de la dignité de son statut de *Kshatriya*<sup>8</sup>. Il est forcé de travailler comme un *Chandala*, celui qui incinère les morts, simplement à cause de sa nature qui ne peut dire que la vérité. Apparemment banale, cette habitude si simple devient un point de contestation avec les détenteurs du pouvoir. Depuis leur position dominante dans le cadre social et politique, ils exercent leur pouvoir avec arbitraire. Les jeux mesquins de grands héros vénérés comme le sage Vishwamitra, repoussent Harishchandra vers la destitution.

### **Interroger le pouvoir patriarcal : réécrire l'histoire de la marge**

Dans *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Julia Kristeva poursuit une étude psychologique de l'enfant qui est contraint de se détacher du corps de la mère pour entrer dans le monde social et symbolique du langage et de la représentation. L'origine latine du mot « *abjectus* », veut dire « le rejet » ou, en

---

<sup>8</sup> Une caste assez élevée au rang social parmi les hindous, comparable à l'aristocratie occidentale.

anglais, « *cast away* ». Dès lors, ce terme désigne ce qui est expulsé, rejeté de l'ordre social et viscéralement repoussé. L'abjection ne se limite pas seulement aux choses, mais aussi aux états physiques du pourrissement, de la décadence, ainsi qu'aux êtres humains, notamment les criminels et les étrangers. En citant des instances de la théologie hébraïque, du christianisme ou ainsi que dans la littérature antisémite de Louis-Ferdinand Céline, elle démontre la manière dont la société joue un rôle important dans les premières crises de séparation du « sujet » ou de l'individu du corps maternel<sup>9</sup>. Kristeva décrit l'horreur viscérale, la peur et l'angoisse qu'un individu doit affronter lorsqu'il fait face à certains objets, notamment les déchets corporels : l'urine, les matières fécales, le vomissement, la salive, le pus, *etc.* et qui rendent impurs tous ceux qui seront en leur contact. L'abjection, selon Julia Kristeva, est une construction sociale par laquelle la société définit la marge de ce qui n'est pas acceptable dans le domaine du symbolique. Les déchets corporels sont souvent associés au corps de la femme et de l'animal. Ce dégoût au contact des déchets est considéré comme spontané, universel et absolu<sup>10</sup>. Selon Kristeva, il y a aussi un enchantement relié à cette idée de l'abjection. La distanciation que l'homme veut créer avec ces matières viscérales indique qu'il a peur de renouer ses liens avec l'état original de l'attachement avec le maternel<sup>11</sup>. Ce qui distingue cet état n'est pas l'objet lui-même, mais son ambivalence, son identité transitoire, des attributs qui nous repoussent et nous attirent. Pour Kristeva, l'abjection est un phénomène somatique et symbolique. Elle est au-delà d'une menace extérieure dont on pourrait se distancier, elle pose une menace de l'intérieur. Il n'existe pas d'objets abhorrés en soi. En revanche, ce sont des choses, des états, des êtres qui confondent les limites et les frontières, qui oblitérent les marges de l'identité.

---

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12-14.

<sup>10</sup> Morny Joy, Cathleen O'Grady et Judith L. Poxon (éd.), « Introduction - In Approaching Abjection and Semiotics of Biblical Abomination », dans *French Feminists on Religion*, London and New York, Routledge, 2002, p. 93-94.

<sup>11</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 20.

Dans *le Vêritier*<sup>12</sup> ou *le mensonge des dieux*, le lieu de l'action physique est la lisière d'un village, la frontière de la civilisation humaine, un endroit hanté et rejeté par les classes bourgeoises. Comme il s'agit des individus qui vivent en marge de la société tels que des fous, des mendiants ou des gens d'un talent exceptionnel, comme des artistes, les protagonistes de *VMD* visitent ces espaces marginaux. C'est ici que se déclenche l'action qui remonte vers l'espace et les temps mythiques. L'histoire se passe sous un grand banyan qu'on nomme le Vêritier, et selon les didascalies, « *La présence du 'Vêritier' doit se sentir durant toute la pièce [...] véritable protagoniste de la pièce.* » (*VMD*, 8). L'arbre date de l'époque légendaire de *Samudramanthan*<sup>13</sup>. Ainsi l'élément mythique y est déjà présent depuis le commencement. Les didascalies<sup>14</sup> renforcent le contraste entre la grandeur mythique du Vêritier et la scène comique jouée par les artistes du *Terracouttou*, des villageois simples et pauvres qui attendent leur autobus, encore à moitié maquillés. L'auteur rend le spectateur conscient de la mise en abyme du spectacle, en lançant un défi aux structures conventionnelles du drame classique.

Historiquement, l'Inde, dont le nom original est Bharatavarsha, doit son origine au roi Bharat, fils de Shakuntala. Elle personnifie la femme marginalisée par excellence, rejetée deux fois, d'abord, par ses parents (son père étant le sage Viswhamitra et sa mère Meneka qui fut danseuse dans la cour du dieu Indra et qui abandonne son nouveau-né dans l'ermitage de l'ascète Kanva), ensuite, par son mari, Dushyanta, qui nie leur mariage dont il ne retient aucun souvenir quelconque. Les deux hommes les plus importants de sa vie — son père, le sage Vishwamitra et son mari,

---

<sup>12</sup> Selon les didascalies, le Vêritier veut dire, « arbre aux vérités ». K. Madavane, *Le Vêritier ou le mensonge des dieux*, op. cit., p. 8.

<sup>13</sup> Dans les mythes indiens, surtout dans le *Vishnu Purana*, ce mot désigne le tourbillonnement de l'Océan d'où est ressorti le nectar ou « Amrita » qui pourrait rendre celui qui le boit immortel. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Samudra\\_Manthana](https://en.wikipedia.org/wiki/Samudra_Manthana)) consulté le 3 octobre 2023.

<sup>14</sup> « Les spectateurs doivent découvrir petit à petit le Vêritier dont la religiosité est visible sur scène. » *VMD*, p. 9.



Dushyanta, représentent deux pouvoirs du patriarcat – la religion et la royauté. Contrairement au Shakuntala de Kalidasa<sup>15</sup>, femme subjuguée et silencieuse, dans cette pièce, la protagoniste n'hésite pas à prendre la parole et à confronter Vishwamitra en l'interrogeant sur les raisons de son abandon. Elle réclame que justice soit faite. K. Madavane, en intermêlant les temps historique, mythique et le temps imaginaire théâtral, rend ce vœu réalisable. À cause du temps cyclique de la mise en scène, Shakuntala peut rencontrer son père et revendiquer l'injustice de son sort. Ainsi, l'auteur instaure au centre de sa narration, une voix féminine qui nous dévoile un autre aspect de l'histoire, celui du point de vue de l'orpheline abandonnée et aussi celui de la mère qui éleva un fils héroïque comme Bharat. Celui qui deviendra le roi fondateur de l'Inde.

Dans *VMD*, l'histoire des gens ordinaires et celle des personnages légendaires se croisent dans un axe spatio-temporel en forme de spirale, où le va-et-vient constant entre les différentes époques historiques et mythiques d'une part et le temps présent de la narration, d'autre part, se prête aux enjeux dramatiques qui se relèvent de sujets liés à la condition sociale contemporaine de l'Inde. Par exemple, le mythe de Shakuntala et du sage Vishwamitra, des légendes de Krishna et du grand roi, Harishchandra, des références au « Samudramanthan »<sup>16</sup> sont interprétés par les joueurs du *Terroucouthou*. Ceci engendre un dialogue intertextuel et met en abyme les niveaux variés du spectacle tout en harmonisant cet anachronisme par un dialogue entre les personnages. L'inspiration de l'arbre de Véritier ressemble à celle de l'arbre de Pârijâta<sup>17</sup>, de l'histoire d'Harishchandra qui est connu pour adhérer toujours à la

---

<sup>15</sup> La célèbre pièce du poète Kalidasa, *Abhijnanashakuntalam*, rédigée en Sanskrit au 5e siècle est considérée comme une des meilleures œuvres littéraires de l'Inde classique (<https://www.britannica.com/topic/Abhijnanashakuntala>, consulté le 12 nov 2023).

<sup>16</sup> L'arbre mythique mentionné dans *Le Mahabharata* et dans le *Vishnu Purana*.

<sup>17</sup> Le *Mahabharata* et les *Puranas* le décrivent comme un des cinq arbres déracinés par Krishna lors de Samudramanthan. Krishna le remporte à son royaume. Selon les légendes régionales, il le fait pour plaire à sa femme Satyabhama.

vérité. Dans cette pièce, la sincérité du roi paraît mal placée, car en se vouant à la vérité, il se voit contraint d'abandonner sa femme et son enfant à la destitution et à la misère.

L'ambiguïté structurale introduite par l'auteur s'étend jusqu'à une transformation langagière. Selon le sociologue Maurice Halbwachs, la mémoire d'un peuple est intimement reliée à sa structure culturelle, l'instrument qui permet de retrouver cette mémoire<sup>18</sup>. Ainsi, la mémoire ne peut pas exister sans langage. Le moment où le sujet entre dans l'ordre symbolique du langage, sa mémoire entre en jeu. Selon Halbwachs, les rêves sont les seuls instants où les images se succèdent sans langage. Le théâtre de K. Madavane gravite autour de la mémoire collective du peuple. Structuralement, *VMD* progresse par une série d'images, où un acteur joue le rôle de plusieurs personnages, certains de ces personnages appartiennent au monde mythique et d'autres, au monde ordinaire. C'est cela que remarque, Raghu (*VMD*), qui est lui-même un acteur dans le groupe théâtral du village, en constatant que le dénouement de la pièce ressemble aux racines du banyan qui sont issues d'un même arbre gigantesque, mais elles se ramifient en toutes directions :

[...] Je suis un peu au hasard, entre les racines de votre Véritier. Quelle merveille ! D'une racine à une autre, l'univers change complètement comme dans un kaléidoscope. C'est fascinant de voir les espaces bouger constamment pour prendre des formes différentes et des couleurs à n'en plus finir. Quel vertige ! J'ai vu le soleil se lever à minuit. J'ai assisté au rendez-vous d'Hanuman et de son frère Bhima (*VMD*, 39).

Le glissement des protagonistes vers un état abject devient une stratégie narrative qui conditionne les spectateurs à s'identifier au point de vue du subalterne, et ainsi à dépasser les structures binaires des grandes traditions. Les personnages comme les Hiboux, les joueurs de *Terracouttou* dont les caractères ne sont jamais stables (car ils prêtent leurs voix à des personnages mythiques et

---

<sup>18</sup> Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, traduit par Lewis A. Coser, London, University of Chicago Press, 1999, p. 44-45.

contemporains), facilitent le passage à l'anachronisme ce que la professeure Vijaya Rao appelle, « l'emboîtement » du temps (VMD, 63). Les personnages comme Raghu, Suri et Murali sont des artistes de Terracouttou, « forme de théâtre folklorique du Tamil Nadu » (VMD, 9). Lorsqu'ils se couchent sous l'arbre magique, le Vêritier, au bord du village, ils transcendent le temps du réel, et les didascalies indiquent l'entrée du récit dans le registre du fantastique.

Todorov, dans *L'Introduction à la littérature fantastique*, définit le fantastique comme l'un des traits d'une écriture dans laquelle les coïncidences, le destin, les circonstances bizarres révèlent un monde où les limites entre l'esprit et la matière sont confondues<sup>19</sup>. Dans les pièces de théâtre de K. Madavane, les vieux personnages (surtout les vieilles femmes) sont souvent porteuses de mythes et des traditions orales, des histoires de malédictions ou de miracles. Dans VMD, la « Vieille » (personnage ainsi nommé) raconte l'origine magique de l'arbre tombé du paradis et ses mots transportent la scène hors du réel, « Une musique sonore comme un tourbillon d'abeilles s'élève et envahit... toute la salle » (VMD, 26).

L'arbre du Vêritier joue de la musique et les Hiboux ainsi que les Apsaras du paradis, qui y habitent, participent à cette performance fantastique : « des nymphes aux pouvoirs magiques... elles voyagent facilement entre les mondes... » (VMD, 19). On nous raconte que les Apsaras ou les danseuses féériques du paradis se sont réincarnées en Hiboux qui habitent l'arbre. Ils mettent le joueur du Terracouttou, Raghu, en confiance, « nous allons tous voyager comme eux » (VMD, 20). Ce voyage dans le temps et dans l'espace des grandes traditions des mythes du *Mahabharata*, des *Puranas* annule la hiérarchisation sociale entre les hautes castes et des gens comme Raghu.

De même les règles de la littérature classique interdisent une déformation des légendes et des épopées classiques. Pourtant, de la vision et de l'imaginaire de K. Madavane émerge un récit « entre-deux ». L'auteur outrepassa l'opposition entre la notion de pureté et de l'abject, entre le réel et le fantastique et recrée, dans l'espace

---

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1970.

littéraire, des interstices où les limites entre l'esprit et la matière s'estompent.

### **Réécrire le langage des mythes et de l'histoire : fluidité stylistique**

La mort marque la limite de l'existence terrestre de l'être humain, la fin de la conscience humaine. Pourtant, c'est de ce point terminal que commence le récit « Mourir à Bénarès » de K. Madavane. La voix des ancêtres déclenche la métamorphose du réel. Dans ce monde, les déchets corporels – le cadavre, le sang, la pourriture même permettent un élan dans le monde fantastique. La préface d'Ananda Devi met cela en évidence :

Ainsi commence ce recueil, qui saisit à pleines mains le tissu d'eau, de prières, de sang et de cadavres du Gange pour en extraire des ascètes et des pêcheurs... des femmes ignorées et des fils prodiges, des arbres mortels et des yeux désincarnés parmi le souffle des brasiers qui n'en finissent pas de taire les corps, de les défaire et d'en dissiper lourdeurs.<sup>20</sup>

Ces mots de Devi résonnent d'autant plus vrais que les instants de métamorphoses prolifèrent dans les récits de K. Madavane sous plusieurs formes – le sacré et l'impur (l'abject) se juxtaposent : prières et sang, eau et cadavres. Le champ symbolique des mythes et des rites hindous relie des champs lexicaux disparates. Ainsi, l'eau du Gange, symbolique du sacré, lieu des prières, emporte les déchets des habitants du pays ainsi que leurs prières : « [...] ses fleurs et ses morceaux de chair et son parfum de pourriture. »<sup>21</sup> Cette eau devient un lieu de la métamorphose de l'âme qui glisse d'une naissance à l'autre, un rite de passage entre deux vies. Bernard Bedouin définit la réincarnation comme « Le transfert d'un état de conscience à l'autre, lors du passage de la vie à la mort, reste encore un sujet mystérieux. Selon l'auteur, le processus d'incarnation se

---

<sup>20</sup> Ananda Devi, Préface de *Mourir à Bénarès*, La Réunion, Éditions de Germ, 2010, p. ix.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. ix.

réalise en plusieurs étapes et n'est pas synonyme de fin... mais de renouveau! »<sup>22</sup> La mort, dans le cas de Madavane, devient une voie de créer des interstices où abondent des voix mystérieuses, réelles et fantastiques.

L'histoire et le mythe sont intimement liés dans la création littéraire de Madavane. Au lieu d'écrire des récits simplement historiques, mythiques ou imaginaires, Madavane recrée une autre histoire possible. Pour ce faire, les deux sujets qui prédominent ses récits sont la mort et la réincarnation. La mort devient un rite de passage vers une dissipation des limites corporelles et affectives. La réincarnation se manifeste par l'apparition des doubles, par le va-et-vient entre le temps réel et le temps imaginaire, par des références aux vies précédentes des personnages. Elle facilite la création d'un espace hybride et neutre entre le temps mythico-historique (le réel) et le temps imaginaire d'après-mort (l'imaginaire). Les personnages des grandes traditions se réincarnent, revivent et réécrivent leurs histoires en intégrant des traditions locales, imprégnant les récits d'une dynamique mouvante des cycles de l'expérience d'une naissance à l'autre. La scène du théâtre devient l'espace de rencontres et de confrontations entre les personnages de grands mythes, du folklore et de l'histoire. Les personnages subalternes, normalement rendus muets par les chroniques officielles, ont le pouvoir d'interroger et de réécrire les textes classiques.

Dans *VMD*, ces interstices se trouvent à plusieurs reprises, comme dans la confrontation de Shakuntala avec son père Vishwamitra. L'histoire n'explique pas pourquoi ce grand sage fut si irresponsable envers sa propre fille, ni comment Harishchandra est devenu le gardien des cimetières. Les Hiboux qui sont « des Apsaras condamnées à être des hiboux » (*VMD*, p. 18), portent les masques des artistes de Mayilattam, qui est une danse folklorique. Ils prêtent leur voix aux personnages de la grande tradition comme Shakuntala, et en même temps, leurs voix omniprésentes résonnent pour

---

<sup>22</sup> Bernard Bedouin, *Le voyage de l'âme entre deux vies : Transferts de conscience, réincarnation et immortalité*. Site web : Bonne feuille, 2017. Web : <https://www.inrees.com/articles/voyage-ame-entre-vie-mort-bernard-baudouin/> (Consulté le 22-09-23).

expliquer les événements de la pièce, « Hiboux No. 2 : Ce sont les siècles qui glissent l'un dans l'autre » (*VMD*, p. 22).

Ce sont les gens ordinaires comme Raghu, le joueur le plus banal, qui posent des questions sur l'action des grands sages, et ressuscite les morts. Il remarque, « Mais Shakuntala n'a jamais rencontré son père... Et puis que vient faire Shakuntala dans la vie d'Harishchandra ? » Et le Hibou No. 2, lui répond, « Cette nuit, tout est fluide. Tout est à refaire » (*VMD*, p. 23), indiquant ainsi que Raghu et les autres joueurs du théâtre ont le pouvoir de changer l'histoire. C'est à ce moment que commence l'entremêlement des narrations, des temps, du réel et de la fantaisie. Les personnages qui existaient dans des époques différentes vont se rencontrer, la mort et la renaissance des personnages vont effacer les hiérarchies culturelles.

La réincarnation des personnages n'apparaît pas comme un simple fait fantastique, mais comme une conséquence et presque un besoin théâtral et idéologique. Cela ne se limite pas à un transfert d'un état d'existence à un état du nihilisme. En revanche, la mort étant un fait universel, sa représentation sur la scène devient une stratégie d'égalisation des idoles historiques/mythiques et des gens ordinaires, un acte qui habitue le spectateur à l'idée de l'impermanence des événements de l'histoire même, à la folie des dogmes qui nous empêchent de voir que finalement tout est transitoire, tout nous emmène vers une fin incertaine. La mort devient une source féconde pour extrapoler l'histoire, ce qui permet aussi de changer la structure narrative d'une progression linéaire en une structure en spirale, la scène de théâtre devenant un spectacle entre des mondes divers, celui des êtres marginalisés comme des animaux, des villageois ordinaires et des divinités ou des héros mythiques. L'espace de la scène ressemble à un carrefour où les dieux, les sages, des comédiens et des villageois s'entrecroisent. On est emporté également par la scène qui se passe dans un cimetière hanté par les esprits des individus décédés. Ce va-et-vient entre le réel, l'imaginaire et le fantastique créent un vortex au sein de la performance qui génère une instabilité et des images fulgurantes. Elle donne naissance à une littérature post-moderne, une création finement balancée dans ses ambiguïtés entre le rêve et la conscience, toujours fluide, fulgurante et foisonnante de vie. Cette écriture et sa

performance théâtrale sont postcoloniales au sens qu'elle intègre les techniques et les grands traits philosophiques occidentaux, mais sa matière est ancrée dans l'héritage culturel et enracinée dans le vécu quotidien de la vie indienne.

En bref, pourrait-on dire qu'en se réappropriant les personnages, les espaces et les choses relégués à la marge de la culture, K. Madavane a employé l'espace de la scène théâtrale pour refaçonner les grands traits historiques et mythiques que nous héritons de nos ancêtres et qui nous accompagnent tout au long de notre vie ? En interrogeant ce grand capital symbolique, il nous a secoués du bercement enfantin qui nous empêche de pénétrer le rideau du réel. Si la littérature implique la suspension volontaire de l'incrédulité selon Samuel T. Coleridge, le monde kaléidoscopique du *VMD* nous pose plusieurs défis : l'affranchissement du temps anachronique, l'acceptation de la mort comme phénomène de jouissance, la réincarnation instantanée et volontaire, la perpétuation de la vie dans une mémoire collective presque éternelle parmi d'autres. L'auteur a retracé le plan de nos grandes traditions mythiques d'une perspective nouvelle, celle de la marge. Les sujets colonisés, les êtres humains pauvres, des femmes maltraitées par l'histoire et méconnues dans les légendes, des villageois de caste basse - chacun d'eux représente un monde où résonne une multiplicité de voix, de couleurs. La polyphonie qu'est le théâtre<sup>23</sup>, fait de cette écriture une célébration de la vie et de la mort, un jeu de forces entre les dieux et les êtres humains, entre l'histoire infaillible et la volonté humaine.

## **Bibliographie:**

Baudouin, Bernard, *Le voyage de l'âme entre deux vies : Transferts de conscience, réincarnation et immortalité*, 2017. Site web : Bonne feuille. <https://www.inrees.com/articles/voyage-ame-entre-vie-mort-bernard-baudouin/> (consulté le 22-09-23).

---

<sup>23</sup> Javed Malik, « Drama And/As Theatre: From Written Text to Performance Text », *Theatre India*, no. 12, 2005, p. 38.

- Chatterjee, Partha, "The sacred circulation of national images", in Elleke Boehmer et Rosinka Chaudhuri (ed.), *The Indian Postcolonial-A Critical Reader*, London and New York, Routledge, 2011.
- Devi, Ananda, Préface de *Mourir à Bénarès*, La Réunion, Éditions de Germ, 2010, p. ix-xii.
- Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, traduit par Lewis A. Coser, London, University of Chicago Press, 1999.
- Joy, Morny, Cathleen O'Grady et Judith L. Poxon (éd.), "Introduction-Approaching Abjection and Semiotics of Biblical Abomination", in *French Feminists on Religion*, London and New York: Routledge, 2002.
- Kaviraj, Sudipta, "On the structure of nationalist discourse", in T.V. Satyamurthi (ed.), *State and Nation in the Context of Social Change*, vol. 1, London, Oxford University Press, 2017.
- Kristeva, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Madavane, K., *La malédiction des étoiles ou le Mahabharata des femmes*, Chennai, Samhita Publications, 1998.
- Madavane, K., *Le véridier ou le mensonge des dieux*, Ile sur Têt, Les Éditions K'A, 2008.
- Madavane, K., *Mourir à Bénarès*, La Réunion, Éditions de Germ, 2010.
- Malik, Javed, "Drama And/As Theatre: From Written Text to Performance Text", *Theatre India*, no. 12, 2005, p. 35-43.
- Rao, Vijaya, "The Making of *The Mahabharata of Women*". *Theatre India*, no. 12, 2005, p. 62-68.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Gallimard, 1970.