



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Langue et fragment : voir et dire l'Inde au XX^e siècle

Fernando Funari

Alma Mater Studiorum, Université de Bologne, Italie

fernando.funari@unibo.it

Résumé

Selon Edward Saïd, le discours occidental produit sur l'Orient se fonde sur un certain imaginaire du *dire* et du *voir* l'autre ; en d'autres mots, dans la littérature européenne du XIX^e siècle, la langue et la vue sont mises en scène comme les instruments majeurs d'appropriation et de domination coloniale. Notre étude se propose par contre de démontrer comment le concept de fragment et de fragmentation des langues et des savoirs à l'âge moderne peut se révéler utile afin de mettre en discussion l'idée coloniale d'une Inde visible et dicible. Une telle hypothèse sera mise à l'épreuve de la lecture de *A passage to India* de Forster (1924), de *La petite marche du Téléngana* de Larneuil (1968), *The Far Pavillons* de Kaye (1978) et *Notturmo indiano* de Tabucchi (1984).

Mots-clé : langue, fragment, orientalisme, Forster, Larneuil, Kaye, Tabucchi

Language and Fragments: seeing and speaking of India in the 20th century

Abstract

According to Edward Said, western discourse on the Orient is based on a specific imagery of *saying* and *seeing* the other. In other words, in European literature of the XIXth century, language and view are both conceived as tools for colonial domination. On the contrary, our case of study aims to show how the concept of language and knowledge fragmentation is useful to question the colonial idea of India as an object of western power of saying and seeing. This hypothesis will be tested through our analysis of Forster's *A passage to India* (1924), Larneuil's *La petite marche du Téléngana* (1968), Kaye's *The Far Pavillons* (1978) and Tabucchi's *Notturmo indiano* (1984).

Keywords : language, fragment, orientalism, Forster, Larneuil, Kaye, Tabucchi

1. Voir et dire : en relisant Edward Saïd

L'idée de langue comme forme de pouvoir est sans aucun doute la clé de voûte qui maintient la cohésion de décennies de recherche d'Edward Saïd. À l'époque de sa publication (1978), *Orientalism* se présentait comme un ouvrage très novateur, son but étant de radicaliser les aspects linguistiques et discursifs de

l'orientalisme - jusque-là entendu surtout comme mouvement esthétique-littéraire ou comme domaine de recherche et d'érudition (Saïd, 1991). En tant que production de discours sur l'autre, cette nouvelle conception d'orientalisme laissait entrevoir derrière les images et les stéréotypes traditionnels de l'Orient la projection d'une volonté de domination de la part de l'Europe. L'idée de « subalterne » surgit elle-même à partir d'une idée linguistique précise : c'est encore la langue en tant qu'outil d'appropriation épistémique qui est visée par l'interrogative de Spivak : « Can the Subaltern speak ? » (Spivak, 1988). L'extrait de Marx cité en épigraphe à *Orientalism*, (« They cannot represent themselves ; they must be represented ») est en ce sens significatif : toute représentation, qui a son origine *dans la vision* de l'autre et son moyen d'expression *dans la langue* de la culture de départ, s'avère, dans la logique orientaliste, une appropriation coloniale. Voir et dire sont, dès lors, des actes subséquents : « le voir précède le mot », dit John Berger dans *Voir le voir* (Berger, 2014 : 2). Pour s'emparer de l'autre, l'Europe le représente ; et en le représentant elle *parle en son nom*. L'acte de voir l'autre et de le représenter linguistiquement (à l'occurrence en tant que sujet privé de sa faculté de langage) s'avèrent ainsi une seule action de domination coloniale.

Or, Saïd traite l'imaginaire lié à la vue dans le chapitre de *Culture and Imperialism* consacré à l'Inde, où il analyse la relation entre le Lama et Kim dans le roman kiplingien éponyme. Nonobstant la dignité que son âge lui confère, le vieux sage est pourtant dépourvu d'autonomie déambulatoire et doit faire totalement confiance au soutien du jeune anglais. En d'autres mots, Kipling le représente comme symboliquement dépendant de la tutelle et de la protection du Raj britannique : « Ceci est symbolisé au chapitre premier, lorsque l'ancien conservateur de musée britannique donne ses lunettes au Lama : ainsi faisant, il renforce le prestige et l'autorité spirituels de ce dernier, et consolide d'un même coup la justesse et la légitimité du pouvoir bienveillant de la Grande-Bretagne »¹ (Saïd, 1993 : 167-168). Le don des « spectacles » au Lama est un acte significatif qui met en scène une relation de pouvoir dans les termes d'une relation entre un indien incapable de voir et un anglais détenant le pouvoir même de la vue ; poussée à son terme, cette idée conduit à une équation substantielle de « représenter » et de « voir » ; de « voir » et de « pouvoir ».

Il faut pourtant reconnaître que le corpus d'analyse utilisé par Saïd est souvent limité à une période précise, le XIX^e siècle, et à un nombre non incommensurable d'écrivains (il s'agit notamment de Chateaubriand, Nerval, Lamartine, Flaubert, Lane, Burton, Kipling etc.). Il n'est donc pas pérégrin de s'interroger sur l'efficacité de la théorie saïdienne mise à l'épreuve d'un corpus plus récent. Vaste programme ! Et pourtant l'urgence de repenser la conscience géopolitique européenne à un

moment où les langues, les cultures et les imaginaires se retrouvent de plus en plus en contact nous oblige à cette réflexion.

On prendra comme cas d'étude quatre romans produits en Europe au XX^e siècle dans des aires linguistiques différentes : anglaise, française, italienne. Plus précisément, l'analyse d'un roman produit avant l'Indépendance de l'Inde, *A passage to India* de Forster (1924, 1976), côtoiera notre lecture de trois romans produits autour de la période de la publication d'*Orientalism : La petite marche du Tchélingana* de Michel Larneuil (1968), *The Far Pavillions* de Margaret M. Kaye (1978) et *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi (1984, 2008). Quel imaginaire du voir et du dire l'Inde proposent-ils ces textes ? Notre lecture essaiera de montrer - sans prétention d'exhaustivité - comment l'idée coloniale d'une Inde visible et dicible peut être mise en discussion à travers le concept de fragment et de fragmentation des langues et des savoirs à l'époque moderne.

2. Fragment et modernité

Il y a plusieurs façons d'entendre le fragment, et pourtant toutes s'accordent sur l'idée de le mettre en rapport à un « tout » qui le précède ; en d'autres mots, le fragment relève de l'acte de briser (de son étymologie du latin *frango*), de parceliser, de mettre en pièces quelque chose qui auparavant constituait une unité. C'est pourquoi nous conduirons notre analyse à partir d'objets symboliques qui, dans les textes pris en examen, sont présentés comme d'éléments ayant subi une séparation ou ablation à partir d'une unité originaire.

Une réflexion orientée à la périodisation de ce phénomène nous porte à croire que la fragmentation appartienne à notre contemporanéité et uniquement à elle. Dans *Un génie technique* à l'égard des fragments, Pascal Quignard en fait un élément exclusif de l'âge moderne. En parlant du mauvais accueil des *Caractères* de La Bruyère, il dit : « Cela repousse en 1670 l'idée d'un livre déchiqueté. Il mit vingt ans à trouver un parrainage qui occultât ce caractère démembré et moderne » (Quignard, 1986 : 15) et, plus tard : « Du moins dans l'art moderne l'effet du discontinu s'est substitué à l'effet de la liaison » (Quignard, 1986 : 20). Ce changement esthétique comporte évidemment un changement vis-à-vis des possibilités de faire l'expérience du monde et du réel à l'époque contemporaine. La crise des savoirs se manifeste sous forme d'une fragmentation du regard : Quignard la définit en effet comme « une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui » (Quignard, 1986 : 23).

Nous formulons l'hypothèse que la fragmentation en tant qu'élément de modernité doit être mis en relation à la représentation européenne de l'Orient indien où elle prend la forme particulière d'une *ablation* ou *soustraction* d'un élément lié à la vue. Cette idée, qui sera mise à l'épreuve du corpus choisi, va dans la direction d'une révision de la théorie de l'orientalisme. La possibilité ou l'impossibilité de voir et donc de dire l'Inde détermine pour l'européen toute une nouvelle configuration de son rapport épistémologique à l'Orient. Si l'appréhension de l'autre, pour Saïd et selon un point de vue postcolonial, se configure toujours dans l'établissement d'une forme d'autorité et de domaine, la perte des instruments pour l'exercice de cette forme de pouvoir peut impliquer une prise de conscience de la part des écrivains de la fin de l'eurocentrisme.

3. Forster, Kaye

Une mise en scène de la fragmentation sous forme d'ablation d'un objet symbolique se trouve au cœur d'un événement central de *A Passage to India* de Forster. La scène a lieu à Chandrapore, ville imaginaire qui Forster réduit, dès l'*incipit* du roman, à ses espaces souterrains : « Except for the Marabar Caves [...] the city of Chandrapore presents nothing extraordinary » (Forster, 1976 : 3). Toute l'attention des personnages pivote uniquement autour d'une visite aux grottes Marabar promise par l'indien Aziz aux deux femmes venues d'Angleterre, Adela Quested et Mrs. Moore (respectivement la fiancée et la mère d'un officier du Raj britannique à Chandrapore). Le jour de la visite les deux femmes se séparent. Aziz, qui était censé accompagner Adela pour le reste de l'excursion, la perd de vue et se convainc erronément qu'elle ait pu trouver toute seule le chemin du retour. Pourtant, en revenant au camp, il tombe sur un objet qui attire son attention :

He started back alone toward his camp, and almost at once caught sight of something which would have disquieted him very much before: Miss Quested's field-glasses. They were lying at the verge of a cave, halfway down an entrance tunnel. He tried to hang them over his shoulder, but the leather strap had broken, so he put them into his pocket instead² (Forster, 1976: 137-138).

Le regard d'Aziz est capturé par objet abandonné au sol (« They were lying... »). Il s'agit des « field-glasses » d'Adela, qui, perdue dans la grotte où subira une mystérieuse agression, y est abandonnée par le groupe d'excursionnistes qui la croient déjà chez elle. La longue présentation cataphorique des jumelles d'Adela (« something which would have disquieted him very much before ») est opératoire non seulement à focaliser l'attention du lecteur sur cet objet en particulier, mais également sur le fait qu'il a perdu son pouvoir de *vouloir dire* quelque chose

(en l'occurrence : qu'Adela doit être dans les parages). Cette impossibilité de *signifier* appartient, dit Francesco Orlando, au « retour méconnaissable de choses qui furent familières »³ Et la fin de la relation entre le signifiant et le signifié se montre ici sous un jour inédit grâce au recours à une homophonie particulière : l'objet « lying » est en effet l'objet qui gît (de « to lay ») mais à un même temps l'objet qui ment (de « to lie »). Pour sa nature d'objet familial « hors place », un tel objet est sans aucun doute un élément non seulement perturbant mais nous invite également à supposer une équivalence entre ce qui se présente comme séparé, extrapolé, désintégré à partir d'une unité originaire et ce qui cesse de constituer un moyen d'appréhension et de connaissance de la réalité : la vérité sur l'agression ne sera jamais établie dans le roman.

Dans les pages qui suivent, un procès judiciaire, qui bouleversera le calme qui régnait entre le monde indien et anglais de la ville de Chandrapore, est institué sur le prétendu viol d'Adela et sur le suspect principal, Aziz. Dans sa déposition au tribunal la femme raconte : « Je suis entré dans cette affreuse caverne [...] Comme je vous le disais, il y avait cette ombre, cette espèce d'ombre, au bas du tunnel d'entrée, m'embouteillant en haut. [...] Je l'ai frappé avec les jumelles, il m'a tiré par la lanière le long du mur circulaire de la caverne, la lanière s'est brisée, je suis échappée, c'est tout⁴ ». La perte des jumelles est directement liée à l'espace de la grotte « cave » : un tel espace est pour Adela le théâtre d'une mystérieuse agression pendant laquelle elle cherche à se défendre en employant ses jumelles comme une arme « I hit at him with the glasses ». Elle arrive à échapper à son agresseur « I escaped », mais le « leather strap » qui reliait les « glasses » à son corps se casse et cet objet se sépare irrémédiablement de son possesseur. Adela, qui au début du roman débarque à Chandrapore animée du désir de connaître la vraie Inde (« Mademoiselle Quested [...] annonça de nouveau qu'elle désirait voir la vraie Inde⁵ »), et qui est emmenée aux grottes de Malabar par Aziz afin de satisfaire une « libido sciendi » typiquement coloniale, traverse le long du récit une parabole qui la porte à subir, à travers une agression à laquelle on se réfère toujours dans les termes d'un viol, la perte d'un instrument optique (les « field-glasses ») acquérant, de telle manière, une dignité de symbole de la faculté de voir.

Le renversement des termes du viol comme métaphore de l'occupation coloniale est déjà annoncé quelques jours avant l'excursion aux grottes de Malabar, lorsque l'indien musulman Aziz rend visite à l'anglais Fielding : le passage où le premier offre d'insérer l'un de ses boutons de col dans la chemise de l'ami (« Let me put in your stud. I see... the shirt back's hole is rather small and to rip it wider a pity », Forster, 1976 : 19-20) est une image patente de la nouvelle relation (ici dans les termes d'une relation érotique) où l'Inde pénètre l'Angleterre et non vice-versa.

Ce viol, dans la scène de l'agression d'Adela Quested dans la grotte, se charge en plus d'une conséquence matérielle négative pour l'agressée : la séparation, à travers un déchirement (« it broke »), de ses jumelles. Cela entraîne évidemment une prise en considération de la perte de la possibilité de voir et de la condition de l'aveuglement comme une situation d'impossibilité de transcendance. En se référant à la figure du dieu ouranien Varuna, dit *sahasraksha* (celui qui a mil yeux, *R̥g Veda*, vii, 34-10), Durand affirme l'existence de « l'isomorphisme de l'œil, de la vision, et de la transcendance divine » (Durand, 1963 : 171). L'aveuglement, qui se produit dans le texte comme la perte d'un objet, se configure dès lors en tant que symbole « nictomorphe » ou symbole de l'obscurité comme état psychique rendant impossible toute transcendance ou progrès spirituel pour l'Européen en Inde. À travers une analyse de la figure de Dhritarāstra, le vieux roi aveugle qui conduit l'armée des Pandavas dans le *Mahābhārata*, Durand affirme en outre que « c'est cependant la caducité, l'aveuglement, l'insignifiance, voire la folie, qui prévaut ici et qui, aux yeux du *Régime Diurne* de l'image, teinte l'inconscient d'une nuance dégradée, l'assimile à une conscience déchuée » (Durand, 1963 : 102).

L'image de l'Inde visible et dicible est donc, de manière évidente, incompatible avec l'imaginaire qui sous-tend l'œuvre de Forster. Au fond de *A Passage to India*, en effet, l'idée demeure d'une perte des instruments cognitifs qui connotaient, à l'époque impériale, l'attitude de l'européen face à une géographie qui était là pour être apprise, connue, classée et cataloguée ; tout en portant sur la scène l'impossibilité d'exercer cette particulière forme de pouvoir, Forster déclare avant la lettre la fin du colonialisme anglais sur l'Inde. La tentative manquée de Ronny et Adela, dans les premières pages du roman, d'identifier un moineau sur la branche d'un arbre donne l'occasion pour celle qui s'avère la réflexion conclusive sur la question de la possibilité d'appréhension européenne de l'Inde : « Rien dans Inde n'est identifiable : le seul fait de poser une question fait évanouir l'objet de la question elle-même, ou le transforme en quelque chose d'autre⁶ ».

Des considérations pareilles peuvent être avancées à partir d'une lecture des premières pages de *The Far Pavillions* de Mary Margaret Kaye. Allen J. Greensberger range ce roman à l'intérieur de la production anglaise « nostalgique », tout en y reconnaissant une filiation patente du roman kiplingien (Greensberger, 1993 :431-432) : Ash, le protagoniste, est en effet un personnage liminaire entre deux mondes comme l'était Kim. Et cependant, une véritable mise en discussion de l'imaginaire kiplingien est présente. Dans le passage suivant, le petit Ash, qui vient de perdre son père pendant une épidémie de choléra, est conduit par Sita, sa nourrice indienne, à Delhi, où elle croit pouvoir le confier à une famille anglaise y résidant. Ils arrivent juste au lendemain de l'éclat de la *Great Mutiny* ; après avoir

traversé, non sans quelques dangers, la ville, ils arrivent à la maison où les amis anglais du père d'Ash sont supposés habiter et qui se révèle déserte :

Ce n'était pas un chien de Sahib [...] mais une hyène, ses épaules hautes et bossues et ses quartiers arrière, rabougris de façon grotesque dans la lumière croissante... [...] Pourtant, aucun bruit n'arrivait de la maison ou des quartiers des domestiques derrière elle, où quelqu'un devait sûrement être éveillé et remuant. Où était le chowkidar, le veilleur de nuit qui aurait dû garder le bungalow ? Son œil était attrapé par un petit objet blanc posé sur le gravier presque à ses pieds et elle se baissa lentement et la ramassa. C'était une chaussure en satin à hauts talons, comme elle avait vu les memsahib porter le soir pour des bals ou des burra khanas [diners], un objet incongru à trouver gisant, jeté sur l'allée à cette heure - ou à n'importe quelle heure⁷.

Une attention particulière est portée aux « incongruous object[s] », les objets hors place. La scène est en effet construite sur un horizon d'attente du personnage, fondé sur la prétendue « normalité » de l'espace urbain, et sur la déception de cette attente. Ainsi, au lieu du « Sahib's dog », c'est à dire de l'animal de compagnie des riches officiers anglais vivant à Delhi, une hyène apparaît dans le *bungalow*. Une telle rupture de la normalité quotidienne - qui de toute évidence a à voir avec la notion freudienne d'*uneimliche* (dans le sens originaire de « non-domestique ») - se fait encore plus inquiétante du moment qu'un animal particulier, un dévoreur nocturne de cadavres, est évoqué pour remplacer l'animal domestique par excellence. Si la reconnaissance de la hyène se produit immédiatement (son allure est « unmistakable »), l'objet incongru subit un long processus de discernement de la part de Sita : de « petit objet blanc », il passe lentement à être reconnu comme une « chaussure en satin à hauts talons », jusqu'à la considération de l'incongruité de sa présence « à cette heure - ou à n'importe quelle heure ». Le répertoire des *oggetti desueti* (Orlando, 1993) continue : « Le regard effrayé de Sita se précipita sur les pelouses et sur les parterres de fleurs et elle vit pour la première fois qu'il y avait d'autres objets dispersés dans le jardin : des livres, des morceaux de porcelaine cassée, des fragments de vêtements déchirés, des bas⁸ ». La présence thériomorphe d'un animal comme la hyène, qui fait partie, avec les vautours et les chacals, des animaux démembrants, donne une connotation funéraire patente aux éléments « incongrus » en tant que parties disséquées d'un tout démembré (Jung, 1953 : 236-237). L'objet incongru, perdu, abandonné et hors place (comme l'indiquent aussi les verbes utilisés : encore une fois « lay », « lying », « littering ») s'avère non seulement le symbole de « ce qui reste de » quelque chose qui a été parcellisée, qui a disparu et qui est mort ; mais aussi (comme c'était le cas chez Forster en raison de l'homophonie de *lay* et *lye*) le corrélatif objectif d'une langue qui ne peut plus que mentir.

4. Larneuil

La petite marche de Télengana de Michel Larneuil (1968) offre l'occasion d'une réflexion identique. Le vieux journaliste anglais Emerson est le protagoniste d'une série de péripéties dans le Télengana soulevé par le Parti Communiste Indien. La volonté de Larneuil, qui a consacré à l'Inde la grande partie de sa production romanesque, est de donner un portrait non stéréotypé d'une Inde anhistorique et pittoresque, en restituant par contre un portrait fidèle sur la situation politique dans les jours après l'Indépendance ; Christian Petr a mis en discussion le bienfondé d'une telle volonté, tout en posant l'accent sur l'eurocentrisme d'un roman qui ne fait, à ses yeux, qu'« offrir une solution au malaise vécu dans les années soixante par l'intellectuel occidental » (Petr, 1995 : 98). Cependant, cette lecture ne saisit pas la vraie importance de ce texte qui réside, par contre, non pas tant dans ces entrelacements avec la réalité factuelle de l'époque de sa rédaction qu'à la mise en discussion d'un imaginaire exotique ou oriental où la *libido sciendi* représente le moteur ultime de l'action de l'intellectuel en Orient. La contestation de la validité actuelle d'un tel horizon de cognoscibilité constitue en effet un miroir impitoyable et non une « solution » aux malaises de l'intelligentzia européenne dans les années qui ont immédiatement suivi la Seconde guerre mondiale et la décolonisation. Dans le passage choisi, Emerson, otage d'un groupe de miliciens communistes indiens commandés par le mythique Akerkan, se retrouve dans la maison d'un intellectuel indien qui possède une immense bibliothèque.

Il fouilla dans sa veste pour prendre des lunettes, mais il eut beau retourner toutes les poches, sa main ne trouva pas la forme de l'étui. Avec un geste de contrariété il se saisit du livre et l'éloigna de ses yeux. Sur la couverture s'étaient les trois caractères rouges du titre chinois. C'était Le Voyage à l'Ouest en traduction anglaise. Le cœur battant, il remit le livre à sa place (Larneuil, 1968 : 96-97).

Le Singe pèlerin (ou *La Pérégrination vers l'Ouest* ou *Le Voyage à l'Ouest*), un texte classique de la littérature chinoise du XVI^{ème} siècle attribué à Wu Cheng'en, est un roman fantastique inspiré aux voyages de Xuanzang, un moine bouddhiste chinois, traducteurs des textes sacrés de la tradition védique, qui se rendit en Inde (et donc, de son point de vue, à l'Occident) entre 629 et 645 apr. J.-Ch. Dans le premier livre, on raconte l'histoire d'un singe nommé *Singet* ou *Conscience-de-la-vacuité* qui est supposé protéger et accompagner Xuanzang dans son voyage en Occident et qui est célèbre pour avoir entrepris, entre autres, un voyage aux enfers (Livre I, ch. III)⁹. Or, bien que la perspective du protagoniste de la *Petite marche du Télengana* soit celle d'un Européen qui regarde à l'Est, son chemin à travers l'Inde se configure pourtant comme un « pèlerinage vers l'Ouest » qui commence dans sa

chambre d'hôtel, dont la porte d'entrée « donnait sur l'occident et Nehru semblait présider au coucher du soleil et à la chute des ténèbres » (Larneauil, 1968 : 42). Exactement face à la porte d'entrée et au portrait de Nehru qui y est accroché, un portrait de Gandhi apparaît au mur : « Sous la vitre poussiéreuse on distinguait à peine le crâne dégarni du Mahatma, son visage émacié, quoique large, et les lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants » (Larneauil, 1968 : 41-42) ; un lézard surgit de derrière le petit tableau, en faisant déclencher toute une série de réflexions du protagoniste sur la voracité de cet animal : « et pourtant, cette infinie complexité va se résoudre à un bond meurtrier suivi d'une déglutition vorace. Une immense dépense d'énergie et d'instincts va culminer dans le déclic foudroyant des pattes courbes, l'ouverture mécanique de la gueule » (Larneauil, 1968 : 44). Emerson quittera sa chambre après le coucher du soleil pour aller rencontrer le mystérieux chef communiste réfugié avec ses compagnons dans une grotte. La descente dans cet espace souterrain et inquiétant affiche une connotation infernale patente : Suddhin, le lieutenant des miliciens qui l'emmène dans la profondeur de la grotte, se présente en effet en lui disant : « Je suis Virgile » (Larneauil, 1968 : 67). Ce périple se conclut, après un bref dialogue avec Akerkan, dans la traversée d'un tunnel aboutissant à une sortie secondaire de la grotte qui sera faite sauter par les miliciens communistes : « Une silhouette masqua la clarté au fond du boyau. [...] Il y avait plus de trois heures qu'ils se traînaient dans cette galerie de taupe. Et cette lumière, là-bas, c'était celle du soleil levant » (Larneauil, 1968 : 81).

Comme la mention au voyage infernal de Singet le suggérait, le périple d'Emerson à l'intérieur de l'espace indien se configure selon le mythe de la divinité solaire qui entreprend un voyage à l'intérieur du corps d'un monstre marin qui se trouve à l'Ouest¹⁰ ; la sortie correspond dès lors à la renaissance du dieu-soleil. En ce sens, l'image du reptile sur le mur de la chambre d'Emerson, juste en face de la porte donnant sur le soleil couchant, s'avère - comme sa connotation dévorante et avalante le suggère - une image du monstre marin censé avaler le protagoniste. Pourtant, la valeur régénérative de la « traversée marine nocturne » n'est pas donnée avec certitude et la plupart des fois le héros ressort diminué ou mutilé. Selon Leo Frobenius, la perte des cheveux est un des éléments fondamentaux ; le protagoniste de la *Petite marche du Télengana*, quant à lui, subit une perte semblable : « J'ai perdu mes lunettes, j'ai mal aux yeux, aux reins, aux pieds, je n'ai presque plus de tabac dans ma blague, j'ai envie de boire frais, de me raser et de prendre un bain » (Larneauil, 1968 : 110). Si le portrait de Gandhi regardant à l'Occident à travers la porte d'entrée de la chambre d'Emerson est une préfiguration du voyage infernal du protagoniste, la perte des lunettes et le « mal aux yeux »

représentent bien là sa mutilation à partir de l'image originale du Mahatma aux « lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants ». En outre, l'image de la perte des lunettes s'accompagne de motifs typiques du voyage nocturne du soleil, comme la perte des cheveux (évoquée par le désir d'Emerson de se raser) et la chaleur, qui est la raison de la recherche de l'humidité et de la fraîcheur de la part du personnage.

5. Tabucchi

Dans le cadre d'une perte définitive de la faculté de voir l'autre, *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi constitue un exemple assez intéressant. Tout d'abord, le motif du non-voir est suggéré dans ce roman par un décor décidément nictomorphe qui réduit au silence le vacarme de l'Inde pittoresque du XIX^e siècle et qui semble déterminer une véritable et définitive mort du paysage. L'Inde est invisible et il arrive souvent au protagoniste de le dire ouvertement : « Davanti a noi c'è l'isola di Elephanta, ma non si vede » (Tabucchi, 2008 : 13) ou « Ebbi l'impressione di un paesaggio di palmeti e riasaie, ma il buio era troppo profondo » (Tabucchi, 2008 : 62). L'intrigue, d'ailleurs, est très simple : un homme (son nom n'est pas indiqué) voyage à travers l'Inde, de Bombay à Goa, en quête d'un ami disparu ; il trouve des traces, il interroge toute une série de personnages, mais les résultats tardent à arriver. Le roman s'achève avec l'allusion au fait que, en réalité, l'ami disparu n'est que le protagoniste lui-même. Cette métamorphose du protagoniste de chercheur à objet de la recherche se produit dans la scène finale, où, à la fin d'un périple qui n'a apparemment porté aucun résultat, il se retrouve au restaurant d'un hôtel à Goa où fait la connaissance d'une jeune photographe française, Christine, qui vient d'arriver de Calcutta. Lors du dîner, il lui raconte d'être un écrivain et la conversation se poursuit comme suit :

“Qu'est-ce que vous faisiez à Calcutta ?”

“Je photographiais l'abjection”, répondit Christine.

“C'est à dire?”

“La misère”, dit-elle, “la dégradation, l'horreur, appelez ça comme vous voulez.”

“Pourquoi est-ce que vous l'avez fait?”

“C'est mon métier”, dit-elle, “on me paie pour ça.” [...] “Vous n'êtes jamais allé à Calcutta?”

Je fis non de la tête.

“N'y allez pas”, dit Christine, “ne faites jamais cette erreur.”

“J'aurais cru qu'une personne comme vous pensait que, dans la vie, il faut voir le plus de choses possible.”

“Non”, dit-elle avec conviction, “il faut en voir le moins possible¹¹.” » (Tabucchi, 1987 : 109).

La figure paradoxale de la photographe qui incite à ne pas voir introduit le passage successif où Christine, qui disait auparavant qu'*il ne faut pas* voir l'Inde, passe à expliquer les raisons pour lesquelles *on ne peut pas* la voir. Elle porte notamment l'exemple d'un livre illustré qu'elle vient de publier :

Mon livre s'appelait Afrique du Sud et il y avait une seule légende, sous la première photo que je vous ai décrite, l'agrandissement. C'était : Méfiez-vous des morceaux choisis.” Elle fit une petite grimace et ajouta : “Pas de morceaux choisis, s'il vous plaît, racontez-moi le sujet de ce livre, je veux en connaître l'idée directrice.” J'essayai de réfléchir. A quoi pouvait ressembler mon livre ? Il est difficile d'expliquer l'idée directrice d'un livre. Christine me regardait d'un air implacable, c'était une fille têtue. “Disons que dans le livre, je serai une personne qui s'est perdue en Inde”, dis-je rapidement, “l'idée, c'est cela”¹² (Tabucchi, 1987 : 112-113).

Une corrélation évidente est établie entre écriture et photographie, entre pratique linguistique et sens de la vue. La photographie est accusée de borner l'expérience de la réalité en la falsifiant. L'exemple est porté par le livre de Christine, *Sudafrica*, où deux versions d'une même image sont juxtaposées : la première représente un garçon africain qui, les bras levés, semble franchir la ligne d'arrivée d'une course ; la deuxième, affichant le cadrage complet, révèle que le garçon est en réalité sur le point d'être tué par des officiers de police. La même chose a lieu dans le roman du protagoniste : il feint d'être en train d'écrire un roman (« *A quoi pouvait ressembler mon livre ?*») où il est un homme qui est recherché par un ami pendant un voyage à travers l'Inde (« *dans le livre, je serai une personne qui s'est perdue en Inde* ») ; il le fuit pendant tout le trajet de Bombay à Goa et là, il l'aperçoit dans le même restaurant où il est en train de dîner. Son persécuteur, assis à une table à l'autre côté de la salle, le regarde mais, dès qu'il l'a trouvé il cesse de vouloir le rencontrer. Ici s'achève le récit que le protagoniste fait de son roman ; sa compagne, qui l'avait stimulé à en raconter l'intrigue, est un peu déçue mais, lorsqu'ils vont payer, le maître les prévient du fait que le dîner est offert par un client qui veut garder son anonymat. Le roman de Tabucchi se termine ainsi avec le doute qu'un double du protagoniste était effectivement présent dans le restaurant.

Le thème du dédoublement avait d'ailleurs déjà été suggéré auparavant : « tu sei un altro » (« tu es un autre ») lui dit un *Arhant*, un voyant jain, en lui expliquant que son *ātman* est perdu (Tabucchi, 2008 : 68-69). L'*ātman*, selon la tradition védique, est l'une des deux composantes constituant un Moi divisé en Moi égoïque et Moi anégoïque. L'allusion à cette notion (expliquée dans la *Mundaka Upanishad*, *R̥g Veda*, I, 164,20, où « deux oiseaux, compagnons inséparablement

unis, résident sur un même arbre ; l'un mange le fruit doux de l'arbre, l'autre le regarde et ne mange point ») nous conduit à considérer *Notturmo indiano* comme l'expérience de la fragmentation du Moi occidental. Une telle division du sujet a lieu dans la scène du restaurant où le protagoniste reste sans réponses pour expliquer ce qui s'est passé : le récit qu'il fait de son histoire (le livre qu'il feint d'être en train d'écrire), ne concernant qu'un « cadrage » photographique s'avère être l'un des « morceaux choisis » dont il faut se méfier. Suite à l'expérience de l'Inde, l'écriture - qui est une forme du voir, s'il est vrai qu'elle est comparée à la photographie - a totalement perdu son pouvoir cognitif : « les photographies enferment le visible dans un rectangle. Le visible sans cadre est toujours une autre chose¹³ » (Tabucchi, 1987 : 15). Comme Adela Quested avait perdu ses jumelles et Emerson ses lunettes, le protagoniste de Tabucchi a perdu - métaphoriquement - le pouvoir photographique de l'écriture.

Conclusion

Nous avons analysé la présence de la fragmentation de la capacité de voir (et donc de dire) l'Inde au XX^{ème} siècle. Jumelles, lunettes, lente photographique, tous les instruments de la vision font défaut chez les auteurs pris en examen. Cet échec cognitif de l'européen face à l'impossibilité de voir et appréhender l'Orient hors des « morceaux choisis » s'apparente à un « [i]nsupportable sentiment [...] de ne pas avoir affaire à un tout » (Quignard, 1986 : 22). Et le problème de voir et dire l'Inde obsède beaucoup d'autres écrivains : Laurence Cossé, affirme à plusieurs reprises dans *Le premier pas d'amante* : « Je ne voyais pas » (Cossé, 1983) ; Henri Michaux est encore plus explicite par rapport à la passivité qui informe le rapport renouvelé entre Europe et Inde :

Ils vous regardent comme au jardin zoologique on regarde un nouvel arrivé, un bison, une autruche, un serpent. L'Inde est un jardin où les indigènes ont l'occasion de voir, de temps à autre, des spécimens d'ailleurs. Si un Européen est interrogé à son retour des Indes, il n'hésite pas, il répond : « J'ai vu Madras, j'ai vu ceci, j'ai vu cela ». Mais non, il a été vu, beaucoup plus qu'il n'a vu (Michaux, 2006 : 120-121).

Au moins à partir d'*Un Barbare en Asie* de Michaux, la fin du « voir » coïncide avec le commencement de l'« être vu ». Ce n'est plus l'Europe qui voit et qui dit le monde : une inversion patente de la relation entre savoir et pouvoir et entre Orient et Occident se produit, telle qu'elle ne peut que mettre en crise, aujourd'hui, les bienfondés de la théorie saïdienne. L'Europe est en train de vivre sa provincialisation, comme l'annonçait en 2000 Dipesh Chakrabarty : en faisant l'expérience

d'une impossibilité de s'emparer de l'autre par le biais de la vue et de la parole, elle sort définitivement de la période orientaliste pour s'égarer dans un inquiétant « désorientalisme » contemporain.

Bibliographie

- Berger, J. 2014. *Voir le voir*. Monique Triomphe, trad., Paris : Éditions B42.
- Cossé, L. 1983. *Le premier pas d'amante*. Paris : Gallimard.
- Durand, G. 1984 [1960]. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- Forster, E. M. 1976 [1924]. *Passage to India*. London: Penguins Books.
- Greenberger, A. J. 1993. La nostalgie et au-delà. Récentes fictions anglaises sur le Raj. In : Lombard, D. *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*. Paris : EHESS.
- Jung, C. G. 1953. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Genève : Librairie de l'Université Georg & Cie.
- Kaye, M. M. 1978. *The Far Pavillions*. London: Penguin Books.
- Larneuil, M. 1968. *La petite marche du Télégana*. Paris : Éditions Albin Michel.
- Michaux, H. 2006 [1933]. *Un barbare en Asie*. Paris : Gallimard « L'Imaginaire ».
- Orlando, F. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino : Einaudi.
- Petr, Ch. 1995. *L'Inde des romans*. Paris-Pondicherry : Kailash Editions.
- Quignard, P. 1986. *Un gène technique* à l'égard des fragments. Paris : Éditions Fata Morgana.
- Saïd, E. W. 1991 [1978]. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Saïd, E. W. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Spivak, G. Ch. 1988. Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson, Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, p. 271-313.
- Tabucchi, A. 1987 [1984], *Nocturne indien*. Lise Chapuis (trad.). Paris : Christian Bourgeois.
- Tabucchi, A. 2008 [1984], *Notturmo indiano*. Palermo : Sellerio editore.
- Wu Cheng'en, 1991. *La Pérégrination vers l'Ouest* (Xiyou ji). André Lévy (trad.). Paris : Gallimard, « La Pléiade ».

Notes

1. « This is symbolized in Chapter 1, when the elderly British museum curator give the Abbot his spectacles, thus adding to the man's spiritual prestige and authority, consolidating the justness and legitimacy of Britain's benevolent sway » (Saïd, 1993: 167-168). Sauf avis contraire les traductions en français sont celles de l'auteur de l'article.
2. « Il repartit seul vers le campement, et aperçut presque aussitôt quelque chose qui l'eut fort troublé auparavant: les jumelles de Mademoiselle Qusted. Elles gisaient par terre, au ras d'une caverne, à mi-chemin du tunnel d'entrée. Il essaya de les pendre en bandoulière, mais la lanière en cuir était brisée, il les donc mis dans sa poche ».
3. « il ritorno irricognoscibile di cose che furono «familiari» » (Orlando, 1993 : 57)
4. « I went into this detestable cave [...] I was saying there was this shadow, or sort of shadow, down the entrance tunnel, bottling me up. [...] I hit at him with the glasses, he pulled me round the cave by the strap, it broke, I escaped, that's all » (Forster, 1976 : 171).

5. « Miss Quested [...] announced anew that she was desirous of seeing the real India » Forster, 1976 : 10)
6. « Nothing in India is identifiable, the mere asking of a question causes it to disappear or to merge in something else» (Forster, 1976 : 73).
7. « It was not a Sahib's dog [...] but a hyena, its high, humped shoulders and grotesquely stunted hind-quarters unmistakable in the growing light... [...] But there was still no sound from the house, or from the servants' quarters behind it, where surely someone should be awake and stirring. Where was the chowkidar, the night watchman who should have been guarding the bungalow ? Her eye was caught by a small white object that lay on the gravel almost at her feet, and she stooped slowly and picked it up. It was a high-heeled satin shoe such as she had seen the memsahibs wear in the evenings for balls or burra khana [diners], an incongruous object to find lying discarded on the front drive at that hour - or any hour. (Kaye, 1978 : 34-35).
8. « Sita's frightened gaze darted over the lawns and flower-beds and she saw for the first time that there were other objects littering the garden : books, pieces of broken china, torn fragments of clothing, a stocking... » (Kaye, 1978 : 35).
9. Le monde infernal de Singet a toujours l'aspect d'une ville : « Dans son sommeil, le Beau Singe-Roi vit deux hommes qui tenaient un mandat au nome de Conscient-de-la-Vacuité. Ils s'approchèrent et, sans autre explication, lui passèrent une corde, embarquant l'âme de Singet ainsi garrottée et encore titubante, droit jusqu'aux abords d'une ville murée. Singet, qui commençait à se réveiller, leva brusquement la tête et que vit-il ? Sur une plaque de fer accrochée à la muraille, les trois mots : *Monde des ombres* » (Wu Cheng-en, 1991 :61-62).
10. Leo Frobenius parle en effet d'une « traversée marine nocturne » sous-tendant de nombreux mythes solaires, cf. Leo Frobenius, *Das Zeitalter der Sonnengotten*, cit. in : Jung, 1953 : 210-211.
11. «Che cosa faceva a Calcutta?».
« Fotografavo l'abiezione », rispose Christine.
« Come sarebbe ? ».
« La miseria », disse lei, « la degradazione, l'orrore, lo chiami come preferisce ».
« Perché lo ha fatto ? »
« É il mio mestiere », disse lei, « mi pagano per questo ». [...] Lei è mai stato a Calcutta ? ». Scossi la testa. « Non ci vada », disse Christine, « non faccia mai questo errore ».
« Pensavo che una persona come lei pensasse che nella vita bisogna vedere il più possibile ».
« No », disse lei convinta, « bisogna vedere il meno possibile » (Tabucchi, 2008 : 98-99).
12. « Il mio libro si chiamava Sudafrica e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva : *Méfiez-vous des morceaux choisis* ». Fece una piccola smorfia e continuò : « niente pezzi scelti, per favore, mi racconti la sostanza del suo libro, voglio sapere il concetto ». Cercai di riflettere. Come avrebbe potuto essere il mio libro ? É difficile dire il concetto di un libro. Christine mi guardava implacabile, era una ragazza cocciuta. « Per esempio nel libro io sarei uno che si è perso in India », dissi rapidamente, « il concetto è questo » (Tabucchi, 2008 : 102).
13. « le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa » (Tabucchi, 2008 : 15).