

Aparajita Dey-Plissonneau
Professeur d'anglais à Cannes



Résumé : *Théâtre indien et langue française, cette symbiose fait affleurer un discours poétique qui est celui du dramaturge par le biais du trope communicationnel - le monologue. Le monologue est le langage sans conteste de la tragédie, le tragique n'est pas dans le dénouement final de la crise mais dans l'attente de ce moment final qui décidera du sort du personnage qui monologue. C'est le calme qui précède la tempête. Le Mahabharata des femmes est une pièce contemporaine indienne qui raconte certains mythes empruntés à la plus longue épopée du monde Mahabharata. Cette fin imminente dans Le Mahabharata des femmes se traduit souvent par l'attente terrible de la mort qui effraie. A travers l'étude de quatre monologues dans Le Mahabharata des femmes, nous cherchons à comprendre ce choix stylistique, absent du théâtre classique indien. Il est utilisé pour rendre le langage théâtral efficace presque menaçant désigné à combler l'écart culturel franco-indien tout en menant à une attente. Au cours de notre analyse, nous aurons également l'occasion d'observer les tropes classiques et fictionnels tels des métaphores et des glissements du temps qui s'ajoutent toujours au lexique de l'attente de la mort.*

Mots clés : *trope communicationnel, monologue, tragédie, Mahabharata des Femmes*

Abstract : *Fusing a magical combination of elements of Indian theatre and the poetical lyricism of the French language, K. Madavane breathes life into his play "Le Mahabharata des femmes", a contemporary Indian work drawing inspiration from Mahabharata, the longest epic of all times. This article is a study of the playwright's particular use of "monologue" that leaves a lasting impression in the audience's mind. Although completely absent from Indian classical theater, one of the most significant features of the play is the abundant use of this theatrical artefact - the tongue of tragedy par excellence. Tragedy, as the experts confirm, is not the final outcome of a critical situation, but rather is the feeling that surfaces when the hero realises that he is the victim of a cruel and terrible fate. This tragic moment transpires on stage while the sole figure delivers his monologue. In Le Mahabharata des femmes, this tragic moment is often represented as the terrible and frightening waiting for an imminent death. In the course of this study, we shall also analyze certain linguistic artefacts employed in classical and fictional literature such as metaphors and time/tense shifts in the language which add to the growing dilemma of the characters waiting for death.*

Key words : *theatrical artefacts, monologue, tragedy, Le Mahabharata des Femmes*

Le théâtre a-t-il un langage particulier ? L'œuvre dramatique est ordinairement écrite pour être jouée. Une autre pratique d'écriture théâtrale coexiste pourtant, ce que A. Brun appelle, «le théâtre du livre conçu non pour le spectacle, mais pour la lecture»². D'autre part, une œuvre comme *Les Barricades*³ de Louis Vitet, nous fournit quelques arguments tout à fait contraires, en nous permettant de voir comment une pièce ne doit pas être écrite, si l'on veut qu'elle ait quelque efficacité dramatique.

Nous allons analyser une pièce indienne francophone qui s'appelle *La malédiction des étoiles ou Le Mahabharata des femmes* écrit par un auteur contemporain indien, K. Madavane. Que cette pièce indienne soit écrite en langue française suscite autant de questions que d'étonnement. Tout d'abord sur l'écrivain lui-même ensuite sur les circonstances qui ont mené à la genèse de cette œuvre. L'écrivain K. Madavane, actuellement professeur à l'Université de Jawaharlal Nehru à New Delhi est originaire de Pondichéry, ancien comptoir français en Inde. Ayant suivi ses études dans un lycée français à Pondichéry, l'auteur se trouve partagé dès le départ entre deux langues : celle de sa mère, le tamoul et celle qu'il a héritée en tant que sujet post-colonial de l'empire français en Inde. «Penser dans la langue de la mère. Écrire dans la langue du père», cet article de l'auteur donne voix à son dilemme d'expression littéraire, partagé non seulement entre deux langues mais entre deux univers qu'il cherche longuement à réconcilier. *Le Mahabharata des femmes* voit le jour parce que l'Université de Québec à Montréal l'invite à enseigner et à réaliser une mise en scène à Montréal. L'écrivain indien écrit ainsi pour une audience francophone une histoire indienne. Arrive-t-il à réconcilier ses deux mondes à travers l'expression dramatique? Le contenu et le conteur indien, parviennent-ils à communiquer avec une audience occidentale francophone ? Quels procédés formels choisit-il pour rendre son langage dramatique efficace ?

L'efficacité dramatique se produit quand elle réussit à faire croire aux spectateurs qu'ils sont en effet en train de vivre le même moment que les personnages sur scène. La mise en scène d'un texte écrit exige une spontanéité verbale dans l'écrit. Quel est donc, le langage théâtral qu'adopte très consciemment le dramaturge afin d'accorder à la langue écrite une éloquence dramatique, une spontanéité sur scène ? Quels sont donc les procédés pragmatiques, d'abord, pour combler l'écart entre le contenu indien et le destinataire francophone occidental; et deuxièmement, pour rendre ce langage efficace, c'est-à-dire faire vivre aux spectateurs le moment scénique ?

Le premier réflexe dans l'analyse du texte théâtral est de classer la pièce dans un certain genre. Classer *Le Mahabharata des femmes* dans un genre particulier est cependant une affaire complexe parce que la pièce tout en gardant une narrativité thématique et structurale contemporaine, s'inspire d'un texte ancien, l'épopée la plus longue de l'humanité *Le Mahabharata*. L'auteur exploite ainsi deux tendances dramatiques dominantes dans la pièce : l'absurde et le tragique. Cette coïncidence des deux courants de la part du dramaturge n'est pas étonnante dans la mesure où ils ont tous les deux affaire à «l'attente» ou «l'imminence». Nous allons brièvement étudier la structure de la pièce pour mieux comprendre cette alliance et ensuite pour donner suite à notre sujet principal : l'étude du *trope communicationnel*, le monologue en tant que langage tragique. Soulignons ici que la tragédie (au sens occidental du terme) n'existe pas dans le théâtre classique indien. Il s'agit ici d'une

influence théâtrale grecque instaurée par Euripide, Sophocle, Sénèque, etc. et restituée par Corneille et Racine entre autres au Moyen Âge et repris par Giraudoux, Anouilh, Ionesco et ainsi de suite plus récemment. Mais c'est chez Ionesco que l'on aperçoit un traitement absurde du mythe, dans son œuvre *Le Roi se meurt*.

Ici, nous allons nous concentrer sur les tropes communicationnels du langage dramatique (éléments verbaux - monologues, apartés, l'usage du passé simple) tel qu'ils se présentent dans la pièce.

Commençons par une petite introduction à l'épopée *Mahabharata* de laquelle la pièce s'est inspirée. C'est le poème le plus long de l'humanité ; huit fois la longueur de l'Odyssee et de l'Illiade réunies. Sans rentrer dans ses détails il suffit de dire qu'il y a des mythes innombrables qui peuplent le texte avec un schéma narratif extrêmement complexe. Mais simplifions en se limitant au fil principal de cette épopée qui tourne autour du fratricide imminent entre deux groupes de cousins royaux - les Kaurava qui sont cent frères et les Pandava qui sont cinq frères. Malgré plusieurs tentatives des Pandava pour conserver la paix, l'épopée se déroule dès le départ à la guerre imminente. Victimes des humiliations extrêmes et incessantes de la part de leurs cousins jaloux ; les Pandava enfin arrivés au bout de leur patience (sauf Yudhishtira, l'aîné et le futur empereur), donnent l'accord à la guerre sous l'appel provocateur des Kaurava. Dirigé par Krishna, qui est l'incarnation du dieu protecteur Vishnu sur terre et qui semble à partir d'un certain moment de l'histoire passivement façonner la certitude de la guerre, les Pandava sortent victorieux de la guerre, mais au prix de la destruction totale de l'humanité.

La structure fragmentaire de la pièce

Quant au *Mahabharata des femmes* de Madavane, il s'agit d'une écriture fragmentaire. Un collage de dix tableaux indépendants qui s'inscrivent dans la matrice narrative globale avec une facilité naturelle. Ici, nous pouvons remarquer qu'il n'y a pas de distribution scénique dans des Actes bien définis comme au XVIème siècle. Rien d'étonnant, *Médée* d'Anouilh (1946) débute et se termine en un seul Acte.

La pièce débute avec le fils dans le rôle du narrateur, celui-ci révèle qu'un jour sa mère décide de mourir, puis décrit la mort de sa Mère. La pièce progresse par la suite comme un *flashback*. La Mère raconte des histoires à ses enfants. C'est une figure schizophrène qui entre souvent en communion avec les personnages de ses propres histoires, dont une la hante terriblement. La première histoire est la légende d'une ancêtre, une jeune femme injustement brûlée par ses frères pour sauvegarder l'honneur de la famille. Cette jeune femme maudit toute la lignée des mâles de sa famille avant de périr dans le feu. La mère sent la manifestation néfaste de sa vengeance dans chaque malheur de la famille. Les histoires suivantes racontées par la Mère sont empruntées au *Mahabharata* et sont à l'unisson avec la première dans la mesure où on y retrouve la même femme vengeresse sous la forme d'Amba et de Draupadi. Comme si la jeune femme au bûcher (qui est d'ailleurs sans nom dans la pièce) traversait toutes barrières du temps et de l'espace pour retrouver ses nouvelles victimes. Comme si elle n'était plus seulement un mythe, mais la vérité même en guise de mythe, le destin malheureux de tout homme - la certitude de la mort apporté par les vagues du temps.

Madavane réécrit quelques unes de ces histoires mythiques du *Mahabharata*

dans sa pièce et on se demande pourquoi a-t-il choisi telles ou telles histoires de l'épopée ?

Elles reflètent en fait l'engouement thématique de l'auteur - la figure tragique ou le tragique tout court, qui détermine aussi le style qu'adopte l'auteur. Ici, nous voudrions souligner que malgré le fait que *Le Mahabharata des femmes* soit une pièce contemporaine avec une structure et une dynamique entre ses parties composantes loin du classicisme, le monologue y affleure tout de même comme le langage incontestable de la figure tragique. Le monologue étant un phénomène très rare dans le théâtre contemporain d'après Pierre Larthomas, la pièce épouse ainsi les deux époques classique et contemporaine. On ne peut que remarquer la réitération ou la résurgence du tragique et de l'absurde dont nous avons parlé plus haut. Nous allons étudier ici les monologues du point de vue des choix stylistiques pour rendre le langage théâtral efficace et pour combler l'écart culturel.

L'auteur évoque une synthèse de l'espace mythique avec un espace actuel sur scène (les personnages de l'épopée, la mère et ses enfants). Cela donne lieu à plusieurs espaces sur scène. D'un point de vue linguistique, il s'agit donc d'une synthèse de l'axe diachronique du temps théâtral et du temps tragique classique (à travers le monologue) et du temps absurde moderne (à travers le traitement du temps en tant que sujet et personnage sur scène), et de les disposer sur l'axe synchronique à travers le mélange de l'espace mythique, de l'espace actuel et de l'espace d'attente⁴ sur scène.

L'attente au niveau macro-structurel de la pièce

Toute la pièce, à travers son dynamisme langagier théâtral mène à une attente. Les personnages sont en train d'attendre quelque chose et mènent l'audience à la même attente. L'écriture fragmentaire de la pièce se prête également à une structure d'attente, dans la mesure où l'auteur reconstruit chaque fois une nouvelle histoire. Il ne s'agit pas ici d'une histoire unique avec le début de la crise, l'intrigue et la fin tragique. L'auteur raconte une légende qui hante la psyché des gens de son village. Par la suite, il évoque plusieurs autres mythes dans lesquels on retrouve les métempsycoses de la même jeune femme au bûcher et les manifestations de sa vengeance sur les hommes. Structurellement cette attente se traduit par l'écriture fragmentaire. A chaque fois recommence une nouvelle crise avec une nouvelle histoire recommençant ainsi la narration. Cette répétition, ou plutôt ce recommencement génère l'attente d'une nouvelle histoire doublant ainsi le processus à deux niveaux. L'autre point remarquable de la structure de la pièce est le début et la fin de la pièce. Les deux points extrêmes de la pièce s'immobilisent sur la mort de la mère. Ceci est rendu d'une façon très adroite : La pièce commence avec «Ma mère décida de mourir» et se termine avec la mère quittant la scène en disant « Je vais dormir maintenant », la berceuse qui clôt la pièce par la suite chante «Mon fils mon heure est enfin arrivée...Laisse-moi mourir dignement». La pièce se termine là où elle avait commencé formant ainsi une structure circulaire, comme si tout dans la pièce se tournait vers la mort pour compléter la trajectoire circulaire.

La mort est au centre de l'obsession du dramaturge. Elle effraie mais en même temps elle est tellement une certitude que l'on finit par l'accepter. Au cours de notre analyse des monologues nous aurons également l'occasion d'observer à l'intérieur du trope communicationnel - le monologue, les tropes classiques

et fictionnels tels des métaphores et des glissements du temps qui s'ajoutent toujours au lexique d'attente de la mort. A travers le monologue enrichi davantage de tropes classiques et fictionnels, le dramaturge donne plaisir à l'engouement français pour la figure tragique racinienne ou corneillienne. Son choix d'utiliser un narrateur pour ouvrir la pièce est peut-être dû à l'épopée qui elle-même se déroule comme un discours rapporté par un narrateur. A chaque fois recommence une nouvelle crise avec une nouvelle histoire recommençant ainsi la narration. Cette répétition, ou plutôt ce recommencement génère l'attente d'une nouvelle histoire doublant ainsi le processus à deux niveaux : thématique et structurel.

Les doubles ententes du trope communicationnel - le monologue

Ce glissement d'un tableau à l'autre, d'une histoire à l'autre, dans *Le Mahabharata des femmes* déclenche bien évidemment l'illusion d'un mouvement, d'une progression narrative ou d'un état de dynamisme textuel. Est-ce que le texte dramatique qui implique l'action, se compose donc uniquement d'un mouvement textuel qui l'amène jusqu'à son dénouement final? La réponse à cette question est négative.

Un acte se compose de mouvements et de situations privilégiées, ou si l'on veut encore, de parties dynamiques et de parties statiques, le spectateur étant différemment touché par les unes et par les autres. Et le problème est de savoir comment se traduit, sur le plan du langage dramatique, cette distinction. Le spectateur est sensible à ce changement mais il est aussitôt entraîné⁵.

Donc il nous reste maintenant à reconnaître dans la pièce, ces arrêts dans l'action qui viennent se coupler avec le dynamisme du langage dramatique pour le rendre plus efficace.

Ces arrêts dans les échanges verbaux sont des moments privilégiés de réflexion personnalisée des personnages qui influencent la dynamique du langage dramatique. Bien que le monologue apparaisse comme un arrêt dans l'action scénique il n'en est pas autant pour la dynamique du langage dramatique. La classification par genres de monologues établie par Richard W. Seaver, dans sa thèse sur *Le Monologue intérieur dans le roman moderne*⁶, nous propose quatre catégories des monologues :

- Monologue de sentiment
- Monologue narratif
- Monologue de rêverie
- Monologue (dans une pièce de théâtre)

Le genre dramatique est un genre littéraire spécifique avec des lois qui lui sont propres et une façon particulière d'utiliser le langage. Cependant nous jugeons que les limites de chaque division proposée, ci-dessus, s'étendent et se rétrécissent selon le cas particulier. Dans la mesure où ce classement des monologues ne se manifeste que rarement à l'état pur, nous proposons à les reconnaître dans le cadre des monologues du *Mahabharata des femmes*. Selon Pierre Larthomas :

C'est le monologue qui dans une grande mesure, permet de définir la structure d'une pièce. Il est très rare dans le théâtre contemporain. Il est assez difficile de donner une définition précise du monologue. Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur⁷.

Notre étude vise à établir qu'au sein de la pièce ces monologues se présentent, si notre hypothèse de travail est exacte, comme une «attente» de la catastrophe finale dans le théâtre tragique :

Tel est le choix terrible. Et l'on ne peut pas y échapper. Au-delà de la beauté des vers, de la splendeur des images, les personnages vivent l'attente, qui se traduit par l'imminence dans la tragédie, c'est pourquoi il paraît court, et le regret et le spectateur les vit lui aussi⁸.

Le monologue est l'exemple incontestable de ce caractère unique du langage dramatique. Car au théâtre le personnage qui monologue n'est jamais, de ce fait, ridicule. Il figure dans les deux genres théâtraux : la tragédie et la comédie. Dans *Le Mahabharata des femmes* nous avons affaire cependant, au monologue tragique et ses emplois différents.

Bien que le monologue soit très rare dans les pièces contemporaines, nous relevons cinq occurrences de monologue dans *Le Mahabharata des femmes*. Nous allons en analyser quatre ici. A travers une étude formelle nous remarquerons comment le monologue est en fait un outil dramatique qui vient remplacer le rôle de l'énonciateur classique de la narration romanesque. De cette perspective, le monologue est un trope communicationnel dans la mesure où «il met en cause la hiérarchie, non point des contenus énoncifs (comme dans les cas des tropes classiques ou fictionnels) qu'ils soient de nature sémantique ou pragmatique, mais des actants de l'énonciation»⁹. Ainsi, il ne sera question ici que du récepteur qui ne concerne qu'indirectement le fonctionnement de l'implicite et du discours «polyphonique» que soulève l'émetteur. Il s'agit donc de trois catégories différentes de récepteurs¹⁰:

- l'allocutaire ou «destinataire direct», celui que le locuteur considère explicitement: le personnage lui-même
- le «destinataire indirect» qui sans être intégré à la relation d'allocution, fonctionne comme un témoin : les spectateurs
- le «récepteur additionnel», dont la présence dans le circuit communicationnel échappe à la conscience de l'émetteur : par exemple, la présence de Pylade pendant le monologue d'Oreste dans *Andromaque* (Acte V, Scène 5) de Racine.

Le monologue est donc un artifice communicationnel qui prétend illustrer les pensées les plus intimes du héros tragique qu'il ne voudrait partager qu'avec lui-même mais il y a un renversement de la hiérarchie des niveaux de destinataires ; c'est-à-dire le destinataire direct que désigne le monologue, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, et le véritable allocutaire est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect.

La tragédie, c'est la solitude. Source de richesse psychologique, de force dramatique, élément essentiel de la dramaturgie, le monologue est donc, par nature, conventionnel : ou il est parole et le langage est alors détourné de sa fonction fondamentale de communication ; ou il est pensée verbalisée, et il est alors une sorte de transposition artificielle, dans la mesure où la pensée ne saurait être parlée et devient immédiatement autre chose dès qu'elle l'est¹¹.

Nous allons proposer, à la lumière du fonctionnement des monologues classiques du théâtre français, leurs points de ressemblance et de divergence avec la pièce

indienne. C'est-à-dire, comment l'auteur effleure la sensibilité française tout en gardant sa spécificité originelle indienne.

1 - Le personnage tragique victime de l'attente et de l'oubli

Dans *Le Mahabharata des femmes*, il y a trois figures tragiques au sens racinien du terme. Quels sont les caractéristiques du monologue proféré par une figure tragique? Dans la pièce indienne domine le caractère de «victime» des figures tragiques vis-à-vis des autres personnages du texte, surtout les femmes vengeresses. De plus quatre points déterminants y font surface également :

- le silence rendu par la solitude du personnage tragique
- leur attente du dénouement tragique
- la pensée verbalisée ou l'expression lyrique de leurs sentiments
- leur perplexité face à leur propre situation

Nous voudrions introduire ici, la distinction que propose Elisabeth Van Der Staay entre deux genres de monologue : *le monologue théâtral* et *le monologue intérieur* :

Le monologue intérieur comme tel vise à reproduire un flux de pensées dans son intégralité. En revanche, le monologue théâtral ne saisit qu'un aspect particulier de cet écoulement : celui où le personnage est enfermé dans un dilemme, situation qui exige un choix imminent pour sortir de l'impasse.

Outre les quatre genres de monologue définis par W. Seaver, le monologue intérieur initié par Dujardain et Joyce, se présentera aussi au cours de notre analyse. En fait, nous constatons que le monologue dans *Le Mahabharata des femmes* ne soulève pas du tout la question d'un choix. Les personnages qui monologuent sont sûrs de leur fin imminente parce qu'ils ont déjà fait leur choix : Dès lors, Bhishma sait qu'Amba le tuera lors de la guerre ; Karna sait que sa mère l'a mis dans un cercle damné d'où il n'y a pas de sortie sauf la mort et cependant, la mort lui fait peur. De la même manière, au niveau cadre le monologue du Fils narrateur revit la même peur, la certitude de la mort où il n'y a pas question de faire un choix. Dans cette optique nous concluons que les monologues de la pièce reproduisent un flux de pensée dans son intégralité et se redéfinissent comme des monologues *intérieurs*.

Le tout premier monologue de la pièce est proféré par le Fils dans le deuxième tableau. Cependant, quand la pièce commence, le Fils fonctionne en tant que narrateur en train de raconter aux spectateurs que sa mère est morte suite à sa décision volontaire de cesser de prendre de la nourriture. Le théâtre classique tragique ne connaissait pas de narrateur sur scène. Or l'astuce était d'ouvrir la pièce avec deux personnages sur scène, l'un d'entre eux qui connaît tout dévoile les faits qui donnent suite à la crise de la pièce, à l'autre qui ignore tout. Souvent le personnage ignorant est un domestique, une nourrice ou bien un(e) confident(e). Par exemple, la conversation entre Agrippine et sa confidente Albine dans Acte I scène I de *Britannicus*, les dialogues entre Agamemnon et son domestique Arcas avec lesquels commence *Iphigénie*, et dans *Phèdre*, Hippolyte ouvrant son cœur à son gouverneur Thérémène suivi par les aveux criminels de Phèdre à Œnone sa nourrice tout au début de la pièce. À l'opposé de cette pratique théâtrale classique le narrateur du *Mahabharata des femmes* s'approche de la figure d'un énonciateur du récit. De plus, la façon de commencer la pièce avec ce Fils-narrateur en train

de décrire la mort de sa mère fait penser au commencement de la narration romanesque dans *L'Étranger* de Camus. Bien que cette œuvre ne soit pas une pièce de théâtre, nous attribuons ce rapprochement à l'effet d'intertextualité qu'il suscite. Le début de la narration du fils narrateur rappelle ces mots de Meursault, « Aujourd'hui Maman est morte ». Dans cette perspective, le monologue du Fils se qualifie d'un monologue *narratif* comme l'affirme sa définition :

Le monologue *narratif* entre directement dans l'action de la pièce en révélant les éléments de celle-ci qui seraient sans doute difficiles à dévoiler sous une autre forme¹².

Le Fils de la pièce indienne est un personnage théâtral relativement nouveau qui doit sa naissance au théâtre contemporain. Il joue le double rôle du narrateur et du personnage dans la pièce. Nous pouvons mieux étudier ses doubles traits à travers deux morceaux de discours qu'il profère seul sur scène, en tant que narrateur à la fin du premier tableau, et en tant que Fils à la fin du deuxième tableau.

Monologue 1¹³

«En Inde, chaque famille est née d'une légende», l'énonciateur ici est un narrateur délégué par l'auteur avec un but précis, celui de combler l'écart entre son œuvre et ses spectateurs français. «Nous ignorons tout d'elle», ce «nous» se place dans le discours par rapport à un «vous» que le narrateur délégué s'offre de renseigner. «La postérité n'a même pas retenu son nom, sauf la flamme de son terrible regard qui nous hante de génération en génération à travers des rêves et des incarnations, à travers des histoires et des récits que la fureur des vagues nous apporte de temps en temps dans ce coin perdu de l'univers.» Ici, le narrateur transmet des renseignements pertinents concernant les croyances incrustées dans la psyché indienne, l'idée de la renaissance, de l'incarnation, le passage des histoires mythiques par la tradition orale. Et «ce coin perdu de l'univers» se réfère aussi aux histoires perdues d'un petit village par rapport au monde francophone occidental. Et pourtant à travers les histoires suivantes empruntées au *Mahabharata*, l'auteur affirme l'universalité de ces histoires.

Elle marmonnait alors des paroles dont le sens se perdait dans la profondeur de ses regards devenus soudain ternes et lointains. Je n'ai jamais su si elle discutait d'Indira Gandhi, de Phèdre, de Lady Macbeth ou de ses grand-mères. Toutes les femmes du monde entraient et sortaient de son univers avec une facilité qui me donnait le vertige.

Ainsi, l'auteur rappelle à ses spectateurs que les histoires de ce petit village évoquent les mêmes soucis, les mêmes peurs. Il n'y a pas de langue particulière qui pourrait mieux exprimer qu'une autre l'attente du malheur ou l'attente de la mort. Elle se traduit aussi bien dans la psyché d'une culture qu'une autre.

La polyphonie des voix

Ensuite, l'espace scénique se transforme temporellement. La Mère est présente sur scène et le Fils s'introduit dans sa propre histoire en s'adressant directement à la Mère : «Mère, raconte-moi une histoire». La mère raconte l'histoire de la jeune femme au bûcher à la fin de laquelle le Fils debout dans un coin de la scène reprend son rôle de narrateur et informe les spectateurs que l'image de cet ancêtre hantait à tel point sa mère qu'elle la retrouvait partout. Le fil conducteur de la pièce ainsi proféré, le Fils disparaît pour revenir jouer l'Ivrogne. (Ici, il

faut signaler que le Fils est l'homme unique sur scène qui donne sa voix à toutes les figures tragiques masculines de la pièce: Ivrogne, Bhisma, Karna). La Mère raconte à la Berceuse le malheur d'un homme que sa femme a quitté. Remarquons qu'à ce stade, l'auteur adopte l'astuce classique d'introduire une histoire aux spectateurs. Toutes les histoires suivantes seront désormais racontées par la mère à ses enfants en suivant cette même procédure classique.

Le Fils devenu Ivrogne entre en scène, s'adresse à une porte invisible et demande à quelqu'un de lui rendre sa femme. Il jette des pierres et hurle des insultes à sa femme et à l'homme qui l'a volée mais personne ne répond. En fait, personne n'a jamais vu cette femme sortir de cette maison. La mère croit que le malheur de cet homme est la vengeance de l'ancêtre. Elle supplie cet ancêtre d'épargner les fils de la famille. C'est à ce moment là que l'Ivrogne redevenu Fils monologue sur scène :

Fils (*Projecteur sur le Fils. Il a abandonné son rôle de l'Ivrogne et se tient derrière Mère*): Au plus profond de mon être, des images me hantent et me suivent. Il y a tout d'abord celle du cadavre d'un inconnu qui flottait sur le Grand Étang. Pourquoi est-ce que je m'obstine toujours de penser que c'était celui de l'Ivrogne de minuit, l'homme aux pierres ? Je le vois encore flotter sur la surface, ses cheveux sauvages répondre aux ondulations de l'eau. Ses yeux absents défiaient cette lumière du soleil qui inondait son visage. Il entrait petit à petit dans la légende de cette rue pour disparaître comme les autres, un matin de la mousson.

Le but du dramaturge est bien évidemment, de révéler aux spectateurs la mort de l'homme malheureux sans que soit représenté pour autant le moment même de la mort sur scène. Le spectateur est invité à la contemplation d'une image de la mort, celle d'un théâtre en marche vers la mort. Dès lors, le Fils prend le visage d'une mime funèbre qui serait difficile à dévoiler sous une autre forme.

Les phrases suivantes du monologue donnent voix aux questions que suscite la mort de cet homme inconnu :

A quoi pensait-il, le soir quand il allait se promener avec la Mort au bord de l'étang ? Pensait-il encore à quelque chose de précis avant de quitter ce monde qu'il a méprisé de toutes ses forces ? Se lamentait-il de sa vie écoulée inutilement ? Voulait-il retrouver pour la dernière fois la chaleur d'une caresse ?

Et elle ? Quels ont été ses sentiments ? Pourquoi persistait-elle à rester derrière cette porte ? Que craignait-elle au juste ? Pouvons-nous jamais deviner toutes les aventures d'un silence ? Pourquoi l'obscurité est-elle toujours plus riche que la lumière ?

Au niveau langagier, ces questions dépourvues de leurs réponses renvoient à leur propre solitude. Dès lors, la solitude de ses questions devient celle du Fils narrateur. Le caractère du monologue n'est plus narratif. Il s'agit d'un dilemme qui l'entoure mais il ne cherche pas à l'échapper. Au contraire, à travers sa dernière question il semble affirmer que «l'obscurité» sur l'épisode de l'Ivrogne lui permet d'espérer. Mais espérer quoi ? Entre la phase donc où les sentiments du personnage sont encore indicibles, indéchiffrables, jusqu'à ce qu'il affirme quelque chose :

Je n'ai jamais vu cette femme. Il y a des fleurs qui s'épanouissent à l'ombre des feuilles. Il y a des feuilles qui disparaissent sans connaître les couleurs de l'arc-en-ciel. Il y a des parfums qui vous envahissent à l'abri des arbres. Je veux croire que cette femme est toujours vivante, pleurant un amour perdu. Certains soirs, ses larmes traversent les ondes et les océans pour rejoindre la solitude des âmes qui croient encore aux fées et aux fantômes.

Tout en parlant, Fils vient s'asseoir près de Mère.

Notre quartier est une rue calme d'une ville banale. Rien ne la distingue des autres rues des autres villes. C'était l'histoire d'un homme malheureux. Rien ne la distinguait non plus de celles des autres hommes des autres villes. Ce n'était pas non plus une nuit particulière. Elle ressemblait à d'autres nuits tout aussi chaudes et humides du Sud. Une nuit banale, une nuit sans lune, où les bruits des klaxons nous empêchaient de dormir. C'était une nuit pareille à la mémoire, où tout s'accumule et rien ne se distingue des autres obscurités qui nous entourent¹⁴.

Les interrogations se métamorphosent en langage poétique qui retient la qualité énigmatique des questions précédentes. Pourtant, cette fois-ci il affirme quelque chose : «Je veux croire que cette femme est toujours vivante, pleurant un amour perdu». Cette aspiration à l'espoir fait ressortir la figure tragique dans un univers textuel où dominent toutes choses macabres. Son monologue intérieur devient expression lyrique de la pensée verbalisée ou des sentiments.

Qu'est-ce qui caractérise les deux parties de la citation ci-dessus ? L'originalité de cet exemple du monologue réside dans la facilité avec laquelle le monologue glisse dans un mode narratif sur scène. Le ton personnel et lyrique se transforme en ton impersonnel, détaché et conversationnel dans la deuxième partie.

Le déictique spatial langagier

Dans la phrase, «Il entrait petit à petit dans la légende de cette rue pour disparaître comme les autres, un matin de la mousson», remarquons l'usage de «cette rue» que Dominique Maingueneau appellerait le *déictique spatial* :

Les déictiques spatiaux s'interprètent grâce à une prise en compte de la position du corps de l'énonciateur et de ses gestes. Il ne s'agit pas de l'unique moyen dont dispose la langue pour opérer une localisation¹⁵.

Celui qui ne connaît que ce passage aura quelque difficulté à interpréter les références locales dans la mesure où il ignore ce que désigne «cette rue». Reprenons une phrase du tableau précédent, «Pour elle toutes les légendes de notre petite rue n'étaient que des manifestations de sa vengeance»¹⁶. Le propre de ce récit relevant de la technique du «monologue intérieur» construit un réseau de relation dans le texte de manière que les références spatiales s'éclairent sans faire intervenir la situation d'énonciation : «cette rue» déjà introduit dans la narration aurait pu être «notre rue», mais ce n'est pas le cas. Car, «notre petite rue»¹⁷ et «notre quartier est une rue calme»¹⁸ font partie du discours du narrateur et désignent une appartenance à la rue, tandis que «cette rue» écarte soudainement ce rapport et établit un point de vue externe, rappelant la vengeance de cette rue envers les hommes.

Le monologue délégué

La délégation du point de vue du Fils narrateur au Fils figure tragique s'effectue aussi à un autre niveau : Le point de vue de l'ivrogne délégué au Fils figure tragique, car ce n'est pas l'ivrogne qui soliloque sur son propre malheur comme dans les monologues classiques. Il s'agit d'un monologue délégué - comme le point de vue délégué dans des récits narratifs. Pourtant ici, on est dans le domaine du théâtre! Raisonons en nous appuyant sur le fait que la même personne interprète deux rôles, celui du Fils

et celui de l'ivrogne. Et c'est en cela que les jeux du récit narratif, tels le point de vue délégué, se traduisent en langage dramatique. Le Fils se met dans la peau de l'ivrogne, littéralement et aussi mentalement (à travers le monologue délégué). Le malheur de l'ivrogne effraie le Fils et pourtant il n'y a aucune raison pour cela. Ceci représente sur scène l'effet que cherche à produire la pièce sur ses spectateurs: s'identifier avec la crise du personnage, vivre les horreurs scéniques comme les siennes. Ici, se manifeste l'efficacité du langage dramatique en tant que trope communicationnel que les spectateurs croient malgré ses artifices.

Le déictique spatial par la réorientation dans l'espace scénique

Remarquons aussi que le langage dramatique offre ici un deuxième déictique spatial: la réorientation du Fils sur scène. Ce glissement physique du personnage délimite deux espaces distincts sur scène : celui du Fils en tant que figure tragique et celui du Fils en tant que narrateur. Car, comme le dit Dominique Maingueneau:

«S'il n'y a pas de narrateur il faut que le texte s'arrange pour éclairer les références déictiques sans changer de registre»¹⁹. En changeant la position du personnage sur scène, ce qui est propre au langage théâtral, la représentation scénique remplace le Fils tragique par le Fils narrateur.

Dans ce cas, l'auteur accompagne la réorientation spatiale avec une transition sonore de ton et ainsi se trouvent redéfinies deux parties du point de vue pragmatique. Dans la première partie, avant que le mouvement ne s'effectue, la figure tragique se retrouve seule face aux fantômes de ses pensées. Par exemple: «Au plus profond de mon être, des images me hantent et me suivent». Il parle de son moment de solitude qui donne lieu à tant d'interrogations auxquelles il cherche des réponses en vain, en mettant l'accent sur la perplexité de ses pensées. L'attente ici se traduit par une vaine attente de réponses. Il dit: «Je veux croire», pour mettre fin à cette attente.

Le Fils n'est pas seul sur scène lors du monologue. Mais cette situation se rencontre aussi dans le monologue d'Agamemnon dans *Iphigénie* qui monologue en présence de ses soldats. Dans la seconde partie du discours du narrateur son entrée dans l'espace de la mère abolit physiquement la solitude de la première partie. Le langage même change de ton afin de détruire le silence de la première partie : par exemple, «où les bruits des klaxons nous empêchaient de dormir». Il y a aussi absence de toute perplexité qui se traduit par : «rue calme», «ville banale», «homme malheureux» - qui désignent un point de vue désintéressé. La banalité de tout ce qui l'entoure se distingue du moment privilégié du monologue *intérieur* où les questions auxquelles il cherche en vain des réponses jaillissent de tous les côtés et angoissent la figure dramatique. La dernière phrase communique la banalité explicitement. «C'était une nuit pareille à la mémoire, où tout s'accumule et rien ne se distingue des autres obscurités qui nous entourent»²⁰. Le narrateur parle ici de la mémoire en tant qu'obscurité uniforme. Parle-t-il plutôt de l'oubli, de la mémoire de l'oubli, de l'oubli menaçant toutes les choses du passé, de toutes choses mortes ? Comme le dit l'auteur : «Il rentrait petit à petit dans la légende de cette rue pour disparaître comme les autres» et la même préoccupation résonne dans les mots : «tout n'est que poussière, tout n'est que feuilles mortes que la première brise du matin ramasse pour les jeter dans la poubelle de l'éternité»²¹.

Voilà, la menace de la mort dans la réplique de Satyavati qui nous mène au deuxième monologue de notre pièce.

2- Le personnage tragique face à son passé obsédant

Le deuxième monologue se trouve dans le tableau 4 de la pièce, proféré par Bhishma qui est un personnage emprunté au *Mahabharata*. Pour éviter toute querelle de succession, il accepte que son demi-frère succède au roi, son père. Il renonce à tout jamais au trône de ses ancêtres et renonce aussi à l'amour des femmes pour ne pas enfanter d'autres prétendants au trône royal. Les dieux impressionnés par une telle générosité lui accordent l'immortalité. Comme dit la mère, «La mort ne lui faisait plus peur». Suivant les coutumes de cette époque, Bhishma conquiert trois sœurs pour son demi-frère parmi lesquelles la sœur aînée Amba divulgue qu'elle est déjà amoureuse du roi Salva. Bhishma la laisse partir chez le roi Salva qui la rejette par conséquent. Amba n'insiste pas, elle rentre chez Bhishma et lui demande qu'il se marie avec elle. Mais Bhishma est liée à jamais à son serment. Outragée d'avoir été rejetée par tout le monde, elle part en jurant de faire mourir Bhishma un jour. Plusieurs années s'écoulent, le jeune roi meurt sans laisser d'héritier. C'est alors que sa mère Satyavati, la belle-mère de Bhishma révèle son secret. Elle avait conçu un enfant avant son mariage, le grand ermite Vyasa, lui seul pourrait donc donner un héritier au royaume. Tentées par l'idée d'enfanter le futur roi, les deux princesses veuves reçoivent Vyasa, dont la laideur effrayante les répugne. Leur peur irrite le grand Vyasa. Il les maudit avant de partir, l'un des enfants naîtra aveugle, l'autre mourra sans héritiers légitimes. Qui sera alors le roi légitime du royaume? Cet enjeu déclenchera la plus grande tuerie de l'humanité, la guerre du *Mahabharata*. Le serment d'Amba de tuer Bhishma se réalisera alors. Elle renaîtra comme un androgyne pour tuer Bhishma lors de cette guerre. Dans le champ de bataille Bhishma abandonnera ses armes face à cet homme qui a été une femme. Cette certitude se révèle prématurément à Bhishma et à sa belle-mère sur scène, suite à laquelle Satyavati profère les paroles ci-dessous :

Monologue 2

Bhishma/Fils : *Obscurité sur la scène. Un seul projecteur sur Bhishma* : Oui, nous nous reverrons tous un jour. - Pause - Le hasard ne cesse jamais de nous étonner. Sa main invisible ne nous amène jamais là où on aurait souhaité aller. Dans cette courte randonnée, que d'images nous accumulons, que de souvenirs nous récoltons, que de rendez-vous nous manquons ! Certaines images disparaissent à jamais pour se réfugier au plus profond de notre être afin de vivre leur destinée à l'abri de notre regard. D'autres, plus vivantes et plus fidèles, nous accompagnent tout au long de notre vie sans perdre leur intensité et leur parfum. Tels des fantômes, ces images nous traversent et nous conduisent vers un destin imprévisible et insoluble.

*Obscurité sur scène*²².

Rappelons que le monologue précédent donne voix à la mémoire obscure où tout s'accumule et rien ne se distingue. Un trope poétique qui désigne l'oubli menaçant qui homogénéise tout. A l'opposé de cela, Bhishma constate ici que certaines images plus fidèles nous accompagnent tout au long de notre vie. Ainsi, ressortent du vide obscur de l'oubli quelques fragments du passé qui ne nous quittent jamais ou que nous ne voulons jamais quitter. Cette mémoire fragmentaire de la psyché humaine dont parle Bhishma se reflète aussi au niveau macro-structurel de la pièce. Les histoires disparates qui se succèdent dans un certain unisson se disposent comme

un collage des fragments du mémoire du Fils narrateur. Le passage du premier monologue au deuxième en témoigne.

Revenons à l'allusion que fait Bhishma à travers les tropes poétiques. On peut se poser la question : quelles sont les images dont il parle ? Parle-t-il de sa propre mémoire ou plutôt de la mémoire d'un autre qui le poursuit, qui ne veut jamais l'oublier, celle d'Amba. L'une et l'autre veulent dire la même chose dans ce contexte. La menace que porte Amba à Bhishma dans le tableau précédent de la pièce fait clairement écho aux images qui hantent Bhishma dans son monologue :

Tu es fier de tes succès. Tu es devenu orgueilleux de ta virginité. Tu te crois immortel parce que tu peux reculer ta mort comme tu l'entends. Bhishma, c'est Amba qui est ta mort. [...] Je n'aurai qu'un seul but, je n'aurai qu'une seule pensée dans ma vie : te détruire. Ne m'oublie jamais. Je suis ta mort. Je reviendrai²³.

Les doubles ententes du monologue

Amba non seulement condamne Bhishma à mort mais elle le maudit aussi d'une attente qui le poursuivra toute sa vie, l'attente de la mort. «La mort» qui, selon la mère, «ne faisait plus peur à Bhishma». Nous remarquons tout de suite la solitude de Bhishma entourée par les ténèbres menaçantes de la scène et envahit par ses propres dilemmes. Il répond à Satyavati, mais comme si il affirmait une vérité indéniable, car Satyavati est déjà partie quand il profère ces paroles. Par rapport au premier monologue, ici, les questions laissent place à la certitude de la fin imminente. Nous répétons ici notre hypothèse que ce monologue se qualifie également d'un monologue intérieur car Bhishma ne cherche pas à faire un choix pour sortir de l'impasse comme dans les monologues classiques français. Pour illustrer le monologue tout court, nous nous limitons au célèbre exemple d'Hamlet²⁴ de Shakespeare quand il dit : «Être ou ne pas être, Voilà la question». À la lumière de cet exemple classique du débat intérieur qu'est le monologue, nous constatons que le monologue de Bhishma se marque par une sereine certitude. Mais bien qu'il n'y ait pas de points d'interrogation, sa perplexité vis-à-vis de sa vie résonne dans les mots, «un destin imprévisible et insoluble». Le héros tragique et la fatalité du destin sont inextricablement liés comme dans les tragédies classiques, par exemple : Œdipe, Hippolyte, Oreste, etc.

Le double sens dans «Je suis ta mort» ne se perd pas. Parmi les deux verbes «être» et «suivre» l'un possède une valeur conditionnelle et l'autre une valeur de mouvement, quelque chose qui s'approche et que l'on attend. L'adjectif «fidèle» et le verbe «accompagner» dans la phrase : «D'autres plus fidèles, nous accompagnent tout au long de notre vie», s'accordent aisément avec le verbe «suivre» du tableau précédent. Voilà les attributs qu'accorde la pièce ponctuellement à cette attente fidèle de la mort pendant laquelle se défilent les fragments d'une mémoire obsédante. L'imminence dont la certitude menace l'humanité entière, voilà ce que raconte le plus long poème de l'humanité, *Le Mahabharata*.

Le monologue et la figure tragique fragmentés

Un autre monologue dans *Le Mahabharata des femmes* met plus explicitement en lumière cette rupture de la figure tragique en deux espaces distincts lorsqu'elle soliloque. Il est prononcé au milieu du tableau 5 par un personnage surréel, qui s'appelle Mohini. C'est le fantôme d'une tante de la mère, morte il y a longtemps

et qui revient de l'au-delà pour hanter les gens en leur rappelant leur passé. Il s'agit encore d'une hantise de la mémoire angoissante du passé qui fait souffrir. Ce spectre rappelle le fantôme du roi le père, dans *Hamlet* de Shakespeare. Mais Mohini est une création fortement symbolique. Elle symbolise l'étoile de naissance de Krishna²⁵. Krishna, condamné à la fin de la pièce pour être à l'origine des morts est en fait le monstrueux Temps qui avale tout (selon le *Bhagavad-Gîtâ*). Quant à Mohini, elle symbolise l'esprit libre qui n'est pas prisonnier des barrières temporelles et les franchit aisément. Elle est l'incarnation symbolique physique de la mémoire fragmentaire que nous avons aperçue dans le dernier monologue :

Mère : Mohini, pourquoi erres-tu ainsi ? Pourquoi vient-tu toujours me hanter ? Je suis fatiguée. Je n'en peux plus. Va-t-en.

Monologue 3

Mohini : Tais-toi. *On entend de nouveau très fort la plainte des vents*. La nuit est sinistre. Tu entends ce vent dans les branches des bambous ? Écoute. C'est la plainte des âmes qui se déchirent à leurs épines. Elles pleurent avec leurs jumelles qui hurlent au fond des mers. Elles pleurent avec leurs sœurs qui disparaissent avec les vagues. Elles pleurent ces femmes qui s'évaporent de leur forteresse sans laisser de traces, sinon ce long et interminable couloir de sons. Sais-tu maintenant pourquoi les coquillages sont toujours vides ? Écoute-les raconter leurs histoires ! Écoute ces voix d'outre-tombe qu'un génie a enfermées dans les labyrinthes de leurs cercles vicieux ! Écoute les ces larmes qui s'évadent des profondeurs de leurs enfers ! A qui veut les entendre, elles confient certains soirs, pendant des siècles et des siècles, leur désespoir, leur solitude et leur colère. Pauvres âmes perdues dans le désert de cette plage, où les pas meurent en naissant. - *Silence* - Les vers luisants sont tous morts en brillant.

Mère : Aujourd'hui c'est le deuxième jour sans lune. Le ciel est clair. Tu vois ce groupe d'étoiles.

Sœur : Qu'est-ce qui se passe, maman ? Réveille-toi.

Mère : Il y en a cinq. Regarde, là-bas, l'étoile la plus brillante. C'est Mohini.

Sœur : Maman ! Tu me fais peur. Ne parle pas comme un fantôme. Ne nous quitte pas maman ! Je t'aime²⁶.

Est-ce que l'on peut vraiment qualifier les paroles de Mohini qui au premier abord ressemblent à une tirade de monologue ? Nous avons vu que le monologue se caractérise par la solitude du personnage sur scène, l'attente chez le personnage d'une catastrophe imminente, l'expression lyrique de la pensée verbalisée et le caractère fragmenté qu'il attribue au personnage tragique. La réplique de Mohini que nous avons citée plus haut débute comme une réponse à l'intervention de la mère, «Tais-toi». Mais paradoxalement, c'est exactement en cela, en répondant à la mère qu'elle se projette dans un silence, dans un espace conforme au monologue où aucune autre parole n'est permise à la solitude de ses mots. La présence de la mère ne produit qu'un effet stylistique dans cette scène de monologue. Cette mise en distance est de plus renforcée par le fait que la mère reprend ses paroles quand Mohini arrête de parler, comme si elle n'était qu'un simple spectatrice de cet espace surréel. Un effet de théâtre dans le théâtre ou de mise en abîme se produit quand la mère ne cherche plus à dialoguer avec Mohini. Ce qui est très intéressant dans les répliques suivantes est que la mère parle soit de Mohini à la troisième personne soit s'adresse à elle à la deuxième personne alors que Mohini ignore complètement sa présence. Cependant, les deux co-existent en même temps dans le même espace mais avec une dynamique d'échange verbale toute particulière. Il y a là un décalage

complet entre leurs temps d'énonciations²⁷. Donc ses paroles suivantes, «Tu vois ce groupe d'étoiles», sont en fait adressées à sa fille dans l'espace réel, car l'étoile dont elle parle est Mohini. Ce cas particulier du trope communicationnel se trouve aussi chez Racine. Dans *Andromaque* (Acte V, scène V) quand Oreste apprend la mort d'Hermione il ignore les conseils de Pylade qui monologue comme un fou en s'adressant à Pyrrhus alors que ce dernier est déjà mort²⁸.

Le deuxième point qui vient contester la qualification de cette réplique en tant que monologue est l'emploi de la deuxième personne : «Tu entends ce vent dans les branches des bambous ? Ecoute», «Sais-tu maintenant [...] ? Écoute-les [...] ! Écoute ces voix [...] ! Écoute les ces larmes [...]». Ce qui est aussi remarquable dans ces vers est l'absence du Je qui caractérisent tous les monologues de la tragédie classique. Est-ce que Mohini cherche à dialoguer donc ? Mais le lyrisme poétique des vers ne les qualifie pas d'un dialogue ordinaire. Cependant, ce «tu» à qui elle s'adresse est bien la Mère. Comme dans les poèmes de Robert Browning *My Last Duchess et Mr. Sludge, The Medium*, qui supposent la présence d'un auditeur réel et visible, le monologue de Mohini en faisant la même supposition ne se présente pas comme un véritable monologue intérieur. Il a pour base la rêverie à haute voix de la Mère qu'atteste les mots de la Sœur : «Qu'est-ce qui se passe, maman ? Réveille-toi». Mohini symbolise la figuration de l'inconscient de la Mère. Suivant cette hypothèse, nous concluons que dans la mesure où c'est l'Inconscient de la Mère qui lui adresse la parole, il s'agit d'une pensée verbalisée. Ce monologue donc se qualifie d'un monologue de rêverie :

où le personnage, dans un état de médiation profonde, laisse divaguer librement son esprit, sans que ses pensées fassent avancer nécessairement l'action de la pièce²⁹.

Et pourtant, le monologue intérieur tel qu'il est défini par Edouard Dujardain suppose que :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant³⁰.

L'idée exposée dans cette citation révèle que le monologue intérieur entend une introspection, une complicité avec l'inconscient et non pas un débat interne avec soi. Mohini s'adresse à ce «tu» en le mode verbal impératif. Le dictionnaire *Le Petit Robert* établit la définition philosophique de l'impératif comme la forme d'un commandement que l'esprit se donne à lui-même³¹. Cette définition affirme notre hypothèse dans le cas de Mohini qui représente d'après nous, l'inconscient. Son monologue pourrait de ce fait, se qualifier d'un *courant de conscience* qui selon Elisabeth Van Der Staay se définit comme «tous les processus mentaux de la conscience tels que les images et les sensations»³². Mais n'oublions pas de toute façon que ce *tu* figure ponctuellement dans les monologues tragiques du XVIIIème chez Racine.

4- La recherche d'une mémoire effacée

Le quatrième monologue est le plus important du *Mahabharata des femmes* du point de vue de sa richesse langagière. Il figure dans le tableau 7 quand Kunti vient implorer son premier né de s'allier avec ses cinq autres fils. Karna dénonce sa mère en lui rappelant sa trahison initiale et la traite de l'ennemi le plus cruel de sa vie malheureuse. Kunti part avec un cœur lourd. Elle n'est pas encore tout à fait sortie de sa vue quand Karna monologue. Bien que le fils du Soleil ait des origines

divines, il est imbibé de la certitude que la mort l'attend au cours de la guerre :

Monologue 4

Karna/Fils : Karna est seul sur la scène. Soudain, il pousse un grand cri de rage ou de désespoir. Après un instant, il se reprend.

Ce soir-là, tout me fut interdit. Elle était près de moi. Je ne pouvais l'approcher. Elle est loin de moi. Je sens encore son parfum. Sa chaleur m'a donné les angoisses d'une nouvelle naissance. Tous les vents du désert émanaient de son regard brûlant pour arracher mes nouvelles racines. Les feuilles d'automne peuvent-elles choisir leurs supplices ? Ma folie n'a d'égalé que l'immensité des solitudes que je traverse aujourd'hui.

Changement d'éclairage. Crépuscule. Musique triste.

L'obscurité tombe lentement comme si ma douleur n'était pas déjà suffisante. Tout autour de moi, les ombres des arbres se dressent comme des géants dérangés dans leur sommeil. Mon soleil a disparu entièrement. Les oiseaux se sont endormis. Au plus profond de leur abri, à quoi rêvent-ils ce soir ? Pourquoi la voix des berceuses me paraît-elle toujours triste ? Un long frisson parcourt mon corps.

Ai-je peur finalement de la mort ? Je la rencontre toujours au coucher du soleil au moment où elle est la plus belle. Je m'enfonce de plus en plus dans les souffrances de ses ondulations qui trouvent un écho dans les méandres de mon cœur à la recherche d'un fantôme. Elle a toujours ce regard perçant où dansent les reflets du désert. Fille du ciel, épouse du soleil, elle s'évanouira à l'horizon, laissant derrière elle son voile où les sillons recevront mes larmes infertiles. Tout à l'heure, son regard m'annonçait la mort de l'univers et les rêves de l'éternité. J'ai compris soudain la disparition des étoiles filantes, les larmes des méduses et l'agonie des vents. J'entends au loin les cris d'un enfant qu'on étouffe.

Karna s'immobilise par terre complètement recroquevillé comme un enfant. Obscurité sur la scène. Tambour de guerre. Rumeurs de bataille. Cris de guerre. Voix humaines. Désolations³³.

La menace de la mort s'avançant à petits pas dans le monologue de Bhishma trouve dans celui de Karna une plus belle expression poétique. Ce monologue marque plutôt un mélange des deux styles précédents (le monologue du Fils et le monologue de Bhishma), où l'auteur verse des doses de perplexité (à travers les points d'interrogation) et de certitude en justes mesures. Ce qui était implicite dans le monologue de Bhishma affleure ici ouvertement comme un point d'interrogation, «Ai-je peur finalement de la mort ?» Bien que cette phrase soit posée comme une question, la phrase précédente, «le frisson qui parcourt mon corps» affirme bien cette peur.

Le langage métaphorique - la métamorphose de la mort en mère

Le monologue de Karna est visiblement divisé en deux parties par la didascalie. Dans la première partie, «elle» désigne incontestablement Kunti qui venait juste de partir. Par contre, les phrases dans la deuxième partie suscitent une confusion chez le lecteur, entre la figure de la mort et celle de la mère. Nous savons que sans le vouloir sa mère, Kunti, le mène à sa mort. Cette idée peut se généraliser dans la mesure où la mère en donnant naissance à l'enfant le condamne à la certitude de la mort. Les phrases de la deuxième partie du monologue donnent une très belle expression métaphorique de cette ambiguïté. «Ai-je peur finalement de la mort?» se demande Karna. L'apparition de cette peur au moment du coucher du soleil est significative. L'auteur évoque un jeu des mots : «Je la rencontre toujours au coucher du soleil au moment où elle est la plus belle». Karna vient de rencontrer

Kunti, sa mère, alors que le crépuscule s'étend sur scène. Parle-t-il alors de l'image des rayons rouges du Soleil sur le beau visage de Kunti ? Que désigne le pronom personnel «la»? Est-ce la mort dont il vient d'avouer sa peur ou est-ce la mère qu'il voit partir ? Le langage poétique commence à brouiller la distinction entre la mort et la mère. Cependant le mot «toujours» indique que ce «la» ne peut désigner que la mort puisque la rencontre avec sa mère est la première de sa vie.

Passons à la phrase suivante : «Je m'enfoncé de plus en plus dans les souffrances de ses ondulations / qui trouvent un écho dans les méandres de mon cœur à la recherche d'un fantôme.» Deux points affleurent ici, tout d'abord, la mère et la mort se confondent complètement. La première partie de cette phrase «les souffrances de ses ondulations», ne résonne-t-elle pas avec la phrase «Sa chaleur m'a donné les angoisses d'une nouvelle naissance» proférée précédemment au cours du même monologue? Elles désignent toutes les deux les douleurs de l'accouchement que subit une mère et son enfant. Karna dit qu'il s'enfoncé de plus en plus dans cette souffrance, ce qui s'accorde avec «les angoisses d'une nouvelle naissance». Ainsi, il rentre dans une matrice (le ventre de sa mère) d'où il s'apprête à ressortir. Et, ce sentiment chez lui trouve «un écho dans les méandres de son cœur à la recherche d'un fantôme». C'est le fantôme d'un passé, le souvenir perdu de la mère qu'il recherche. Quant au rapprochement de cette phrase à la mort, les phrases «Mon soleil a disparu entièrement» viennent renforcer notre hypothèse. De plus les mots tels «souffrance», «un écho de mon cœur» (qui fait écho avec «Ai-je peur finalement de la mort») et «la recherche d'un fantôme» portent sur la mort.

Le mot «écho» se prête aussi à une illusion auditive. Il renvoie au phénomène même du monologue, dans la mesure où la voix du personnage qui monologue sur scène se fait entendre doublement, car elle a deux destinataires : le personnage lui-même à qui ce trope communicationnel prétend s'adresser et les spectateurs qui sont les destinataires principaux du contenu. L'écho ou le monologue de Karna est donc à la recherche d'un fantôme. Ici apparaît notre deuxième point : le monologue de Karna recherche avidement le passé avec l'espoir d'y trouver la mère qu'il n'a jamais connue. Cette recherche se transforme en expérience douloureuse car elle est destinée à échouer : cette douleur associée à la recherche de la mère perdue à jamais, ressort avec «Pourquoi la voix des berceuses me paraît-elle toujours triste».

La troisième étape vers ce glissement de la mort en mère se reflète dans, «Elle a toujours ce regard perçant où dansent les reflets du désert», sans abandonner l'allusion parallèle à la mort, l'illusion ici, s'oriente de plus en plus vers Kunti : «les reflets du désert» correspond à la phrase «Tous les vents du désert émanaient de son regard brûlant» qu'il avait proféré précédemment dans le contexte de sa mère. «Les reflets du désert» renvoient aux mirages, aux images chimériques qui s'évaporent dès que l'on s'approche d'elles. L'emploi des métaphores tels «regard» et «reflets» doublent le rapport mère-fils. Il s'agit d'un double jeu du regard illusoire : celui de la mère à la recherche du fils perdu et celui sur la mère, elle-même inaccessible.

Enfin, «Fille du ciel, épouse du soleil, elle s'évanouira à l'horizon» se réfère directement à Kunti. Ainsi, se réalise une véritable métamorphose de la mort en la Mère à travers un langage implicite chargé de métaphores. Il s'agit cependant, d'un emploi métaphorique prolongé qui ralentit cette métamorphose langagière. Un

autre exploit de ce langage métaphorique réside dans «les larmes des méduses». Méduse, le monstre de la mythologie grecque dont le regard meurtrier pétrifie ceux qui le regardent se traduit par le regard brûlant de Kunti ici : «son regard m'annonçait la mort de l'univers».

L'emploi du verbe au futur dans «elle s'évanouira à l'horizon» ne manque pas de conséquences interprétatives par rapport au contexte englobant de ce monologue. Sans doute, Karna parle de la disparition progressive de Kunti de sa vue ici. Pourquoi n'utilise-t-il pas le futur proche alors ? Implique-t-il peut-être la disparition définitive de cette image chimérique de la mère avec sa mort imminente ? Avec l'image de sa mère s'évanouira aussi son père, le soleil, à l'horizon au crépuscule de sa vie. Lors de ses échanges verbaux avec Kunti, une de ses répliques affirme :

Karna : Toute ma vie a été inutile à cause de toi. J'ai toujours été poursuivi par la malédiction des étoiles. Ni mes origines divines, ni mes doutes, ni ma valeur, ne m'ont permis de détruire ce cercle damné où tu m'as installé dès ma naissance. Un jour, le Dieu Indra est venu me demander mes boucles d'oreilles et mon bouclier naturels. Bien qu'une voix du Ciel me conseillât de ne jamais m'en priver, je lui ai donné, avec ce qui me collait encore à la peau, tous les débris d'une naissance plus malheureuse que mystérieuse. Que me reste-t-il de ce passé lointain ? L'image effacée d'une caresse perdue, le souffle mourant d'une berceuse pleurante que ma faible mémoire d'enfant s'est acharné à conserver. Mère, tu as été la cause de tous mes malheurs.

Kunti pleure

La Malédiction des étoiles est un titre métaphorique pour *Le Mahabharata des femmes*. Selon les croyances hindoues le destin humain est inextricablement lié avec les étoiles de sa naissance. Celles-ci gouvernent tous les bonheurs ainsi que tous les malheurs de sa vie. La malédiction des étoiles désigne une vie maudite par les sensations pénibles d'existence et la certitude de la mort. Comme le dit Karna : «J'ai toujours été poursuivi par la malédiction des étoiles [...] ne m'ont permis de détruire ce cercle damné». L'homme est inextricablement et inexplicablement enchevêtré dans une toile des hasards. La seule issue est la mort mais au seuil de la mort, l'homme veut paradoxalement s'accrocher à cette vie de toute sa force. Ce paradoxe met en relief cette malédiction.

À la fin de son monologue, Karna décrit sa situation damnée d'où il ne peut jamais s'extirper : «J'entends au loin le cri d'un enfant qu'on étouffe». Pierre Larthomas donne raison dans *Le langage dramatique* à notre hypothèse :

Alain a poussé plus loin l'analyse lorsqu'il remarque que «le tragique est toujours dans l'attente et non dans la catastrophe», ou encore que «le théâtre tragique par son développement même sous la loi du temps et par le rythme tragique qui y soumet encore mieux le spectateur comme le personnage, rend la fatalité sensible».³⁴

Le décalage spatial

Reprenons le monologue dès son début : «Ce soir-là, tout me fut interdit». Il y a deux points qui nous intéressent dans cette phrase : le déictique spatial «ce soir-là» et l'emploi particulier du passé simple «fut». Nous allons d'abord constater l'ambiguïté à laquelle donne lieu le déictique adverbial «-là».

Parmi les axes d'oppositions sémantiques tels, ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière, à gauche/à droite, etc., la langue privilégie indiscutablement l'opposition

du proche et du lointain, qu'on retrouve dans ceci/cela, ici/là/là-bas, celui-ci/celui-là. En français contemporain l'opposition -ci/-là tend à s'affaiblir, dans la mesure où l'on utilise constamment les formes en -là ou l'adverbe là pour désigner n'importe quel objet, qu'il soit proche ou éloigné. Là neutralise donc l'opposition [...]. En vertu d'une ambiguïté indéracinable le domaine du -là, de l'éloigné, peut signifier aussi bien l'exclusion de soi (mise à distance admirative) que l'exclusion d'autrui (rejet). Dans ces conditions, cet homme-là peut, selon les contextes, s'infléchir vers la louange ou le mépris, comme dans *Les Jeux de l'amour et du hasard* de Marivaux, Silvia dit de Dorante qu'elle commence à aimer : «ce garçon-là n'est pas sot, et je ne plains pas la soubrette qui l'aura» (Acte I scène 7)³⁵.

Selon Maingueneau, ces problèmes de repérage déictique et non-déictique interfèrent avec la classique question des «points de vue», de la «focalisation» pour reprendre ici la terminologie de Gerard Genette³⁶.

L'auteur dramatique accorde à Karna dans ce contexte, un point de vue externe à travers l'exclusion du personnage par rapport à l'espace qui l'entoure. Mais ici, ce n'est pas de louanges ni de mépris par rapport à «ce soir-là», mais plutôt d'étonnement sur la situation malencontreuse qu'il vient de vivre «ce soir-là» : «Elle était près de moi. Je ne pouvais l'approcher. Elle est loin de moi. Je sens encore son parfum». Cette distanciation par rapport au moment qu'il vient de vivre renouvelle son expression à travers la sensation olfactive associée au parfum de la mère. Le parfum évoque un des signes fabuleux des pays mythiques. Selon A. Lallemand :

L'odorat, sens disqualifié par les philosophes au profit de la vue, sens considéré comme primitif et irrationnel, est celui qui ébranle le psychisme le plus profondément. C'est le sens privilégié de l'imagination et du désir ; et comme le dit Rousseau dans l'Émile : «Les odeurs n'affectent pas tant par ce qu'elles donnent que par ce qu'elles font attendre». D'autre part, le parfum représente la sublimation de la matière ; il est présence concrète de l'invisible et de l'insaisissable ; il a en lui «l'expansion des choses infinies». Les odeurs suaves permettent donc de faire pressentir une terre idéale au printemps éternel, à la fécondité sans bornes, où la décrépitude et la mort n'existent plus³⁷.

Les principaux points de cette citation font écho avec notre hypothèse d'attente. De surcroît, elle soulève le complice inséparable de l'attente, «l'invisible ou l'insaisissable» c'est-à-dire, l'absence. L'éloignement éventuel de Kunti en laissant derrière elle son parfum se traduit par la tentative de Karna de repousser la peur de la mort par la recherche d'une enfance perdue.

Tout en monologuant dans le même espace, le personnage s'éloigne ainsi spatialement et porte un regard externe sur l'instant qu'il vient de vivre. Cet éloignement se traduit ensuite au niveau temporel. Cela se manifeste à travers l'usage du passé simple dans la deuxième partie de la même phrase : «tout me fut interdit».

L'effet stylistique obtenu au moyen du passé simple

Tout d'abord, il faut se rappeler que les critiques de théâtre affirment que le passé composé est le temps par excellence du monologue théâtral³⁸. Ceci est sûrement dû à la solitude que ce temps suscite. Le mettant en rapport avec le passé composé de Camus dans *L'Étranger*, Sartre établit que :

La phrase au passé composé est fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui suit. Entre chaque

phrase est la suivante le monde s'anéantit et renaît: la parole dès qu'elle s'élève est une création ex nihilo. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique³⁹.

Cela donne suite à l'argument que l'emploi du passé simple dans le monologue tragique est destiné à produire certains effets stylistiques dans l'écriture dramatique. Selon Maingueneau :

un paradigme comme le passé simple a la propriété d'échapper à tout repérage déictique et d'impliquer une dissociation entre l'énoncé et son instance d'énonciation⁴⁰.

L'emploi du passé simple ici, effectue une dissociation complète entre *le moment énoncé* qui est désigné comme un instant bien antérieur (avec l'usage de «fut»), et *le moment d'énonciation* (le moment scénique), alors que Kunti qui fait partie de ce *moment énoncé* n'est pas tout à fait sortie de sa vue : «elle s'évanouira à l'horizon». Les spectateurs témoignent d'une figure temporellement décalée par rapport à l'instant qu'elle vit. Ce décalage par rapport à «soi» souligne l'état de folie du personnage qu'il atteste lui-même, «Ma folie n'a d'égale que l'immensité des solitudes que je traverse aujourd'hui».

D'autre part, le caractère causal du passé simple que définit très lucidement Jean-Michel Adam dans *Le Texte narratif*, fonctionne ici comme si il donnait suite aux phrases suivantes : «Elle était près de moi. Je ne pouvais l'approcher. Elle est loin de moi. Je sens encore son parfum». L'imparfait qui succède au passé simple donne une épaisseur descriptive à ce moment énoncé «lointain». Ensuite, nous remarquons un glissement du temps verbal au passé composé, «Sa chaleur m'a donné les angoisses d'une nouvelle naissance». Pierre Larthomas explique dans *Le langage dramatique* que le passé composé est par excellence le temps du monologue tragique, car il signifie un acquis dans le langage causal représenté par le passé simple. A travers le passé composé, le monologue donne voix ici, au rythme classique de la crise du langage tragique qui ne peut se défaire. Les verbes au «passé composé représentent une juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant»⁴¹. Or cette décomposition des formes de continuité narrative converge très exactement avec le comportement du personnage tragique qui monologue dans la mesure où c'est un personnage partagé entre deux temps et deux espaces comme on vient de le constater dans le cas de Karna. Il n'y a pas de totalisation signifiante de l'existence; ce qu'on résume habituellement selon Maingueneau, par la notion d'«absurde». La narration dans *L'Etranger* d'Albert Camus se dispose à cet effet, de l'emploi unique du passé composé en tant que temps narratif.

Ce sont là les valeurs essentielles des trois temps. Certes le passé composé est le temps de la conversation dans la vie comme au théâtre. Mais grâce à la dimension historique du passé simple, l'auteur donne au texte théâtral sa beauté littéraire et même sa force dramatique. Voilà donc qui plaide en faveur du théâtre écrit et donne raison à un dramaturge tel Giraudoux qui défend le *théâtre écrit* à vive voix.

Conclusion

Toute tragédie est attente et attente d'une catastrophe que le déroulement de l'action rend de plus en plus imminente. Le monologue qui se profère vers la fin de toutes les tragédies représente l'apogée de cette attente. Comme dans les

tragédies classiques françaises de Corneille et de Racine, le monologue dans *Le Mahabharata des femmes* est proféré à la fin de chaque épisode, pour marquer le dénouement tragique de l'écriture fragmentaire.

Le dramaturge donne voix à la figure tragique, une figure qui appartient exclusivement au théâtre occidental et destine ainsi sa pièce aux spectateurs occidentaux. Cependant, le monologue ici se produit comme un flux de la pensée dans son intégralité, comme le bilan d'une vie à sa fin et non pas comme un débat intérieur qui cherche à sortir d'une impasse. Sauf le monologue de Mohini les autres se qualifient de ce fait, d'un monologue *intérieur*.

Notre analyse de quatre monologues de la pièce à la lumière des quatre caractéristiques du monologue établies par Pierre Larthomas⁴² nous amène à conclure que le trope communicationnel du langage dramatique remplit une double fonction: au niveau scénique il représente le moment intensément chargé d'émotion que le personnage vit en solitude et par ce fait même le fait vivre aux spectateurs. Cette double adresse de l'artifice théâtral se compose d'allusions langagières très riches qui donnent lieu à d'excellents effets de style. Contrairement aux dialogues qui se caractérisent plutôt par un registre conversationnel, le monologue peut faire l'emploi d'un langage poétique. Les motifs de «la mort» et «la peur de la mort» se reflètent très visiblement à travers le langage employés pour les monologues. Le point commun dans chacun de ces monologues est une hantise chez le personnage d'un passé douloureux. La figure tragique ici, est souvent caractérisée comme une victime de ce passé terrible qui rappelle que la mort est insurmontable. Chaque histoire indépendante à l'intérieur de la pièce fragmentaire fait écho à la même peur. Le personnage tragique se trouve divisé ou fragmenté en deux temps : La mémoire fragmentaire du passé et l'attente de la fin imminente. La représentation fragmentaire divisée ainsi, à trois niveaux de la pièce : personnage, mémoire et style narratif, est la particularité du langage de cette pièce dans la mesure où elle se multiplie en rapport avec les spectateurs comme le double adresse du monologue même.

Notes

¹ Madavane K. , *La Malédiction des Etoiles ou Le Mahabharata des Femmes*, Samhita Publications, Pondicherry, Inde, 1998.

² Brun A., *Aux origines de la prose dramatique. Le style haletant*, Mélanges Ch. Bruneau, 1954, p.46

³Publié en 1826

⁴représentation synchronique des trois temps: Mère, la berceuse, et Mohini, et personnages mythiques

⁵ Larthomas Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, A. Colin, 1972, p. 135.

⁶Richard W. Seaver cité par Elisabeth Van Der Staay, *Le Monologue intérieur dans l'œuvre de Valéry Larbaud*, Champion-Slatkine, 1987, p.22.

⁷Larthomas, *op. cit.*, p.370.

⁸*Ibid.*, p. 159.

⁹ Kerbrat-Orecchioni Cathérine, *L'Implicite*, A. Colin, 1986, p. 131.

¹⁰*Ibid.*, p. 131.

¹¹Larthomas, *op. cit.*, p. 373.

¹²Van Der Staay, *op. cit.*, p. 22.

¹³ *Le Mahabharata des femmes*, p. 17.

¹⁴Madavane, *op. cit.*, p. 33--34.

¹⁵Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, p.15.

¹⁶Madavane, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷*Ibid.*, p.23.

¹⁸*Ibid.*, p.34.

¹⁹Maingueneau, *op. cit.*, p.16.

²⁰Madavane, *op. cit.*, p. 34.

²¹*Ibid.*, p.77.

²²*Ibid.*, p. 78.

²³*Ibid.*, p. 51.

²⁴*Hamlet*, Acte III, Scene I dans *The Oxford complete Works*, p. 886: "To be, or not to be : that is the question Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them ?"

²⁵Cette allusion est spécieusement cachée dans les répliques échangées

²⁶Madavane, *op. cit.*, p. 94--95.

²⁷*Ibid.*, p. 97--98.

²⁸Racine, *Andromaque*, p. 170.

²⁹Van Der Staay, *op. cit.*, p. 22.

³⁰Dujardin, *Le Monologue intérieur* cité par Van Der Staay, *op. cit.*, p. 108.

³¹*Le Petit Robert*.

³²Van Der Staay, *op. cit.*, p. 108.

³³Madavane, *op. cit.*, p. 127.

³⁴Système des beaux-arts, livre X, chap. 10. Les arts et les dieux, Pléiade, p. 461.

³⁵Maingueneau, *op. cit.*, p.17.

³⁶*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

³⁷Lallemand A., *Le parfum comme signe fabuleux dans les pays mythiques* in *Peuples et Pays Mythiques*, textes réunis par François Jouan et Bernard Deforge, Les Belles Lettres, Actes du Vème colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Univ. de Paris X, (Chantilly, 18-20 Sep, 1986), p. 75.

³⁸Larthomas, *op. cit.*, p. 192.

³⁹Cité par Herald Weinrich dans *Le Temps, Le Récit et le Commentaire*, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Seuil, 1973.

⁴⁰Maingueneau, *op. cit.*, p.2.

⁴¹Maingueneau, *op. cit.*, p.43.

⁴²Dans *Le langage dramatique* : l'expression lyrique, la pensée verbalisée, la solitude/le silence, et l'attente

Bibliographie

1. Larthomas, Pierre. 1972. *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*. Paris : A. Colin.
2. Kerbrat-Orecchioni, Cathérine. 1986. *L'Implicite*. Paris: A. Colin.
3. Madavane, K. 1998. *La Malédiction des Etoiles ou Le Mahabharata des Femmes*. Pondicherry : Samhita Publications.
4. Maingueneau. 1986. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas : Paris.

Profil

Aparajita Dey a été initiée à la langue française et aux études francophones dans le « Centre of French and Francophone Studies » à l'université de Jawaharlal Nehru à New Delhi où elle a obtenu sa licence de français en 2001 et sa maîtrise de français en 2003. Elle a ensuite acquis le diplôme de Master 2 (DEA) en Littérature Comparée à la Faculté des Lettres à l'université de Nice en 2005. Elle s'est principalement consacrée à l'analyse d'oeuvres indiennes, notamment l'analyse d'une pièce francophone indienne « *Le Mahabharata des femmes* » pour son mémoire principal. En outre, elle a aussi analysé « *La Bhagavad-Gîtâ* » dans le cadre d'un des modules du Master 2. A présent elle est professeur d'anglais au collège « Les Vallègues » à Cannes.