

Conflit de classiques, et au-delà : déterritorialisations indiennes des classiques grecs et latins (M.M. Dutt, *Meghnâdbadh Kâbya* ; Aurobindo, *Love and Death, Ilion, Perseus the Deliverer*)

Elena Langlais, Claudine Le Blanc

DANS **REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE** 2012/4 n° 344 , PAGES 411 À 427
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0035-1466

ISBN 9782252038512

DOI 10.3917/rlc.344.0411

Date de mise en ligne : 03/04/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-4-page-411?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Conflit de classiques, et au-delà : déterritorialisations indiennes des classiques grecs et latins (M.M. Dutt, *Meghnâdbadh Kâbha*¹ ; Aurobindo, *Love and Death, Ilion, Perseus the Deliverer*)

Examiner l'usage fait, dans les littératures modernes extra-européennes, de la référence aux auteurs, aux textes et aux mythes des littératures classiques grecque et latine, conduit à faire aussitôt l'expérience de la singularité indienne. Si l'Inde n'est évidemment pas exclue *a priori* d'une telle perspective, qui déplace dans l'espace un questionnement plus traditionnel portant sur l'usage des classiques gréco-latins dans le temps, la présence de celle-ci se révèle toutefois très discrète dans les ouvrages qui, récemment, ont abordé la question, tels *Homer in the Twentieth Century : Between World Literature and the Western Canon*, dirigé par Barbara Graziosi et Emily Greenwood², ou *Classics in Post-Colonial Worlds*, sous la direction de Lorna Hardwick et Carol Dillespie³. Aussi est-ce avec une heureuse surprise que l'on découvre, glissé presque en intrus au sein de ce dernier volume, l'article de l'Indien Harish Trivedi, dont le propos, résumé par le titre, « Western Classics, Indian Classics : Postcolonial Contestations »⁴, vient utilement éclairer le cas indien en questionnant le terme même de « classiques ». Dans le monde indien en effet, la mention de « classiques » ne suggère pas immédiatement un phénomène d'impérialisme culturel diversement contesté, tel que l'étudient les *postcolonial studies* : parce qu'il évoque tout aussi bien la littérature de l'Inde ancienne, le terme implique la contestation des classiques gréco-latins par la seule existence de clas-

1. Une transcription simplifiée, notant les voyelles longues par un accent circonflexe, a été adoptée pour les titres en langues indiennes ainsi que pour les noms de personnes, de dieux ou de lieux qui sont donnés d'après leur forme sanskrite, sauf lorsque ces termes sont empruntés à une œuvre rédigée en anglais. Les noms grecs et latins sont quant à eux cités dans leur forme courante francisée.
2. Oxford University Press, 2007.
3. Oxford University Press, 2007.
4. *Op. cit.*, p. 286-304.

siques indiens. La question n'est donc pas de savoir dans quelle mesure les classiques de l'Antiquité méditerranéenne peuvent être ceux des espaces extra-européens, mais bien de quels classiques on parle.

En un sens, les classiques en Inde ne sauraient être que des classiques indiens. Comme le rappelle Harish Trivedi, l'Inde a été le lieu pour la Grande-Bretagne d'une expérimentation éducative inédite dans l'Empire, puisqu'en raison peut-être de l'existence de la littérature sanskrite, découverte et étudiée par les orientalistes européens, l'enseignement traditionnel des classiques grecs et latins a été remplacé en Inde par celui de la littérature anglaise, repensée comme « classique » dans le nouveau contexte colonial : « *What the Greek and Latin were to the contemporaries of More and Ascham, our tongue is to the people of India. The literature of England is now more valuable than that of classical antiquity* », écrit Thomas Babington Macaulay dans sa célèbre *Minute on Indian Education*, en 1835. Contre la littérature anglaise imposée, la contestation de la domination coloniale a dès lors pu mobiliser les classiques indigènes, et tout particulièrement la grande épopée du *Mahâbhârata*⁵, et ce d'autant plus que ces textes, hérités de l'Inde classique sans solution de continuité — et donc plus indiens que les Latins et les Grecs ne sont anglais, comme le souligne malicieusement Trivedi —, n'étaient pas des références scolaires et savantes, mais appartenaient à la culture indienne tout entière, où ils faisaient l'objet de croyance et de dévotion sans être figés cependant dans un statut scripturaire.

Pour autant, les littératures anciennes de l'Occident ne sont pas restées totalement inconnues des Indiens du *Raj*, non seulement parce qu'elle fournirent le modèle de l'imposition de la littérature anglaise⁶ comme lieu de formation classique, mais aussi parce que, par le biais de parcours d'enfance fortement occidentalisés ou d'études supérieures en Angleterre, certains Indiens reçurent en plus de la tradition indienne une formation classique au sens européen du terme qui leur permit d'être en mesure de se faire traducteurs d'Homère et de Virgile. Exposer les usages indiens des littératures classiques grecque et latine signifie donc rendre compte d'un double régime d'exception : l'exception indienne où l'histoire est celle de la rencontre entre deux canons autant qu'entre deux modalités de classicisme ; mais aussi les exceptions individuelles, dont deux ont été retenues par nous, d'un bout à l'autre de la période coloniale, Michael Madhusudan Dutt [1824-1873], et Aurobindo Ghose, dit Sri Aurobindo [1872-1950].

Aussi le terme de « déterritorialisation », qui peut signifier au sens large la rupture du lien de territorialité entre une société ou une culture, et un territoire, gagne-t-il ici à être entendu au sens que lui ont donné Deleuze et Guattari⁷, c'est-à-dire non pas seulement comme déplacement d'une

5. H. Trivedi donne l'exemple de la pièce composée en 1907 par le marathi Krishnaji Prabhakar Khadilkar, *Kîcakavadha*, où le recours à un épisode bien connu de l'épopée permettait de déployer une allégorie politique transparente de l'Inde-Draupadî agressée par le vice-roi Lord Curzon, et secourue par Tilak-Bhîma. La pièce fut interdite en 1910.

6. Littérature anglaise qui en est par ailleurs nourrie.

7. Voir notamment *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 66.

culture, en l'occurrence gréco-latine, mais comme manière de détacher de leurs usages conventionnels un territoire, des objets — donc aussi bien l'Inde et la culture indienne — pour en autoriser d'autres. L'appropriation des classiques gréco-latins chez Dutt et Aurobindo est indissociablement reprise des classiques indiens, et mise en jeu d'un rapport d'autant plus suggestif que les deux termes, issus d'un substrat indo-européen commun manifeste dans la poésie épique, ne sont pas complètement étrangers l'un à l'autre, et qu'il s'agit donc en définitive de *choix*. Pourquoi en effet avoir recours aux classiques grecs quand on dispose de ses propres classiques ? Par-delà le geste d'appropriation du patrimoine du vainqueur qu'ils partagent avec d'autres sujets des empires coloniaux européens, Dutt et Aurobindo mettent en œuvre une écriture à double détermination dont la visée est une comparaison critique, mais aussi un dépassement des déterminations.

Déterritorialisations indiennes d'Homère : imitation et réorientation

Plus que tout autre, l'épopée homérique dans cette perspective est le texte classique qui se prête à la déterritorialisation indienne, tout particulièrement l'*Illiade*, que Dutt et Aurobindo ont l'un et l'autre reprise, avec des procédés différents.

Né au Bengale comme Aurobindo, Michael Madhusudan Dutt fait partie de la première génération de l'élite indienne anglicisée, brune d'apparence mais anglaise d'esprit⁸. Éduqué à l'*Hindu College*, ce temple de l'acculturation coloniale, il étudie les littératures européennes, apprend le latin, le grec, l'anglais. Cette dernière est d'ailleurs sa langue de prédilection : il écrit de nombreuses pièces et poèmes en anglais. Il évoque avec nostalgie Albion comme sa terre natale. Il rêve d'y vivre, ce qui le conduira à se faire baptiser en 1843, et à adopter le prénom Michael. Cependant, son admiration pour l'Angleterre, sa culture, ses habitants, se heurte aux injustices et au mépris dont sont alors victimes les Indiens, en dépit de leur maîtrise de la culture et de la langue coloniales. Après avoir essayé plusieurs remarques critiques sur sa poésie, il décide d'écrire en bengali, sa langue maternelle, et d'en faire une égale de l'anglais. Il devient alors l'initiateur du sonnet et du vers libre dans cette littérature. En 1861, quatre années après la Mutinerie des Indiens contre l'administration coloniale (*the Great Rebellion*, ou Révolte des Cipayes), il écrit sa grande œuvre, *Meghnâdbadh Kâbya* (*L'Assassinat de Meghnâd*). *Meghnâdbadh Kâbya* développe un épisode fameux du *Râmâyana* : le combat de Lakshmana, le frère du héros Râma, contre l'invincible

8. Cette formulation fait référence à la *Minute* de Macaulay qui préconise la formation d'une classe « *Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and intellect* ».

Meghnâd, fils de Râvana⁹. Le sous-titre de la traduction anglaise du texte¹⁰, *A Ramayana from Colonial Bengal*, insiste sur son appartenance à la tradition épique indienne, et occulte ses emprunts à la tradition européenne : nous pourrions tout aussi bien le nommer *An Iliad Made from a Ramayana*. De fait, Dutt joue constamment sur la parenté entre les deux textes, voire introduit des personnages et des motifs narratifs clairement empruntés au texte homérique.

D'emblée, le prologue de *Meghnâdbadh Kâbya* articule cette double identité. Dans la tradition épique européenne comme dans la tradition épique indienne, il est d'usage d'introduire le poème par une référence à la divinité. Cependant, l'invocation du narrateur de *Meghnâdbadh Kâbya* ressemble beaucoup plus à celle de l'*Iliade* qu'aux différents poèmes indiens, bien qu'il ait soin de nommer la déesse à laquelle il s'adresse Saraswatî. Il lui donne des ordres (« *speak, O goddess of ambrosial speech* »¹¹), et multiplie les interrogatives afin de la pousser à parler, tout comme le narrateur homérique. La parole du conteur, qui utilise la première personne¹², tire ainsi son origine de l'inspiration divine unique et spécifique, alors qu'en Inde, le narrateur est le successeur d'une longue lignée de conteurs divins ou apparentés au divin¹³. Ce faisant, le narrateur résume l'intrigue principale de l'œuvre, comme dans l'*Iliade*. Cependant, Dutt prend soin de donner une coloration indienne à son prologue, en multipliant les référents hindous. Il mêle à l'invocation des louanges, typiques de la tradition littéraire de son pays. Il fait référence, comme Krittivâs, à Vâlmîki, qui l'a précédé dans cette continuité narrative. Il utilise des appellations typiques de la prière sanskrite (« *chaste woman* », « *compassionate one* », « *enticer of the universe* » « *mother* »), mais aussi des comparaisons impliquant des comparants spécifiques, comme le santal. Il évoque enfin le *rasa* principal de son poème¹⁴. Mais cette coloration indienne reste superficielle, et met peut-être encore plus en avant l'emprunt effectué à la littérature homérique, qui peut se justifier par le souci de confé-

9. Rappelons que dans le *Râmâyana*, le rapt d'une épouse fournit, comme dans l'*Iliade*, le prétexte à la guerre. Le *râkshasa* Râvana enlève Sîtâ, l'épouse de Râma, qui fond sur Lankâ, la ville de Râvana, en compagnie d'une armée de singes surnaturels, et de son frère, le très loyal Lakshmana. L'épisode développé par Dutt intervient vers la fin du Livre de la Guerre, l'avant-dernier du *Râmâyana*.

10. M. M. Dutt, *The Slaying of Meghanada*, Oxford University Press, 2004, trad. Clinton B. Seely. En l'absence de traduction française, c'est cette traduction que nous citons.

11. *Op. cit.*, p. 71.

12. L'usage de cette première personne ne peut cependant être considéré comme une spécificité européenne, puisqu'on la retrouve dans un certain nombre de récits épiques indiens, particulièrement les *Râmâyana* vernaculaires de Tulsî Dâs ou Krittivâs, dont Dutt s'est profondément inspiré. Le *Râmâyana* a en effet connu de nombreuses adaptations et transpositions au fil des siècles. Dutt s'inspire du poème originel, attribué à Vâlmîki, mais emprunte également beaucoup d'éléments spécifiques au poète bengali Krittivâs (*Shri Râm Pançalî*, XV^e siècle).

13. Chez Vâlmîki, le poème est relaté d'abord par le sage Nârada avant d'advenir à Vâlmîki. Krittivâs est le dernier narrateur d'une chaîne qui implique le dieu Shiva.

14. Les *rasa* sont au cœur de la théorie esthétique sanskrite, et désignent les différents sentiments esthétiques qui colorent le texte.

rer une certaine légitimité au texte. Fidèle à cette première impression, *Meghnâdbadh Kâbya* rappelle parfois davantage l'*Iliade* que le *Râmâyana*.

À plusieurs reprises, le texte homérique s'entremêle avec le poème indien. La mort de Meghnâd et les préparatifs qui la précèdent empruntent ainsi beaucoup au récit de la mort d'Hector. Dans le *Râmâyana*, le héros acquiert des armes au terme de son noviciat avec le sage Vishvamisra et d'ascèses rigoureuses, mais elles représentent des pouvoirs plutôt que des objets concrets. Chez Dutt, Râma équipe lui-même Lakshmana de ses armes, comme Achille le fait pour Patrocle. L'influence homérique apparaît clairement dans la mesure où il le dote non pas seulement de l'arc et du carquois qu'il a reçus des dieux, mais de tout un équipement — armure, épée, bouclier, arc, carquois, et casque — dans un ordre qui rappelle celui de l'*Iliade*, même si Dutt introduit quelques modifications : Lakshmana ceint son épée au côté, alors que Patrocle la porte dans le dos ; le casque de l'Achéen est orné d'une aigrette de crins, tandis que celui de l'Indien laisse échapper une natte de cheveux. Dans le *Râmâyana*, Lakshmana va, en compagnie de Vibhîshana et du singe Hanuman, affronter Meghnâd. La mort de ce dernier intervient au terme d'un terrible combat. Chez Dutt, au contraire, Meghnâd est piégé : la déesse Mâyâ accompagne Lakshmana, et l'emprisonne dans un filet d'illusions. Il ne peut rien contre son destin. Cette tromperie divine rappelle celle dont se rend coupable Athéna, en endossant l'apparence de Déiphobe pour contraindre Hector à affronter Achille, puis en rendant sa pique au Péléide. L'assimilation des deux personnages tire Meghnâd vers le registre tragique, relativement inconnu en Inde. La déterritorialisation d'Homère en Inde participe ainsi paradoxalement de l'avènement de la modernité indienne.

L'infléchissement de *Râmâyana* vers l'*Iliade* concerne aussi plusieurs protagonistes qui, bien qu'authentiquement indiens, n'apparaissent à l'origine dans aucun des *Râmâyana*, et évoquent plutôt les personnages homériques, par leurs actions et leurs interactions. C'est le cas d'Indrânî¹⁵, qui intervient au début du poème telle une projection de la déesse Thétis. Elle se signale par son ascendance marine, puisqu'Indra la nomme « daughter of the Indra of the waters¹⁶ ». À l'instar de la déesse homérique, elle intercède auprès du roi des dieux afin d'obtenir la victoire d'un héros, même s'il n'est pas son fils. L'influence homérique semble, dans ce passage, concurrencer l'inspiration indienne : Indrânî est la divinité tutélaire de Lankâ, de son roi et de ses habitants, or la victoire de Râma signifierait la mort de ceux dont elle a la charge. Dutt paraît conscient de ce paradoxe, puisqu'il lui prête une justification à cette attitude étrange : épuisée par les péchés de Râvana, elle veut retrouver sa liberté. Ainsi, la coexistence des hypotextes peut parfois mettre en péril la crédibilité de la fiction.

Mais à d'autres moments, Dutt réussit à les fondre harmonieusement. C'est ainsi que l'organisation de l'espace fictionnel, et particulièrement les déplacements des personnages, empruntent aussi bien aux conceptions

15. Indrânî est une des formes de la déesse Lakshmi qui, au début de *Meghnâdbadh Kâbya*, représente la divinité particulière de la ville de Lankâ.

16. *Op. cit.*, p. 78.

grecques qu'aux conceptions hindoues. En Inde comme en Grèce, l'univers se répartit en trois niveaux : le monde souterrain, domaine des morts et de créatures hybrides, la terre où vivent les humains, la sphère céleste où évoluent les dieux. Zeus réside tout en haut de l'Olympe, comme Shiva au sommet du Kailâsa. Cependant la demeure de ce dernier reste accessible aux héros et aux ascètes, au contraire du domaine olympien. Au sein du *Râmâyana*, il y a très peu de mouvements entre la sphère céleste et la sphère terrestre. Les dieux semblent doués de la faculté de se déplacer instantanément. Dans l'*Illiade* au contraire, les déplacements sont multitude : Iris, ou Thétis par exemple, ne cessent d'aller d'une sphère à l'autre. Dutt emprunte beaucoup à ce modèle de représentation. La communication entre de tels espaces nécessite échanges et messagers : par exemple, la déesse Mâyâ envoie le dieu Songe à Lakshmana, comme Zeus à Agamemnon. Dutt cite même quasi littéralement l'*Illiade*, puisqu'à son retour, la déesse se laisse tomber dans la mer, comme la mère d'Achille : « *[she] descended, as gold icons sink in lucid waters, bright, / From beneath the water's surface due to innate brilliance* »¹⁷. Ici, le mouvement est mis en valeur par un sème de brillance déjà présent dans l'*Illiade*. Dutt parvient à concilier ce modèle de déplacement avec le modèle indien, plus horizontal. Indra va trouver Shiva et Pârvatî sur le Kailâsa, accomplissant un voyage non marqué par la verticalité. Les dieux Shiva, Mâyâ, ou Candî apparaissent auprès des protagonistes sans qu'il soit fait mention d'un déplacement quelconque. Par sa conception des mouvements spatiaux, Dutt réussit donc une synthèse harmonieuse entre les traditions.

Cependant la superposition des récits se fait parfois nettement en faveur de l'Inde. Dans l'*Illiade*, le principal couple divin, Zeus et Héra, ne représente pas un exemple de félicité conjugale. L'époux impose brutalement ses décisions à l'épouse, qui ne cesse de comploter afin de les ruiner. Elle ne le trahit d'ailleurs jamais aussi bien que lorsqu'elle s'offre à lui. Dans la tradition épique indienne, les couples divins, comme Indra et Sacî, Shiva et Pârvatî, ou Vishnu et Lakshmî, se distinguent au contraire par leur tendresse et leur bonne entente. Dutt reprend ce modèle, mais lui applique des schémas narratifs tirés de l'*Illiade*. Pârvatî décide par exemple d'aller rendre visite à son mari Shiva sur les lieux de son ascèse, afin de le gagner à la cause de Râma. Afin de le séduire, elle recourt aux services de Ratî, la femme du dieu de l'amour, comme la reine des dieux fait appel à Aphrodite. Comme Zeus, Shiva pose un certain nombre de questions à sa bien-aimée, puis suscite un nuage doré afin de masquer leurs ébats. Mais la similarité avec l'*Illiade* s'arrête là : Pârvatî ne complot pas contre son époux. Elle lui explique clairement la raison de sa visite. Celui-ci acquiesce à ses arguments, et se laisse convaincre. La superposition des récits fait apparaître ici la supériorité indienne : alors que les colonisateurs les accusent de barbarie, les dieux des Indiens, chez Dutt, se montrent bien plus civilisés et courtois que les dieux grecs, pourtant au fondement de la culture coloniale. Grâce à la déterritorialisation généra-

17. *Op. cit.*, p. 92. Cf. « Et Thétis sauta dans la mer profonde, du haut de l'Olympos éblouissant », *Illiade*, I, v. 532, trad. Leconte de Lisle.

lisée, l'auteur reterritorialise donc dans la fiction des conflits liés à la colonisation, tout en rendant hommage aux cultures qu'il admire.

Écrit une trentaine d'années après *Meghnâdbadh Kâbya*, en 1899, le poème plus court *Love and Death* d'Aurobindo appréhende la déterritorialisation d'une façon assez similaire. Comme Dutt, Aurobindo réécrit un récit tiré de la tradition épique indienne. Contée dans le *Mahâbhârata*, l'histoire de Ruru et Priyumvada¹⁸ expose comment le jeune homme va chercher en enfer sa bien-aimée morte d'une piqûre de serpent. Cette intrigue rappelle bien évidemment le mythe d'Orphée : Aurobindo, dans une note postérieure de vingt ans au poème, revendique ses emprunts à la culture grecque¹⁹. Ainsi qu'il le signale lui-même, cette influence se fait particulièrement ressentir dans sa description des enfers, qu'il doit vraisemblablement autant à sa lecture intensive des classiques grecs qu'à celle de *Meghnâdbadh Kâbya*²⁰. Comme Ruru, Râma descend aux enfers, après que Râvana a tué Lakshmana, afin de ramener celui-ci à la vie. Aurobindo et Dutt empruntent tous deux à Virgile le motif de l'objet magique qui protège le héros et lui permet d'aller en des endroits interdits au commun des mortels. Le rameau d'or se transforme toutefois en trident chez Dutt et en fleur dans *Love and Death*. Comme pour Énée, cet objet magique permet à Ruru la traversée d'un fleuve sacré sur la barque d'un passeur surnaturel : il s'agit certes du Gange, mais on peut le comparer au Styx par son statut particulier. Cependant, Ruru franchit ensuite un pont enjambant un deuxième fleuve. Le Styx coexiste en quelque sorte avec la Vaitaranî, rivière infernale que passent les âmes hindoues grâce à une sorte de viaduc²¹. Ruru ne peut passer que grâce à la fleur qu'il a emportée avec lui, comme Râma dans *Meghnâdbadh Kâbya*, ce qui reproduit en un sens le passage d'Énée malgré la réticence de Charon. À l'instar du héros virgilien, Ruru et Râma rencontrent un certain nombre de héros morts, et comme Dante, ils assistent à beaucoup de supplices. Mais la représentation de la souffrance des damnés appartient autant à la tradition européenne qu'à la tradition indienne. Aurobindo, comme Dutt, tirent parti des points communs entre les deux cultures, pour accéder à une forme d'universalité.

Dans *Ilion*, écrit en 1908 ou 1909, alors qu'Aurobindo était en prison en raison de son implication dans le mouvement indépendantiste *Swarâj*, l'écrivain procède à un choix différent. La déterritorialisation apparaît de façon plus subtile : Aurobindo utilise la matière grecque en y mêlant des référents indiens, au lieu de s'inspirer de la tradition sanskrite. Paru pour la première

18. Pramadvâra en Sanskrit : « *I substituted a name more manageable to the English tongue* », déclare Aurobindo (« A Note to *Love and Death* », in *Collected Poems*, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram Trust, 2009, p. 142).

19. *Ibid.*

20. Aurobindo connaissait et appréciait Dutt. Vers 1895, il écrit un poème intitulé « Madhusudan Dutt », dans lequel il loue particulièrement son « épopée ailée » (« *thy winged epic* », *Collected Poems*, p. 35). Pour plus de détails sur Aurobindo, voir *infra*.

21. Même si la plupart des sectes hindoues prônent la croyance en la métempycose, certains textes décrivent un enfer assez similaire à l'enfer gréco-latin, ou dantesque. C'est le cas du *Bhâgavata Purâna*, auquel nous nous référons pour tout ce qui concerne l'enfer hindou.

fois très partiellement en 1942, *Ilion* se situe à Troie et représente les héros qui interviennent après *l'Iliade*, dans les *Posthomériques* de Quintus de Smyrne notamment : Achille, Ulysse, Énée, Pâris, Anténor, Penthésilée, Déiphobe. Cependant, la ville semble, à plusieurs reprises, un double de Lankâ, la cité de Râvana. Dans *l'Iliade*, le narrateur ne la dépeint que peu. Dans le *Râmâyana* de Vâlmîki comme dans *Meghnâdbadh Kâbya*, au contraire, Lankâ et ses bâtiments sont longuement décrits, de façon panoramique, lorsque les protagonistes les contemplent du haut d'un sommet. La métropole se distingue par ses richesses : luxe de gemmes, d'or, de jardins, hauts bâtiments immaculés. Aurobindo tire parti de la réputation d'opulence de Troie afin d'en faire un lieu hybride. Il utilise, pour la décrire, la vision panoramique caractéristique de Vâlmîki. Telle Lankâ, la cité se caractérise par sa blancheur et sa brillance (« *like a goddess white-limbed and bright* »²²). Comme le palais de Râvana, celui de Priam offre des salles gigantesques, magnifiquement ornées de colonnes sculptées d'éléments typiquement grecs (dryades, satyres), mais Aurobindo y introduit des éléments indiens caractéristiques du luxe des fabuleux *mahal* (bois de santal, ivoires, richesses de l'Indus). De cette façon, on a l'impression qu'Ilion se dresse à la croisée des mondes, et réalise en son sein une harmonie inconnue des peuples qui l'habitent, ou la pillent.

Dans le poème, la cité est, de fait, autant un lieu géographique qu'un symbole, celui de l'Asie en lutte contre le colonisateur. À plusieurs reprises, Aurobindo substitue à son nom celui d'« Asia ». Cet Orient s'étend de la Perse à l'Inde, ainsi que le montrent les multiples références à l'Oxus, au Gange, ou à l'Indus. Toutefois Troie n'englobe pas tout l'Est : elle représente avant tout les peuples qui luttent pour leur indépendance, ainsi que le proclame Laocoon, qui précise que ceux qui ne respectent pas leur propre grandeur trembleront, au même titre que la Grèce²³. Ce n'est pas le cas de l'Inde, appelée à jouer un rôle important, puisqu'elle représente le seul pays qui concourt concrètement à cette liberté par la délégation d'envoyés. Si Troie est ainsi déterritorialisée en Asie, la Grèce, elle, devient le symbole de l'Europe. Il ne s'agit alors plus du simple combat entre Troyens et Achéens, mais de celui de deux peuples en lutte pour la domination du monde. Aurobindo assimile même la Grèce aux nations colonisatrices de son temps, en ayant soin cependant d'omettre l'Angleterre, sans doute du fait de sa situation délicate au moment de l'écriture de son poème :

*That was Greece and its shining, that now is France and its keenness
That still is Europe though by the Christ-touch troubled and tortured,
Seized by the East but clasping her chains and resisting our freedom.*²⁴

La voix du narrateur se fait ici entendre, et rend le glissement d'autant plus sensible qu'il emploie la première personne du pluriel. Il détourne l'universa-

22. *Ilion*, in *Collected Poems*, p. 344.

23. *Op. cit.*, p. 375.

24. *Op. cit.*, p. 434.

lité perceptible dans ce texte, et utilise les codes culturels de son adversaire pour mieux le dénoncer, et appeler à la lutte. La déterritorialisation devient allégorique, en s'accompagnant d'une détemporalisation typique de l'*épos*.

Dans sa subversion de l'intérieur de la fiction dominante, Aurobindo indianise aussi certains personnages, comme il indianisait Ilion : à la fin du poème, Pharatus tue Surabdas et Samburg. Pharatus constitue clairement un nom grec, mais on ne trouvera nulle part trace de héros nommés Surabdas et Samburg dans les textes gréco-latins : ce sont des noms indiens. Surabdas rappelle le prénom usuel Surabh, accolé au nom Das, relativement commun. Samburg évoque Shambhu, l'une des appellations de Shiva. Tirant parti des rapprochements qu'on peut faire entre Hélène et Sîtâ, la femme de Râma, le narrateur qualifie la première d'« earth's goddess »²⁵. Malgré son ascendance divine, Hélène, elle, ne demeure jamais qu'une mortelle dans le texte homérique. Ce n'est pas le cas de Sîtâ, née du sillon, fille de la déesse-terre, et souvent assimilée à elle. En employant ce qualificatif, Aurobindo permute les attributs de la Tyndaride avec ceux de la femme de Râma, et la déplace en Inde aussi sûrement qu'en employant un nom indien. Mais ce déplacement va parfois plus loin que la simple nomination ou qualification. Certains personnages deviennent même plus indiens que grecs, par leur fonctionnement intellectuel, par les concepts qu'ils utilisent, ou qui les représentent. Déiphobe est d'emblée dépeint sous les traits d'un *yogi*, très proche d'Aswapati, l'un des héros de la future grande œuvre, *Savitri* :

*Warned by his body, Deiphobus, reached in that splendid remoteness,
Touched through the nerve-ways of life that branch to the brain of the dreamer,
Heard the terrestrial call and slumber startled receded
Sliding like dew from the mane of a lion. Reluctant he travelled
Back from the light of the fields beyond death, from the wonderful kingdoms
Where he had wandered a soul among souls in the countries beyond us.*²⁶

La dimension indienne de Déiphobe apparaît clairement : le motif de l'esprit détaché du corps, l'évocation d'univers spirituels au-delà de la mortalité et du temps rappellent les conceptions mystiques hindoues, chères à Aurobindo, mais relativement absentes de l'appareil conceptuel gréco-latin. Même Cassandre ou Hélénos, dévoués à Apollon, hantés par des visions prophétiques, ne vivent pas de telles expériences. Aurobindo acclimate l'univers grec à des conceptions qui lui sont totalement étrangères. De la même façon, Zeus devient le grand ordonnateur du monde, qu'il constitue par son jeu. Athéné lui dit : « *All this life is thy sport and thou workst like a boy at his engines / Making a toil of the game and a play of the serious labour.* »²⁷ Par cette affirmation, Zeus devient un autre nom de Krishna, régulièrement représenté sous les traits d'un enfant jouant avec l'illusion qui crée le monde et

25. *Ilion*, in *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 471.

26. *Op. cit.*, p. 337.

27. *Op. cit.*, p. 457.

la vie. Aurobindo use donc de la déterritorialisation afin de viser à l'universalité, mais en soulignant du même mouvement la supériorité de la culture indienne, plus à même de saisir la complexité du monde, exactement comme dans *Meghnâdbadh Kâbya*.

À cet égard, la place qu'Aurobindo accorde aux figures féminines semble révélatrice d'une volonté, qui se manifestait déjà chez Dutt, de dépasser certains clichés orientalistes. Dans *Ilion*, l'amazone Penthésilée rappelle étrangement le personnage de Prâmîla, l'épouse de Meghnâd dans *Meghnâdbadh Kâbya*, et annonce la future grande héroïne aurobindienne, Savitri. Comme Prâmîla, Penthésilée est une guerrière qui se signale par sa bravoure. Aurobindo en fait son héroïne principale, celle qui fait trembler tous ses ennemis et qui, dans la défense d'Ilion, en vient à personnifier l'Asie combattant pour sa liberté. La première, elle défie le héraut Talthymbios et signifie un fier refus à ses conditions, annonçant les futures batailles entre l'Asie et la Grèce, comme Salamine. Le poème se clôt sur la vision de la guerrière massacrant inéluctablement ses ennemis, juste avant qu'Achille ne la combatte. Cette représentation de la guerrière triomphante, de même que celle de Dutt, s'inspire vraisemblablement des mythes indiens relatifs à la déesse Durgâ. Dutt justifie d'ailleurs son personnage d'amazone en signalant qu'il l'emprunte plus aux récits indiens qu'aux mythes grecs. Mais la faible importance qu'il accorde à Sîtâ, l'héroïne traditionnelle du *Râmâyana*, héroïne indienne par excellence, dévouée à son époux jusqu'au suicide, est aussi révélatrice. Il n'existe en fait que très peu de guerrières dans la littérature épique indienne, à l'exception de Durgâ, l'un des aspects de la déesse Pârvatî, épouse de Shiva, particulièrement populaire au Bengale. En tant que Kâlî, elle tue le démon-buffle qui ravage le monde, au terme d'un long combat. En Europe, à Rome ou en Grèce, il semble impensable qu'une héroïne triomphe d'un héros. Pourtant, Prâmîla, comme Kâlî, demeure invaincue. Seul le décès de son époux la pousse à se donner la mort, volontairement. De la même façon, Aurobindo a achevé son poème avant la défaite de Penthésilée. Les auteurs dépassent donc la conception de l'héroïsme féminin tant grec qu'indien et inscrivent leurs fictions dans un progressisme universel, vraisemblablement lié à leurs revendications d'hommes de la Renaissance bengalie pour la reconnaissance des droits de la femme, mais également nourri de la conception indienne de la divinité.

L'invention de classiques universels

Chez Dutt et Aurobindo, la déterritorialisation indienne d'Homère sert donc de diverses façons, par l'imitation valorisante comme par la comparaison critique, une mise en avant de la culture indienne comme culture morale et spirituelle; mais elle ne revêt pas pour autant une tonalité nationaliste : c'est bien la qualité morale et spirituelle de la civilisation indienne qui prime, non la civilisation indienne en tant que telle.

Aurobindo sans doute est celui qui est allé le plus loin dans cet usage des classiques de l'Antiquité gréco-latine, qui renoue paradoxalement avec

la notion occidentale de « classiques ». Chez lui, la déterritorialisation s'affirme à plusieurs reprises, sur des points cruciaux, comme un principe d'universalisation. Contrairement à Dutt, il écrit l'essentiel de son œuvre en anglais, et *Ilion. An Epic in Quantitative Hexameters* est le fruit d'une réflexion menée dans un essai intitulé « On Quantitative Metre » sur la façon dont on peut pratiquer en anglais un hexamètre issu des classiques grecs, mais fondé sur la vraie quantité (« *true quantity* ») de la langue anglaise²⁸.

Considéré comme le premier Indien à produire une œuvre littéraire d'importance en anglais quasi exclusivement²⁹, Aurobindo Akroyd Ghose fut important dans sa jeunesse un *brown sahib* accompli. Il n'eut même pas à désirer, tel Dutt, devenir anglais. Petit-fils de Rajnarayan Bose [1826-1899], autre grande figure de la Renaissance bengalie — et ami de Dutt —, Aurobindo fut élevé tel un Anglais, en Inde d'abord où son père, un médecin athée formé en Angleterre, interdit l'usage du bengali au foyer, puis dès l'âge de sept ans, en Angleterre même, où son père l'envoya avec ses frères, en interdisant cette fois toute instruction religieuse, et toute influence indienne³⁰. Comme Dutt, Aurobindo fut un élève et un étudiant brillant, préparant en parallèle une licence de lettres classiques à Cambridge et la formation pour l'*Indian Civil Service* (droit; sanskrit, bengali, histoire, géographie et économie de l'Inde, qu'il découvrit alors). Mais ses lectures autant que les lettres de son père, profondément affecté par une injustice de l'administration britannique, le sensibilisèrent à la cause nationaliste; quand il rentra en Inde en 1893, il s'engagea dans la lutte armée contre la domination britannique, tout en approfondissant sa connaissance de la littérature et de la pensée indiennes, et en écrivant beaucoup, en anglais. Emprisonné un an pour ses activités, libéré en 1909, il s'établit à Pondichéry, comptoir français où le rejoignirent un nombre grandissant de disciples. L'*âshram* qui se créa alors autour de lui fit de celui qu'on nomma désormais Sri Aurobindo un *guru* (maître) à la renommée mondiale, dont l'enseignement spirituel, parfois critiqué, a durablement occulté l'œuvre poétique. Celle-ci mérite pourtant d'être prise en considération, non seulement pour son importance intrinsèque mais parce que c'est dans l'œuvre littéraire d'Aurobindo, qui fut d'abord et toute sa vie poète, que trouvent à s'articuler les deux pôles de l'action sur le monde et du travail sur soi³¹. Poèmes et pièces de théâtre ne sont pas seulement une mise en scène de l'idée centrale chez Aurobindo selon laquelle le véritable

28. « On Quantitative Metre. The Reason of the Past Failures », in *Collected Poems*, éd. 1999, p. 341-387.

29. Voir Peter Heehs, « Sri Aurobindo », in *A History of Indian Literature in English*, Hurst and Company, sous la direction d'Arvind Krishna Mehrotra, Londres, 2003, p. 116.

30. Pour plus de détails sur la vie et la formation d'Aurobindo, voir la somme de K. R. Srinivasa Iyengar, *Sri Aurobindo. A Biography and a History*, Sri Aurobindo International Centre of Education, Pondicherry, 1972 (qui propose aussi une étude de l'œuvre, avec des références bibliographiques); un travail pionnier d'historien: Peter Heehs, *La vie de Sri Aurobindo [Sri Aurobindo. A Brief Biography]*, Oxford University Press, 1989], trad. Patrice Ghirardi, Éd. du Rocher, 2003; et le récent ouvrage de Prithwindra Mukherjee, *Sri Aurobindo*, Desclée de Brouwer, 2000.

31. Voir P. Heehs, *op. cit.*, p. 47.

ennemi n'est pas l'autre, mais notre propre faiblesse ; ils sont une mise en acte de ce principe, notamment dans l'usage de ces autres que sont les classiques grecs et latins fréquentés par Aurobindo depuis son enfance.

D'abord objets d'une imitation fervente de la part de l'ancien étudiant de Cambridge, les classiques de l'Antiquité méditerranéenne sont peu à peu thématiques par Aurobindo comme une étape essentielle, mais une étape seulement, dans le cheminement de l'humanité vers elle-même. « La philosophie et la pensée de Grecs sont peut-être le plus puissant stimulant intellectuel, la clarté la plus fructueuse que le monde ait jamais connus », écrit-il dans une série d'articles consacrés à Héraclite, publiés de décembre 1916 à juin 1917³² ; mais il ajoute bientôt que si Héraclite a bien vu « l'aspect de conscience » et « l'aspect de pouvoir », il n'a pas vu ce que la pensée indienne pour sa part connaît, « la félicité universelle agissant dans la joie et l'amour divins » : « Héraclite n'a pu le voir, et pourtant sa phrase sur le royaume de l'enfant³³ touche presque au cœur de ce secret. Car ce royaume est évidemment spirituel, c'est le couronnement, c'est la maîtrise à laquelle arrive l'homme parfait ; et l'homme parfait est un divin enfant ! Il est l'âme qui s'éveille au jeu divin, qui l'accepte sans peur ni réserve³⁴... »

Les classiques grecs ne sont donc pas à rejeter, mais à critiquer et plus encore, à achever : d'où la nécessité de les reprendre. C'est ce qu'Aurobindo faisait dans *Ilion*, continuation inachevée de *l'Illiade* ; c'est ce qu'il fait plus nettement encore dans *Perseus the Deliverer*, publié en 1907 dans *Bande Mataram*, et repris en 1942 dans les *Collected Poems and Plays*.

Perseus the Deliverer ne se fonde pas sur un grand hypotexte, tel que *l'Illiade*. L'histoire est rapportée par le Pseudo-Apollodore (*Bibliothèque*, II, 4,3) et Ovide (*Métamorphoses*, IV), mais les pièces qui s'en sont inspirées ont été perdues : on ne connaît de *l'Andromède* d'Euripide que quelques fragments. Aurobindo déclare d'ailleurs reprendre là une « légende³⁵ ». Certes, Corneille a écrit une *Andromède* [1647], pièce à machines dont l'intrigue est « déterritorialisée » de l'Éthiopie ovidienne à une Afrique « blanche » qui semble au dramaturge plus conforme à l'image de la beauté nue exposée de l'héroïne éponyme³⁶ ; car, comme il le précise dans son Argument, « cette pièce n'est que pour les yeux ». C'est en effet le pictural et le spectaculaire qui semblent caractériser l'histoire d'Andromède : chez Ovide déjà, le récit se concentrait sur le combat de Persée et du monstre. Or, Aurobindo, qui ne cite pas ses sources dans son bref texte liminaire, ne retient aucun de ces traits : « *In this piece the ancient legend has been divested of its original*

32. « Heraclitus », in *Arya*, Pondichéry, décembre 1916-juin 1917, traduction française in Shrî Aurobindo, *De la Grèce à l'Inde. Héraclite. Aperçus et pensée. La mère*, trad. D. Bonarjee et Jean Herbert, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 1976, p. 17.

33. Voir Héraclite, fragment 52 : « Le temps est un enfant qui s'amuse, il joue au trictrac. À l'enfant la royauté. », *Les Présocratiques*, éd. Jean-Paul Dumont, Gallimard, 1988, Bibliothèque de la Pléiade, p. 158.

34. *Op. cit.*, p. 81-82.

35. *Collected Plays and Short Stories, I*, Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1971, p. 1.

36. Voir Examen [1660].

character of a heroic myth ; it is made the nucleus round which there could grow the scenes of a romantic story of human temperament and life impulses on the Elizabethan model. »³⁷ Les classiques se dédoublent : le mythe grec s'épanouit non sous la forme d'un tableau plus ou moins animé, mais sous celle du théâtre « classique » anglais. Le modèle shakespearien se repère aisément, dans l'usage du *blank verse*, la truculence d'un personnage comme Perissus le boucher-bourreau, l'humour³⁸ et le dialogue à double sens³⁹, autant que dans les scènes de foule, et une violence débridée qui est d'abord celle des images et de l'imagination, et qui évoque les consommations barbares de *Titus Andronicus*⁴⁰. La mise en scène *romantic*, pour reprendre le terme d'Aurobindo, des passions et des pulsions, passe aussi par le développement de l'intrigue amoureuse : Phinée, frère du roi à qui Andromède est promise chez Ovide, devenu cousin et amant heureux de celle-ci chez Corneille, est d'emblée rejeté chez Aurobindo par Andromède qui rêve de Persée avant même de le rencontrer et de nouer avec lui un amour réciproque, redoublé par celui qui unit le prince Iolaus et la jeune Cydone.

Dans cette reconfiguration du système des personnages, Phinée devient un étranger, le roi de Tyr, mais c'est à vrai dire toute l'action qui se trouve déplacée en Orient. Aurobindo y insiste dans sa préface, en semblant ignorer ceux qui déjà, à la suite de Pline⁴¹, situaient l'action d'Andromède en Syrie : « *The country in which the action is located is a Syria of romance, not of history. Indeed a Hellenic legend could not at all be set in the environments of the life of a Semitic people and its early Aramaean civilisation : the town of Cepheus must be looked at as a Greek colony with a blonde Achaean dynasty ruling a Hellenised people who worship an old Mediterranean deity under a Greek name.* » Placée sous le signe de l'imaginaire de la *romance*, dans la continuité du caractère *romantic* de l'intrigue, la déterritorialisation semble dans le propos d'Aurobindo se confondre avec un processus d'abstraction : « *For here the stage is the human mind of all times : the subject is an incident in its passage from a semi-primitive temperament surviving in a fairly advanced outward civilisation to a brighter intellectualism and humanism — never quite safe against the resurgence of the dark or violent life-forces which are always there subdued or subordinated or somnolent in the make-up of civilised man — and the first promptings of the deeper and higher psychic and spiritual being which it is his ultimate destiny to become.* »

37. *Op. cit.*, p. 1.

38. Telle cette réplique du serviteur du temple : « *Alack, poor old Poseidon ! He has had nothing but goats and sea-urchins lately, and that is poor food for a palate inured to* homme à la phénicienne, *Diomedé* », *op. cit.*, p. 12.

39. Voir par exemple *op. cit.*, p. 168.

40. « *Damoetes : We will have her first : we will dress his banquet for him : none shall say us nay. Morus : Good ; we will show Poseidon some excellent cookery* », *op. cit.*, p. 144. La critique des religions évoque aussi *Tamberlaine the Great* de Marlowe.

41. *Histoire naturelle*, V, 14, cité par Corneille dans son Examen ; voir aussi Robert Graves, *Les mythes grecs*, trad. Mounir Hafez, Hachette Littératures [1955], p. 263, qui rapporte la légende d'Andromède à la mythologie des Hébreux.

Dans la pièce cependant — et c'est tout l'art d'Aurobindo dramaturge —, le processus de déterritorialisation est concret, et productif : la légende grecque, déplacée dans un Orient d'imagination, permet de différencier celui-ci, en opposant trois espaces : la Syrie, la Chaldée et Tyr. Dotée de rites barbares, mais d'un roi juste, la Syrie manque de tomber sous la domination de Polydaon, incarnation du fanatisme religieux, être cruel jusqu'au sadisme, souhaitant faire subir à Cassiopée le spectacle du supplice de ses enfants⁴² et formulant des désirs qui rappellent ceux du sultan des *Mille et Une Nuits*⁴³. Lieu hors scène, mais d'où l'on vient et où l'on retourne, la Chaldée est représentée par les deux marchands sauvés du naufrage par Persée, l'un bon et l'autre mauvais, mais aussi par la reine Cassiopée, femme forte, mère aimante et courageuse, qui suscite la haine de Polydaon et de la foule⁴⁴. Ses gardes sont, avec celles du monstre, les vraies victimes du drame. Enfin, Tyr est le pays du matérialiste et avide Phinée, appelé « *bold god of the Hittites* »⁴⁵ par Périssus qui souligne à l'envi son long nez... Comme Ilion, cet Orient démultiplié revêt moins une valeur géographique ou politique que symbolique, mais le symbolisme apparaît différent : c'est l'Orient des religions humaines, c'est-à-dire le lieu qui, par-delà la diversité des traditions religieuses qui ont y pris naissance, permet de penser l'aspiration métaphysique chez l'homme. Ce que la pièce donne à voir, dans un dépassement de l'opposition entre bons et mauvais dieux, vraie et fausse religion — Poséidon y incarnant à la fois la divinité sanguinaire et la fausse idole : il n'y a pas de dieu marin dans l'hindouisme —, c'est un mouvement vers la lumière qui affecte tous, hommes et dieux, et vise ultimement l'unité des uns et des autres. Les mauvais ne sont autres que ceux qui n'en supportent pas la force et qui, se prenant pour des dieux, sombrent dans la folie : telle est l'explication que Persée donne de Polydaon⁴⁶ qui, de ce point de vue, n'a plus rien à voir avec l'Aaron de *Titus Andronicus*, figure d'un mal absolu.

Si Polydaon ne saurait donc symboliser la barbarie païenne puisque les dieux apparaissent aussi bien comme les artisans de l'évolution du monde⁴⁷, les personnages qui portent et supportent le travail de la lumière dans *Perseus the Deliverer* évoquent par bien des aspects, et malgré les dénégations de l'auteur, la révélation chrétienne en Palestine⁴⁸ : le sauveur Persée est fils de Zeus et d'une fille-mère⁴⁹, dans les deux marchands se réincarnent les deux larrons de l'Évangile, le personnage le plus christique étant sans doute Andromède qui consent au sacrifice par amour des hommes : « *I have been*

42. *Op. cit.*, p. 149, p. 155.

43. « *I will possess/ Women each night, who the next day shall die* », *op. cit.*, p. 150.

44. « *In! In! let not a single Chaldean live* », *op. cit.*, p. 149.

45. *Op. cit.*, p. 154.

46. *Op. cit.*, p. 180.

47. « *The Gods are at work* », « *I see the gods are busy in our Syria* » déclarent successivement Périssus et Dercetes à l'acte V, *op. cit.*, p. 171, 172.

48. Le mouvement de retrait de la lumière d'Apollon qui cède la place à la raison d'Athènes dans *Ilion* pour mieux assurer son retour et son triomphe relevait déjà d'une dialectique étrangère à Homère, et à certains égards chrétienne.

49. « *who his father was, the midnight knows* », dit de lui Phinée, *op. cit.*, p. 192.

true to myself and to my heart, / I have been true to the love it bore for men, / And I repent not »⁵⁰ — réplique qui n'est pas sans évoquer celle de sa mère dans le poème *Andromeda* [1852] du pasteur anglican Charles Kingsley (« *How I have sinned, but in love ?* »), qu'Aurobindo connaissait sans doute. L'héroïne d'Aurobindo tient cependant aussi d'Antigone, figure si en faveur dans les réécritures postcoloniales⁵¹, et de Prométhée, pour sa « *glorious fault* »⁵² (elle a voulu délivrer les marchands chaldéens condamnés au sacrifice) : elle est ainsi grecque contre les modèles grecs puisque, loin d'expier comme chez Ovide la faute de sa mère Cassiopée, qui dans son *hubris*, avait osé rivaliser avec les Néréides, l'Andromède d'Aurobindo, véritable héroïne de la pièce en dépit du titre de celle-ci, accomplit et assume un geste de compassion interdit. Personnage syncrétique, Andromède est aussi, sans surprise, hindoue : Persée et elle sont des serviteurs — « champion » pour Persée — et des enfants de la déesse Athéné, mais ils tiennent par là de l'avatar de la Déesse, qui est cependant sans avatar dans le brahmanisme puisqu'elle est l'émanation de la force des dieux (*shakti*). Déesse païenne indianisée, déesse indienne christianisée — elle intervient dans le prologue en tant que créature du Tout-Puissant « *made from His being to lead and discipline / The immortal spirit of man* »⁵³ —, Athéné dans la pièce incarne surtout, avec Andromède et Cydone mais aussi Cassiopée, la force du féminin, et peut-être plus encore la féminité de la force, jusqu'à un au-delà de la sexuation que suggère Cydone quand elle s'adresse à Andromède comme à « *lolaus changed in girl* », avant d'évoquer lolaus comme « *other fair boy-self* »⁵⁴ d'Andromède, qu'elle aimerait voir à son tour enchaîné pour le punir par son amour de toutes les fantaisies que lui inspire l'amour... On voit comment le principe scopique au cœur des représentations du mythe — dont la Gorgone sidérante est le symbole — est transformé par Aurobindo en action dramatique *romantic* en effet, si avec l'auteur on conçoit l'œuvre « romantique » comme une œuvre où se laissent libre jeu l'idée, l'imagination, voire les associations inconscientes : « *In a romantic work of imagination of this type, [...] the creative imagination is its sole disposer and arrange [...] ideas and associations from all climes and epochs mingle.* »⁵⁵

Déterritorialisation donc, mais de l'espace même, ici transformé en esprit et en temps : « *For here the stage is the human mind of all times.* » Un tel théâtre, qui doit beaucoup à la conception dramaturgique indienne⁵⁶, déploie une réalité des territoires et des cultures pour la révéler comme une projection de l'esprit humain :

50. *Op. cit.*, p. 158.

51. Voir *Classics in Postcolonial World* (*op. cit.*).

52. *Op. cit.*, p. 165.

53. *Op. cit.*, p. 6-7.

54. *Op. cit.*, p. 130-161.

55. *Op. cit.*, p. 2.

56. Le théâtre indien offre un somptueux spectacle, variant les arts, les langues, le vers et la prose (comme dans *Perseus*, où les serviteurs s'expriment en prose, mais non les femmes) afin de ravir le spectateur dans une expérience mystique. Aurobindo a travaillé pendant des années à la traduction d'une des plus célèbres pièces sanskrites, *Vikramorvasie or the Hero and the Nymph* de Kâlidâsa [Kuntaline Press, Calcutta, 1911].

*Art thou that god indeed who smooths the sea
With one finger, and when it is thy will,
Rufflest the oceans with thy casual breathing?
Art thou not rather, lord, some murderous
And red imagination of this people,
The shadow of a soul that dreamed of blood
And took this dimness?*⁵⁷

demande Persée à Poséidon à l'acte III. Les classiques gréco-latins nourrissent ce déploiement de l'imaginaire, tout en contribuant à son dépassement, par la démultiplication des références : associés à l'Orient biblique et à l'Angleterre élisabéthaine⁵⁸, et « traduits » dans la langue anglaise, ils font le partage entre deux facettes de l'Orient qui cohabitent au royaume de Céphée — la barbarie et la plus haute civilisation —, et permettent à la spiritualité indienne d'évoluer elle-même, de sortir de sa faiblesse qui est celle du particulier, pour accéder à l'universel.

Cet universel auquel tend la déterritorialisation indienne des classiques de l'Antiquité, par la médiation des littératures européennes (Shakespeare, Dante, Kingsley, mais il faudrait aussi mentionner Kleist et sa *Penthésilée*), Aurobindo l'atteindra avec *Savitri*, poème-monde rédigé en anglais, qu'il commence à écrire en 1916 et qu'il remaniera jusqu'à sa mort, en 1950. Inspiré comme *Love and Death* d'un épisode du *Mahâbhârata*, le poème raconte comment l'héroïne éponyme, avatar de la Déesse à l'instar d'Andromède, descend sur terre. Son but est de délivrer l'âme humaine, symbolisée par son époux, Satyavan. Après la mort brutale de celui-ci, elle le suit dans l'au-delà, et grâce à la force de sa dévotion, parvient à le ramener à la vie. Dans cette œuvre, Aurobindo brouille référents indiens et référents occidentaux. Sa perspective messianique emprunte aussi bien au christianisme qu'à l'hindouisme. Le langage même intègre sanskrit, latin, grec, japonais, arabe, aboutissant à une hybridation de l'anglais. L'histoire de Sâvitrî, qui peut être rapprochée du mythe grec d'Alceste et d'Admète, se prête tout particulièrement à cette ambition. Très populaire en Inde comme en Europe, elle a fait l'objet de déterritorialisations et de reterritorialisations parfois simultanées, telle « Sâvitrî; or Love and Death » du poète anglais Edwin Arnold (*Indian Idylls*, 1883), dont le sous-titre offre une similarité troublante avec *Love and Death*. Aurobindo dépoussière cette histoire populaire en la faisant servir à son grand dessein, que formulait déjà en partie, dans le prologue de *Perseus*, Athéné annonçant à Poséidon l'avenir de l'homme :

57. *Op. cit.*, p. 85.

58. Le choc des uns et des autres pouvant être source de comique, comme lors de la scène finale, où l'annonce de l'arrivée de Phinée par Périssus donne lieu à un envahissement de la langue anglaise par de « monstrueux » termes grecs : « *Perseus, thou hast slaughtered yonder palaeozoic ichthosaurus; wilt thou suffer me to chop this neozoan? — Calmly, precisely and not so polysyllabically, my good Perissus./ Tell the King what is this clamour* », *op. cit.*, p. 190.

*But I will lead him
Over thy waters, thou wild thunderer,
Spurning thy tops in hollowed fragile trees.
He shall be confident in me and dare
The immeasurable oceans till the West
Mingles with India, and reach the northern isles
That dwell beneath my dancing aegis bright.*

Dans la quête que narre *Savitri*, il n'est plus question de race, de langue ou de territoire. L'héroïne appartient à toutes les communautés qu'elle rencontre. De ce fait, la question de la déterritorialisation cesse d'être pertinente, ou plutôt, dans la porosité de toutes les frontières, génériques, linguistiques, narratives, elle se radicalise. L'espace lui-même devient largement indéfini, malgré les nombreuses descriptions qui jalonnent le texte. Aurobindo mélange les sphères extérieures, célestes de la pratique yogique, avec les sphères intérieures de la vie psychologique. Le territoire devient symbole, ce qui interdit toute forme de déplacement. L'âme accède à des endroits inexplorés sans que le corps la suive. Le temps, le grand ennemi, s'abolit, jusqu'à ce que les personnages parviennent enfin au terme de leur quête : l'infinité atemporelle, au-delà de tout clivage. Dutt a posé les premiers jalons de ce brouillage, qu'Aurobindo poursuit. L'imitation des classiques grecs, la défense de la culture indienne à la faveur d'une mise en perspective des textes, la construction d'une universalité trouvent en quelque sorte leur achèvement dans *Savitri*, où le meilleur des différentes cultures, langues et littératures est retenu afin de créer un tout harmonieux qui éveille l'esprit humain à sa divinité intérieure.

Elena LANGLAIS
Université Paris Ouest
Claudine LE BLANC
Université de la Sorbonne Nouvelle