

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Doctorat des Etudes Supérieures Européennes

« Les Littératures de l'Europe Unie – European Literatures – Letterature dell'Europa Unita »

CICLO XVII

Settore concorsuale di afferenza : Lingua, letteratura e cultura francese (10/H1)

Settore scientifico disciplinare: Letteratura francese (L-LIN/03)

Tesi presentata da

FERNANDO FUNARI

**L'ESPACE URBAIN INDIEN
DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE AU XX^{ÈME} SIÈCLE.
POUR UNE PERSPECTIVE POST-ORIENTALISTE.**

Coordinatore dottorato

ANNA PAOLA SONCINI FRATTA

Relatore

ANNA PAOLA SONCINI FRATTA

Esame finale anno 2015



Doctorat d'Études Supérieures Européennes
Les Littératures de l'Europe Unie



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (I)

En partenariat avec:



Haute Ecole de Bruxelles ISTI (B)



Université de Cracovie (PL)



Université de Hildesheim (D)



Université d'État des sciences humaines de Russie (RU)



Université de Haute Alsace (F)



Université Aristote (GR)



Université Blaise Pascal (F)



Université Babes-Bolyai (RO)



Plekhanov Graduate School (RU)



Université St. Kliment Ohridski de Sofia (BG)

TABLE DES MATIERES

1. INTRODUCTION

1.1. Sujet et problématique.....	
1.1.1. Pourquoi une « vision de l'Inde » ?	
1.1.2. « A certain polemic of the xx th Century »	
1.1.3. Chantiers ouverts	
1.2. Géographie imaginaire.....	
1.2.1. Occupation	
1.2.2. Réalisation	
1.2.3. Régénération	
1.3. Autour d'un concept de « vasiété ».....	
1.3.1. Du « Mütterrecht » à la « Große Mütter »	
1.3.2. L'archétype du Féminin	
1.4. Pour un perspective rétrospective.....	
1.5.1. Méthodologie	
1.5.2. Objectifs et originalité de la thèse	

2. DE L'ESPACE EMPRISONNANT

2.1. Introduction.....	
2.2. La descente.....	
2.2.1. Une tentative d'analyse vectorielle	
2.2.2. Étude de la direction	
2.2.3. Étude du sens	
2.3. La permanence.....	
2.3.1. La ville-récepteur	
2.3.2. <i>Nékuia</i> à l'orientale	
2.4. La fixation.....	
2.4.1. L'immobilisation	
2.4.2. La claustrophobie	

3. DE L'ESPACE DEVORANT

3.1. Introduction.....
3.2. Un bestiaire moderne.....
3.3. L'animalisation de la ville indienne.....
3.3.1. La foule indienne	
3.3.2. Animalisation et catégories spatiales	
3.4. La ville dévorante.....
3.4.1. Du sadisme dentaire	
3.4.2. Bovinisation de l'espace indien	
3.4.3. Cinification de l'espace indien	

4. DE L'ESPACE DEMEMBRANT

4.1. Introduction.....
4.2. Le démembrement.....
4.2.1. Les images du démembrement	
4.2.2. La perte d'objet vitaux	
4.3. La maladie.....
4.3.1. La ville rongée	
4.3.2. Le fantôme de la maladie	
4.4. La mort.....
4.4.1. La mort au féminin	
4.4.2. La mort de l'Européen	

5. CONCLUSIONS

5.1. Les Mystères de la mort.....
5.2. Pour une perspective post-orientaliste.....

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie.....
---------------------------	-------

INDEX

Index des noms.....
----------------------------	-------

ANNEXES

Annexes.....
Index des annexes.....

Aux mères terribles

la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel
BAUDELAIRE

You are a part of this Bharat Mata
NEHRU

The request struck him as comic,
and he called out to another passer-by :
« Fielding ! How's one to see the real India ? »
« Try to seeing Indians »
FORSTER

Ma sto viaggiando verso una repubblica,
o verso la dimora del Vedānta?
MANGANELLI

L'India è orribile
TABUCCHI

1. INTRODUCTION

1.1. SUJET ET PROBLEMATIQUE

1.1.1. Pourquoi une « vision de l'Inde » ?

LA QUESTION DE L'IMAGE EUROPEENNE DE L'INDE dans la littérature contemporaine constitue un problème concernant non uniquement l'imaginaire occidental et ses « visions » de l'Autre, mais également le rapport entre ceux-ci et les images que l'Autre, aujourd'hui plus que jamais, donne de soi. Un tel problème se confronte au croissant poids géopolitique de la nation indienne en tant qu'exportatrice de produits culturels. La place croissante de la production culturelle indienne dans le monde et son rayonnement à l'échelle planétaire pousse vers une reconsidération de son image, comme Jean-Louis ROY le remarque dans son aperçu sur la concurrence culturelle dans le contexte de la mondialisation au XXI^{ème} siècle :

Ces derniers ont accompli trois tâches considérables : placer au cœur de la réflexion humaine ce que Shyam Selvadurai nomme « l'espace entre l'identité d'origine et l'origine de l'identité acquise », changer l'image de l'Inde et du sous-continent et enrichir le trésor de la littérature contemporaine en langue anglaise¹.

¹ Jean-Louis ROY, *Quel avenir pour la langue française? Francophonie et concurrence culturelle au XXI^{ème} siècle*, Montréal, Éditions Hurtelbise HMH Itée, 2008, p. 86

Comme la concurrence culturelle internationale se joue dans le champ de la production et de l'exportation des images, une remise en discussion des « visions » et des styles de pensée européens par rapport à l'Orient indien s'avère aujourd'hui nécessaire pour une ré-contextualisation de la culture et de l'identité européenne dans le panorama interculturel mondial. Cela est particulièrement intéressant du moment que la création d'une « image de l'Autre » peut impliquer et implique souvent toute une série d'enjeux de nature sociale, politique et idéologique : représenter une culture à travers des images n'est pas un fait politiquement ou idéologiquement neutre et, en ce qui concerne les visions européennes de l'Orient, cela a été mis en connexion avec des notions sociopolitiques comme celles de colonialisme, impérialisme, tiers-mondisme, racisme etc.

Pour faire face à une telle problématique, et dans le but d'en considérer la dimension sociopolitique outre que littéraire et culturelle, il est nécessaire de démarrer de la simple considération de l'Orient comme « image ». En tant que telle, il constitue selon Daniel-Henri Pageaux « une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un ici par rapport à un ailleurs. L'image est donc le résultat significatif entre deux réalités culturelles² ». Toute imagination d'un ailleurs produit la mise en scène d'un concept de diversité, souvent appelée à déterminer *a contrario* l'identité d'une culture ou à en exprimer les potentialités et les aspirations. L'Orient comme paradis perdu, comme berceau des religions ou comme territoire de l'anormal et du monstrueux, a de toute évidence moins affaire à la réalité historique des pays asiatiques qu'aux rêves et aux peurs de la culture qui l'évoque.

L'histoire de la représentation européenne de l'Inde appartient donc à une dynamique culturelle de construction identitaire qui a comme produit, à la fois, la rêverie compensatoire d'un ailleurs utopique par rapport à un *ici* insatisfaisant (dans le cas du mythe sotériologique du mysticisme indien et de l'Inde comme réservoir mondial de sagesse et spiritualité) ; ou le cauchemar

² Daniel-Henri PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1994, p. 61.

dystopique d'un ailleurs qui reflète les craintes et les fantasmes d'une culture (l'Inde nocturne, l'Inde des jungles impénétrables et des divinités inquiétantes). Cela pour dire que la représentation de l'Inde parle moins de la culture indienne qu'elle ne le fasse de l'europpéenne. Une insouciance souveraine et paradoxale par rapport au référent de la représentation appartient depuis toujours à l'histoire de l'image occidentale de l'Orient indien. Dans la Grèce ancienne, les coutumes merveilleuses des indiens décrits par Hérodote (*Histoires*, III³) et les images fantastiques relatées par le récit de l'amiral alexandrin Onésicrite d' Astipalée (Πῶς Ἀλέξανδρος ἤχθη, publié entre 320-310 av. J.-C.⁴) ou par les Ἰνδικὰ de Mégasthène⁵ influencent toute la paradoxographie ancienne sur l'Inde, et même les travaux ouvertement scientifiques de géographes comme Strabon et Arrien. À titre d'exemple, le récit des féroçissimes fourmis indiennes extrayant l'or, transmis par Hérodote (*Histoires*, III,102), traverse pour plus de cinq siècles l'histoire des relations de voyage et des traités de géographie qui ont pour sujet l'Inde, sans qu'aucun des écrivains et des géographes concernés (de Mégasthène à Strabon, Arrien, Pline, Properce, Philostrate et Dion de Pruse⁶) se soit soucié de vérifier l'existence de tels insectes fantastiques. La fortune pluriséculaire de cette légende est un exemple éminent de la filiation textualisée – livresque et donc anti-empirique –

³ HERODOTE, *Histoires*, (Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand), Livre III, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

⁴ L'œuvre d'Onésicrite, aujourd'hui perdue, témoignait de son expédition de 325 avec Néarque vers l'ouverture d'une route maritime entre l'Indus et l'Euphrate. En 326 il aurait rencontré les gymnosophistes, sorte de « philosophes nus » indiens (Strabon, XV,65, et Plutarque, Alex. 65, citent cet épisode). Onésicrite est aussi le premier à relater de l'existence de *Taprobane* (l'actuel Sri Lanka). Sur la représentation de l'Inde dans l'antiquité et dans le Moyen-âge cf. K. KARTTUNEN, *India in Early Greek Literature*, Helsinki, 1989 ; Jean-Claude CARRIERE, Evelyne GENY, Marie-Madeleine MACTOUX et Françoise PAUL-LEVY, *Inde, Grèce ancienne : regards croisés en anthropologie de l'espace*, actes du colloque international, Besançon 4-5 décembre 1992, Paris, Les Belles Lettres, 1995 ; J. ANDRE, J. FILLIOZAT, *L'Inde vue de Rome*, Paris, 1986.

⁵ Les Ἰνδικὰ de Mégasthène furent conçues pendant sa permanence (**entre 302 et 291 av. J.C.**) comme ambassadeur de Séleucos Nicator à la cour de Chandragupta Maurya, à Paliputre (aujourd'hui Patna). Son traité, dont il ne nous reste que peu de fragments, était très riche en détails fantastiques et merveilleux. Cf. Narain Singh KALOTA, *India as described by Megasthenes*, Delhi, Concept Publishing Company, 1978.

⁶ Pietro LI CAUSI, Roberto POMELLI, « L'India, l'oro, le formiche: storia di una rappresentazione culturale da Erodoto a Dione di Prusa », dans *Hormos. Rivista di storia antica*, 3-4, 2001-2002, pp. 177-246.

des images de l'Inde.

Bien qu'un progrès des connaissances se produise à l'âge moderne avec l'occupation portugaise de l'Inde occidentale et avec l'intensification des voyages et des expéditions scientifiques, l'imaginaire prédomine également sur l'expérience : l'ouverture de la route maritime du Tage au Gange, à la fin du XV^{ème} siècle, et la découverte et la traduction des textes de la culture védique à la fin du XVIII^{ème} ne semblent pas modifier sensiblement l'image de l'Inde telle qu'elle était léguée par les Anciens⁷. Au contraire, entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème}, la circulation des textes sacrés de la littérature sanscrite – à travers le travail de philologues et philosophes comme Anquetil-Duperron, les frères Schlegel, von Humboldt et Schopenhauer – ne fait qu'enrichir l'image merveilleuse de l'Inde sous un aspect spirituel, mystique et sapientiel, constamment évoquée par une Europe dévorée par le laïcisme et par le matérialisme⁸. Jusqu'à aujourd'hui, la « vision » européenne de l'Inde continue à s'avérer comme la projection des tensions ou des craintes de la culture européenne, tout en constituant en même temps « un théâtre de la barbarie, de fanatisme et de despotisme et la matrice du monde, le berceau des Origines, un haut lieu des pérégrinations romantiques, des pèlerinages aux sources, des régressions nostalgiques vers l'indifférencié⁹ ».

L'appréhension de l'Orient se produit, encore aujourd'hui, comme la

⁷ Parmi les ouvrages les plus récentes sur l'image de l'Inde à l'époque moderne cf. John DREW, *India and the Romantic Imagination*, Oxford University Press, Delhi-Oxford 1987; Catherine WEINBERGER-THOMAS (éd.), *L'Inde et l'imaginaire*, « Collection Purusartha », Paris, EHESS, 1988 ; Denys LOMBARD, *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, EHESS, 1993 ; Florence D'SOUZA, *Quand la France découvrit l'Inde : les écrivains voyageurs français en Inde (1757-1818)*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Martine VON WOERKENS, *Le Voyageur étranglé. L'Inde des Thugs, le colonialisme et l'imaginaire*, Paris, A. Michel, 1995 ; Michel HULIN, Christine MAILLARD, *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et Allemagne (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996 ; Jackie ASSAYAG, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Editions Kimé, 1999 ; Didier HUGUES (dir.), *Découverte de l'Inde de Vasco de Gama à Lord Mounbatten. 1497-1947*, Paris-Pondicherry, Kailash, 2005 ; .

⁸ Cf. notamment Michel HULIN, Christine MAILLARD (éds.), *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et Allemagne (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996.

⁹ Yves CLAVARON, *Inde et Indochine. E. M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Champion, 2001, p. 13

perpétuation d'une série de représentations préformées et véhiculées par le biais d'une tradition essentiellement livresque : il est donc évident qu'un travail sur l'« image » de l'Inde ne peut être conçu sinon à travers une prise en compte de la non-référentialité de l'image en tant que telle. L'imagologie (« étude des images ou représentations de l'étranger¹⁰») se concentrant sur les manières et les stratégies de la représentation, ne prend point en considération le référent en tant que tel. Selon Jean-Marc Moura, la question du rapport entre représentation et référent réel est complètement effacée : « [é]vacuant le problème du référent, elle [l'imagologie] travaille selon le postulat d'une imagination productrice (re)créant littéralement l'étranger¹¹ ». En ce sens, l'image met uniquement en scène les modèles de la culture qui produit la représentation de l'altérité ; à cet égard Pageaux affirme que « L'image comparatiste n'est pas un double du réel (un *analogon*) : elle se forme et s'écrit à partir de schémas, de procédures qui lui sont préexistants dans la culture regardante¹² ». Ses réflexions sur la nature du stéréotype, « image réduite à un sens unique » et « forme minimale d'informations pour une communication maximale¹³ », s'insèrent dans ce cadre. Ayant aboli tout contexte référentiel, l'image de l'ailleurs est donc approchée selon trois attitudes fondamentales : *manie* (la culture étrangère est vue comme supérieure à la culture de départ) ; *phobie* (la culture étrangère est inférieure) ; *philie* (la culture étrangère est positive et complémentaire). Du moment que toute image n'est due qu'aux projections des *manies*, des *phobies* et des *philies* de la culture regardante sur les réalités de la culture autre, un débat sur le sens de ces représentations et sur leur portée sociologique et politique a fait l'objet d'une approche critique à l'image de l'Orient – l'« orientalisme » – sur lequel nous allons par la suite nous pencher.

¹⁰ Daniel-Henri PAGEAUX, *La littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 61.

¹¹ Jean-Marc MOURA, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, P.U.F, 1998, p. 45.

¹² Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 61.

¹³ *Ibidem*, p. 63..

1.1.2. « A Certain Polemic of the XXth Century »

Depuis quelques décennies, le concept d'Orient en littérature est devenu presque indissociable du concept d'orientalisme, de sorte que l'évocation de l'un implique toujours l'acceptation des présupposés critiques et des enjeux socioculturels de l'autre. Bien que Robert Irwin, en la baptisant simplement « A Certain Polemic of the xxth Century¹⁴ », veuille minimiser l'énorme discussion qui suivit la parution de *Orientalism* d'Edward W. Saïd en 1978, la théorie de l'orientalisme s'avère à nos jours un passage obligé – ou plutôt une fourche caudine – pour toute étude de l'Orient en littérature. Pourtant l'orientalisme ne naît pas avec Edward Saïd, et plusieurs travaux visent aujourd'hui à en rétablir une généalogie correcte¹⁵.

Traditionnellement, on fait remonter la naissance d'un concept moderne d'orientalisme à *La Renaissance orientale*¹⁶ de Raymond Schwab qui, en 1950, reprend la notion de « renaissance » déjà utilisé par Edgar Quinet pour expliquer, un siècle auparavant, le remplacement de l'hellénisme et du néoclassicisme opéré au début du XIX^{ème} siècle par la mode de l'orient dans les lettres et les arts visuels¹⁷. L'idée novatrice de Schwab consistait dans l'attribution d'une date précise à ce phénomène esthétique et philosophique, l'année de la publication du *Zend Avesta* par Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron (1771). A partir de ce moment, une nouvelle curiosité pour la culture indienne, japonaise, chinoise et pour le monde arabo-musulman, stimulée par le travail de philologues, lexicographes et anthropologues, s'était répandue en Europe en influençant le goût des lettrés et des peintres. Si Schwab ne se bornait

¹⁴ Robert IRWIN, *For lust of knowing : the Orientalists and their Enemies*, London, Allen Lane, 2006.

¹⁵ Cf. Daniel LANÇON, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain, ou les Orients décomposés et recomposés », séminaire « Visions littéraires de l'Orient », Doctorat d'études supérieures européennes, 25 mai 2012, Université de Haute-Alsace (Mulhouse). (A paraître).

¹⁶ Raymond SCHWAB, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

¹⁷ L'usage du terme « orientalisme » se référait, pendant le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècles, jusqu'à la fin de la Deuxième guerre mondiale, au travail d'un orientaliste, c'est-à-dire un philologue ou un juriste versé dans l'étude des pays asiatiques et du Moyen-Orient ; ou, dans le monde de l'art, un caractère ou un style qui récupérait des motifs des cultures orientales. Cf. Alexander Lyon MACFIE, *Orientalism*, London, Pearson Education, 2002, pp. 3-24.

dans son ouvrage qu'à l'analyse d'un phénomène essentiellement esthétique (artistique et littéraire), la question a commencé très tôt à intéresser les sciences sociales et, au cours des années 60 (c'est à dire dans la période des décolonisations), à envahir le discours sur le colonialisme et l'impérialisme européen en Asie. Le célèbre article de Anouar Abdel-Malek, « Orientalism in Crisis », publié en 1963¹⁸, ou la « Critique of English-speaking Orientalists » d'Abdul Latif Tibawi (1964)¹⁹ constituent une attaque directe à l'ethnocentrisme (plus précisément à l'eurocentrisme) supposé sous-tendre toute représentation de l'Orient, académique ou artistique, savante ou littéraire. Plus précisément, le fait de « représenter » l'Autre – impliquant inévitablement la considération de cet Autre comme « objet » – était considéré comme l'origine de la création du « subalterne », c'est à dire d'un sujet qui, n'ayant pas les moyens intellectuels pour se représenter, doit « être représenté ». Toute représentation est donc une appropriation qui se produit à travers la prétention européenne de « parler au nom de ». Au fond de cette considération – bien résumé par l'interrogative de Spivak : « Can the Subaltern speak²⁰ ? » – un profond pessimisme épistémologique demeure, selon lequel une véritable connaissance de l'autre, outre qu'impossible, ne peut se configurer que comme projection de la culture de départ : dans le cas de la représentation de peuples et de cultures qui sont aussi les sujets d'une souveraineté impériale ou coloniale, cette méconnaissance ethnocentrique serait dès lors une projection d'une volonté de domination. À partir de ce débat, le terme « orientalisme » commence à indiquer un style de pensée fondé sur une distinction ontologique et épistémologique entre Orient et Occident et considéré comme un instrument de l'impérialisme occidental ; par conséquent les orientalistes sont attaqués en tant que « members of what had, in recent years, become an abstruse, dry-as-dust

¹⁸ Anouar ABDEL-MALEK, « Orientalism in Crisis », dans *Diogenes*, n° 44, 1963, pp. 103-40.

¹⁹ Abdul Latif TIBAWI, « Critique of English-speaking Orientalists », dans *Islamic Quarterly*, n° 8, 1964, pp. 25-45 et 73-88; cf. également *Id.*, « Second Critique of English-speaking Orientalists », dans *Islamic Quarterly*, n° 23, pp. 3-54.

²⁰ Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

profession » et accusés de pratiquer « not orientalism, but “Orientalism”, that is to say a type of imperialism, racism, and even, according to some, anti-Semitism²¹ ». Le discours académique sur l'orientalisme se déplace carrément sur le plan politique et en 1974 Maxime Rodinson peut déjà plaindre sa « liaison partielle avec des pratiques politiques impérialistes²² » ; ce n'est pas le lieu pour retracer l'intéressant débat autour de la construction de l'idée des implications politiques de la représentation savante ou artistique de l'Orient. Il nous reste pourtant à remarquer que l'œuvre d'Edward Saïd, parue aux Etats-Unis en 1978 et rétrospectivement considérée comme le livre fondateur des Études postcoloniales²³, n'a en effet que « synthétis[é] l'ensemble des critiques portées dans les deux précédentes décennies [en en radicalisant] nombre d'aspects²⁴ ». Pour Edward Saïd l'orientalisme est donc 1. l'ensemble des disciplines académiques portant sur les langues, les littératures et le droit des pays asiatiques ; 2. un mouvement esthétique ou de goût (proche du concept d'exotisme) dans les arts visuels ou dans la littérature. Ces deux pratiques culturelles (académique et artistico-littéraire) sont étroitement connectées avec le problème sociopolitique du colonialisme européen en Asie, pour deux raisons essentielles : le fait d'« étudier » une culture ou de la « représenter » se configurent toujours comme « prise de possession » ethnocentrique ; les représentations des peuples asiatiques sont toujours tendancieuses et visent toutes à justifier et encourager l'entreprise coloniale. La mention de Marx en épigraphe à *Orientalism*, (« They cannot represent themselves ; they must be represented²⁵ ») est en ce sens significative pour comprendre la centralité et le

²¹ Alexander Lyon MACFIE, *Orientalism*, *op. cit.*, pp. 4-5.

²² Maxime RODINSON, « Situation, acquis et problèmes de l'orientalisme islamisant », dans *Le Mal de voir. Ethnologie et orientalisme : politique et épistémologie, critique et autocritique*, « Cahiers Jussieu », n° 2, 1974, pp. 243-256.

²³ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, New York, Pantheon Books, 1978. Edition consultée *Id.*, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1991 ; édition française consultée : *Id.*, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2013.

²⁴ Daniel LANÇON, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain, ou les Orients décomposés et recomposés », *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 1. La citation est tirée depuis *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* de Karl Marx.

poids politique du « parler au nom de » dans l'analyse des textes européens représentant l'Orient. Le problème épistémologique est donc au fond d'une réflexion sur l'emploi impérialiste de la connaissance de l'autre – que Gayatri Chakravorty Spivak nomme « violence épistémique²⁶ », et que Saïd interroge à partir d'une prise de conscience de la connexion évidente entre savoir et pouvoir. Dans ce but, il démarre avec une attaque acharnée au « general liberal consensus that “true” knowledge is fundamentally non-political », ce qui « obscures the highly if obscurely organized political circumstances obtaining when knowledge is produced²⁷ ». A cet égard, Saïd accuse l'establishment littéraire et culturel d'avoir même conçu l'idée d'une « objectivité super-politique » afin de cacher la réalité des relations entre culture et impérialisme ; par contre, il affirme que « ideas, cultures, and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or more precisely their configuration of power, also being studied ²⁸ ». L'idée d'une connexion fondamentale entre culture et système de pouvoir est construite par Saïd à travers l'adoption de notions comme le concept de « hégémonie » formulé par Antonio Gramsci²⁹ et le concept de « discours » de Michel Foucault³⁰.

Evidemment, l'idée d'image de l'Orient comme « hégémonie » ou comme

²⁶ Gayatri Chakravorty SPIVAK, *A Critique of Postcolonial Reason : Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

²⁷ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 5.

²⁹ Pour interpréter l'imaginaire comme « hégémonie », Saïd part en utilisant la distinction de Antonio Gramsci entre 1) *société civile*, c'est à dire l'ensemble des associations volontaires (famille, système scolaire, syndicats); et 2) *société politique*, c'est à dire l'ensemble des institutions étatiques dont la fonction est connectée avec des formes de domination directe (armée, police, magistrature). La culture agit à l'intérieur de la société civile, donc l'influence d'idées dépend non pas de la domination, mais du *consensus*. Dans une société qui n'est pas totalitaire, une forme culturelle n'importe quelle sera plus puissante par rapport aux autres: Gramsci appelle cela *hégémonie*. L'Orientalisme est donc une forme d'hégémonie qui est exercée non tant par une élite dirigeante, qu'à travers un système de pratiques intériorisées et d'alliances à l'intérieur d'une culture. Cf. Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 6-7.

³⁰ Foucault envisage toutes représentations culturelles d'une altérité (en ce cas, l'Orient) comme représentations d'une relation de pouvoir. Selon le concept de *formulation discursive* ni les conditions de formation du discours, ni les objets de connaissance ne sont statiques ou même stables. Par conséquent, des concepts comme Orient ou Occident s'avèrent instables et leurs relations révèlent une variété de problèmes nationaux (la course aux colonies, les conflits de classes, l'évolution des rôles sexuels). Cf. Michel FOUCAULT, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1989, p. 109.

« discours » refuse toute tentative de considérer l'orientalisme comme « a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions; [...] nor it is representative and expressive of some nefarious "Western", imperialist plot to hold down the Oriental world³¹ ». En ce qui concerne notamment le fait littéraire, aucun auteur, dit Saïd, ne peut être décontextualisé des contingences de sa propre vie, de la classe sociale à laquelle il appartient, du moment historique que vit sa nation ; John Stuart Mill, Arnold, Carlyle, Newman, Macaulay, Ruskin, George Eliot et Dickens sont tous des exemples de conscience totale du milieu historique et politique dont ils faisaient partie : « nearly every nineteenth century writer (and the same is true enough of writers in earlier periods) was extraordinary well aware of the fact of empire³² ». En outre, l'écrivain appartenant à un pays avec des intérêts politiques ou économiques pour un autre pays, inconsciemment ou non, de gré ou de force, participera à ces intérêts :

all academic knowledge about India and Egypt is somehow tinged and impressed with, violated by, the gross political fact [...]. For if it is true that no production of knowledge in the human sciences can ever ignore or disclaim its author's involvement as a human subject in his own circumstances, then it must also be true that for a European or American studying the Orient there can be no disclaiming the main circumstances of *his* actuality: that he comes upon against the Orient as a European or an American in such a situation is by no means an inert fact. It meant and means being aware, however dimly, that one belongs to a power with definite interests in Orient³³.

L'orientalisme littéraire, donc, n'est pas seulement un fait politique qui se reflète de manière passive dans la culture et dans les lettres, ni la stratégie consciente d'un projet colonial et impérialiste préordonné; il est par contre la distribution d'une sorte de "conscience géopolitique" à l'intérieur d'un ensemble de textes littéraires, savants, érudits. L'objectif d'*Orientalisme* est ouvertement celui d'étudier l'interaction entre les auteurs et les grandes questions politiques des

³¹ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 12.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 11.

trois grands empires anglais, français et américain:

The kind of political questions raised by Orientalism, then, are as follows : What other sorts of intellectual, aesthetic, scholarly, and cultural energies went into the making of an imperialist tradition like the Orientalist one ? How did philology, lexicography, history, biology, political and economic theory, novel-writing, and lyric poetry come to service of Orientalism's broadly imperialist view of the world³⁴ ?

L'orientalisme est donc le résultat d'un « dynamic exchange between individual authors and the large political concerns shaped by the three great empires – British, French, American³⁵ ». Une telle « interaction dynamique », à l'intérieur de *Culture and Imperialism*, sera baptisée « structure of attitude and reference³⁶ ». Saïd peut donc conclure :

human societies, at least the more advanced cultures, have rarely offered the individual anything but imperialism, racism, and ethnocentrism for dealing with “other” cultures. [...] My contention is that Orientalism is fundamentally a political doctrine willed over the Orient because the Orient was weaker than the West, which elided the Orient's difference with its weakness³⁷.

Bien qu' *Orientalism* ne soit pas essentiellement novateur, son succès a été presque immédiat³⁸. La facilité d'emploi de ce modèle théorique et sa structure totalisante lui ont valu une audience immédiate et un succès durable, et, dans le cadre des « subaltern studies » il a même été considéré comme « le moment fondateur d'une prise de parole des intellectuels arabes (mais aussi indiens, asiatiques ou africains) au sein des champs de savoir occidentaux³⁹ ». A

³⁴ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 15.

³⁵ *Ibidem*, p. 14-15.

³⁶ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993, p. 95.

³⁷ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 204.

³⁸ La première traduction française date de 1980 (Paris, Seuil) ; *Orientalism* a été traduit en allemand en 1979 (Frankfurt, Fischer-Taschenbuchverlag) ; en espagnol en 1990 (Madrid, Libertarias) ; en italien en 1991 (Torino, Bollati Boringhieri).

³⁹ T. BRISSON, « La critique arabe de l'orientalisme en France et aux Etats-Unis. Lieux, temporalités et modalités d'une relecture », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 2, n° 3, 2008, pp. 505-521.

l'intérieur d'un compte-rendu sur *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*⁴⁰, Yves Gounin fait le constat suivant : « Depuis *L'Orientalisme* (traduit en français en 1980) les études des “aires culturelles” ont été bouleversées : aucune aire culturelle ne peut plus désormais être appréhendée sans s'interroger sur la manière dont les discours et les fantasmes européens l'ont façonnée⁴¹ ».

En plus, la postulation d'une étroite interdépendance entre culture et pouvoir comme point de départ de toute approche critique à la littérature fût particulièrement appréciée dans le contexte général de dépassement de certaines démarches exclusivement poétiques et esthétiques du structuralisme ; le succès d'*Orientalism* témoignerait ainsi « d'un moment important, celui où la critique formaliste, d'inspiration française, commença à s'essouffler pour céder la place à des approches valorisant d'autres dimensions du texte littéraire – historiques, sociologiques, anthropologiques⁴²».

Pour sa part, la polémique acharnée suscitée dans les années successives à sa parution (on songe par exemple à la célèbre controverse avec Bernard Lewis⁴³) a paradoxalement fini par faire de Saïd un vrai « incontournable » dans ce domaine. Face à une telle prolifération de la théorie de l'orientalisme, les dix dernières années ont vu le développement de toute une série de chantiers et de projets visant à nuancer les positions de Saïd ou à trouver des pistes alternatives de recherche. Outre aux ouvrages ouvertement consacrés à

⁴⁰ Cf. M.-C. SMOUTS (éd.), *Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

⁴¹ Y. GOUNIN, « Que faire des postcolonial studies ? », dans *Revue internationale et stratégique*, n° 71, 2008, p. 147.

⁴² Sarga MOUSSA, « Edward Saïd à l'épreuve des voyageurs français en Orient », dans *KulturPoetik*, vol. 6, n° 1, 2006, p. 96-102.

⁴³ Lewis a démontré le paradoxe de la position de Saïd à travers une démonstration *ad absurdum* : « Imaginez qu'un groupe de patriotes et de radicaux de Grèce décide que les études classiques insultent le grand héritage de l'Hellade, et que ceux qui se livrent à ces études, les humanistes, sont la dernière manifestation d'une conspiration malfaisante et profonde, qui couvait depuis des siècles, qui est éclosée en Europe occidentale, qui s'est emplumée en Amérique, et dont le but est de dénigrer la réussite grecque et de soumettre les terres et les peuples grecs » dans Bernard LEWIS, « The Question of Orientalism », dans *The New York Review of Books*, 24 juin 1982, maintenant dans *Id.*, *Islam and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1993. Cf. trad. fr. : *Id.*, « La question de l'orientalisme », dans *Id.*, *Le Retour de l'Islam*, Paris, Gallimard, 1985, p. 335.

démontrer la fausseté de certaines argumentations ou à dénoncer l'usage abusif des sources d'*Orientalism* – comme le volume cité de Robert Irwing ou l'essai fort polémique de Ibn Warraq, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*⁴⁴ – de nombreux travaux envisagent des perspectives nouvelles. Dans les actes du colloque *L'Orientalisme des saint-simoniens* (2006), Michel Levallois et Sarga Moussa dénoncent le degré de généralité de la théorie de Saïd : « il semble ainsi abusif de réduire la plus grande partie des voyageurs européens en Orient de l'époque romantique à des complices, conscients ou inconscients, de l'impérialisme occidental⁴⁵ » ; par contre, la permanence en Egypte des saint-simoniens dans les années 1830 et leur engagement au service de Méhémet-Ali doivent être considérés comme le signe d'un profond désir européen de rencontre interculturelle et d'ouverture à l'autre. D'autres projets envisagent d'ailleurs une mise au point d'instruments pour contester la tendance à ne considérer que les pays directement compromis avec l'entreprise coloniale (notamment Angleterre et France) : *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne*, publié en 2006, vise par exemple à promouvoir une lecture le plus possible ouverte à une perspective européenne⁴⁶. Ou encore, le *Dictionnaire des orientalistes de langue française* (2008) se propose une réhabilitation systématique des peintres, écrivains, savants dits « orientalistes » qui ont été accusés par Saïd ; dans la « Préface », Guy Barthélemy et François Pouillon affirment s'inscrire « en faux contre un discours récurrent qui enfermait les orientalistes dans une essence d'agents scientificoculturels occidentaux au service d'une entreprise de domination⁴⁷ ». La polémique contre

⁴⁴ Cf. Robert IRWIN, *For Lust of Knowing. The Orientalism and Their Enemies*, op. cit., et Ibn WARRAQ, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, New York, Prometheus Books, 2007.

⁴⁵ Michel LEVALLOIS, Sarga MOUSSA, *L'Orientalisme des saint-simoniens*, [actes du colloque des 26 et 27 novembre 2004, Paris, Institut du monde arabe], Paris, Maisonneuve & Larose, 2006, p. 5.

⁴⁶ Guillaume BRIDET, Sarga MOUSSA, Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris-Pondicherry, Kailash Editions, 2006.

⁴⁷ Guy BARTHELEMY et François POUILLON, « Préface », dans François POUILLON, Jean FERREUX (éds.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, version en ligne : <http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr> (consulté le 1 janvier 2015). Si l'édition originale a été publiée en 2008 (Paris, Karthala), la mise à jour constante du site du *Dictionnaire* en

le livre de Saïd aboutit également à la publication en 2011 d' *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, sous la direction de François Pouillon et de Jean-Claude Vatin⁴⁸.

1.1.3. Chantiers ouverts

Bien que rapidement retracé, notre bref aperçu historique sur la réception et la fortune d' *Orientalism* dans la culture européenne a mis en évidence toute une série de limites du modèle saïdien qui découlent de l'acceptation inconditionnée de l'indissociabilité des phénomènes culturels et politiques. Pourtant, une critique à Saïd telle que nous l'entreprenons ne se veut pas un plaidoyer du désengagement, mais une tentative de remédier aux instrumentalisations, aux banalisations et à tous les risques découlant d'une approche idéologique au fait littéraire. En se reconnectant à la grande critique anti-saïdienne telle qu'elle s'est développée dans la dernière décennie, nous allons dès lors décerner trois objectifs généraux de ce travail :

1. Comme de nombreux critiques l'ont remarqué, toute démarche orientaliste comporte une visée « occidentaliste » parallèle. En d'autres mots, la lecture « orientaliste » des différents textes présente le défaut de ne pas considérer la complexité de leur phénoménologie littéraire : tout en se donnant avec trop d'enthousiasme à une idéologie, la pensée postcoloniale contribue à uniformiser à une même interprétation toute une série d'ouvrages qui, souvent décontextualisés, sont hâtivement considérés comme des instruments du pouvoir colonial et impérialiste. D'un point de vue historico-littéraire, cela présente l'inconvénient de réduire l'Occident à une voix unique et dénuée de toute tension ou conflit. Récupérer une vision complète de la genèse et des enjeux éminemment culturels du fait littéraire (présence du mythe, racines

constitue un complément précieux.

⁴⁸ François POUILLON, Jean-Claude VATIN, *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011.

anthropologiques et archétypologiques des images, etc.) peut contribuer à éviter le piège de la notion d'occidentalisme et à ne pas réduire la littérature à un simple reflet de questions historico-politiques.

2. En ce qui concerne plus directement notre sujet, la lecture des « visions de l'Inde » à la lorgnette saïdienne a contribué à occulter une spécificité propre à l'espace indien dans sa représentation littéraire. Reléguée dans la vision d'une violence symbolique généralisée de l'Occident vers l'Orient, l'image de l'Inde a été aplatie d'un point de vue géographique, en se rapprochant aux autres espaces orientaux (le monde arabo-musulman, l'Indochine, le Japon, la Chine), et d'un point de vue historique, lorsqu'on ne fait pas trop de distinction entre littérature ancienne, du moyen âge, moderne ou contemporaine. Parmi les travaux visant un dépassement de l'interprétation orientaliste des « visions de l'Inde », *Kipling and Orientalism* de B. J. Moore-Gilbert interroge la relation de Kipling avec la culture anglo-indienne pour démentir l'idée saïdienne d'une représentation de l'Orient toujours pareille et ancrée à des *topoi* comme la « merveille », le « fanatisme » ou la « barbarie » orientale⁴⁹ : la profonde conscience de la réalité historique indienne de l'orientalisme anglo-indien constitue, pour Moore-Gilbert, l'exemple d'un regard alternatif à la création d'un ensemble complexe et généralisant de clichés sur l'Orient.

3. Finalement, on sent la nécessité de se diriger vers une vision unitaire de la représentation littéraire de l'Inde en tant que phénomène européen. Des ouvrages pionniers comme *La Renaissance orientale* de Raymond Schwab ou d'autres importants travaux sur l'Inde comme *Littérature française et pensée hindoue* de Jean Biès⁵⁰, ou *The British Image of India* d'Allen J. Greenberger⁵¹ se limitent souvent à l'étude des littératures nationales, sans considérer l'incontournable cadre d'ensemble. En effet, l'analyse de l'image de l'Orient proposée par Saïd ne se borne qu'aux pays qui y ont exercé un contrôle colonial,

⁴⁹ Cf. Bart J. MOORE-GILBERT, *Kipling and Orientalism*, London ; Sydney, Croom Helm, cop. 1986.

⁵⁰ Jean BIES, *Littérature française et pensée hindoue : des origines à 1950*, Paris, C. Klincksieck, 1973.

⁵¹ Allen J. GREENBERGER, *The British Image of India : a study in the literature of imperialism 1880-1960*, London ; New York ; Toronto, Oxford university press, 1969.

tout en nous donnant une image fragmentaire d'un phénomène qui par contre a véritablement agi au niveau européen : « the sheer quality, consistency, and mass of British, French, and American writing on the Orient lifts it above the doubtless crucial work done in Germany, Italy, Russia and elsewhere⁵² ». Ce point de vue est encore au fond d'ouvrages comme *Imagining India* de Ronald Inden⁵³, qui prend en considération *The History of British India*, publié entre 1817 et 1820 par James Mill, comme le résultat de la querelle anglo-française en Inde ; de sa part, *Il viaggiatore come autore* de Giuliana Benvenuti⁵⁴, un intéressant aperçu sur la présence de l'Inde dans la littérature italienne, ne semble considérer qu'en passant les complexes liens des auteurs italiens avec l'imaginaire européen (songeons par exemple à la lecture moravienne de Forster ou à Hesse analysé par Manganelli). Par contre, une nouvelle perspective européenne s'est récemment imposée, comme le témoigne Joëlle Weeks dans *Représentations européennes de l'Inde* :

Il s'agit dans cette optique de construire une historiographie qui reflète leurs rivalités [des nations européennes], mais aussi et surtout de définir un statut et un modèle de fonctionnement spécifiques. L'Inde européenne se construit un héritage et s'élabore un projet⁵⁵.

⁵² Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 17.

⁵³ Ronald INDEN, *Imagining India*, London, Hurst, 1990.

⁵⁴ Giuliana BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

⁵⁵ Joëlle WEEKS, *Représentations européennes de l'Inde*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 167.

1.2. GEOGRAPHIE IMAGINAIRE

UNE RELATION PROBLEMATIQUE de l'homme face à la géographie demeure au fond de l'idée de la participation des lettrés et de la littérature à la cause coloniale et impériale européenne. Autrement dit, Saïd considère le problème de la connaissance et de la représentation de l'espace (étymologiquement : « l'écriture de la terre ») comme le « savoir » qui est principalement en relation avec le « pouvoir » impérial d'une nation. Il observe, dans *Culture and Imperialism* : « Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings⁵⁶ ».

Pour définir son idée d'une collaboration entre image de l'espace et pouvoir politique, Saïd formule la notion d' « imaginative geography » à partir du concept de « science du concret » de Claude Lévi Strauss et de la « poétique de l'espace » de Gaston Bachelard⁵⁷. Le premier est convoqué pour rendre compte

⁵⁶ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, p. 6.

⁵⁷ Pour le concept de « imaginative geography » et ses racines voir Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 55. Pour les références à Lévi-Strauss e Bachelard, voir Claude LEVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, ch. 1-7 ; et Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

de l'arbitrariété des taxonomies humaines, parmi lesquelles l'attribution de valeur à un espace se produit non pas en raison des caractéristiques extrinsèques, mais selon la place occupée à l'intérieur de structures taxonomiques complexes. De cette manière les sociétés primitives et modernes construisent leur sens d'identité tout en opérant de distinctions géographiques arbitraires entre espace familier « notre » et espace extérieur « leur ». Bachelard est donc appelé à définir le concept spatial d' « orientalisme » tout en soulignant le « sens émotif » ; jusqu'à ce moment, Saïd ne semble que parler d'une sorte de construction géographique de l'identité d'une culture :

For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away⁵⁸.

Dès lors l'espace fait l'objet d'un véritable processus de dé-référentialisation de la part d'une culture qui s'intéresse non pas tant à la vraisemblance de l'espace représenté qu'à sa possibilité d'être utilisé: « what mattered – dit Saïd – was not Asia so much as Asia's use to modern Europe⁵⁹ ». L'espace-orient, donc, n'ayant rien à voir avec les pays réellement situés à l'Est (et au Sud, si l'on songe au Maghreb ; et à l'Ouest, si l'on songe aux villes arabo-berbères de l'Andalousie) est réduit à une entité géographique « treatable » and « manageable⁶⁰ » finalisée à une formation identitaire européenne *a contrario* et pensée principalement pour justifier toute une série d'actions que l'Europe entreprend par rapport aux pays dits « orientaux ». Toute la culture savante et littéraire européenne est donc orientée vers la création d'un espace utilisable. Ainsi Saïd prend en analyse tout un corpus d'ouvrages savants du XIX^{ème} qui ont contribué à la création de l'Orient selon un nouvel ordre spatio-temporel : entre autres, les travaux philologiques et lexicographiques de Sylvestre de Sacy, d'Ernest Renan et d'Edward W. Lane constituent pour Saïd un exemple fondamental pour

⁵⁸ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient, op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 115.

comprendre comment une nouvelle géographie de l’Orient se produit à l’intérieur du contexte académique d’un pays qui a des intérêts coloniaux précis en Asie. A la suite d’ouvrages comme *l’Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* de Lane, l’idée d’Orient comme « object studied by the Occidental-white, instead of vice-versa⁶¹ » (et en plus dans un domaine d’étude archéologique ou antiquaire) se transforme immédiatement en l’idée d’Orient comme objet d’une action européenne tout court. En littérature, cela correspond à une construction de l’espace oriental selon des caractéristiques figées qui en font quelque chose d’éloignée et d’utilisable : telle est l’image de l’Inde dans *Vanity Fair* de Thackeray ou dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë ; également, dans *Mansfield Park* de Jane Austen les propriétés coloniales d’Antigua – qui pourtant restent en toile de fond par rapport à l’intrigue – sont aux yeux de Saïd la vraie raison de la prospérité des Mansfield et donc le moteur ultime de l’action du roman⁶². En d’autres mots, la littérature européenne – inconsciemment ou pas – opère une véritable « violence symbolique » qui demeure à la base de l’imposition de la domination occidentale en Orient⁶³. Cette « violence », produite dans les centres métropolitains et à ces derniers référenciée, aboutit notamment à une connotation particulière de l’espace qui garantit la complète acceptabilité pour la culture européenne de toute une série d’actions concernant les « périphéries ». A cet égard, la représentation de l’arabe chez T. E. Lawrence, qui en met en évidence la « primitiveness⁶⁴ », ou du maghrébin chez André Gide, pour qui la ville de Biskra n’est peuplée que d’enfants⁶⁵, vise à donner une image tendancieuse d’un pays où l’imposition d’une tutelle occidentale est même nécessaire. Un tel point de vue est à la base du concept de « metonymic freezing » qui indique le processus typique de

⁶¹ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 228.

⁶² Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 95-115.

⁶³ Le concept de « violence symbolique » a été formulé par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron pour indiquer le processus d’intériorisation d’un rapport de domination par ses agents. Cf. Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d’enseignement*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

⁶⁴ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 230.

⁶⁵ André GIDE, *L’immoraliste* [1902], Paris, Mercure de France, 2003.

l'anthropologie culturelle pour lequel une partie de la vie ou de la culture d'un pays sont évoqués comme compendium de leur totalité⁶⁶.

Or, si la justification de l'imposition d'un pouvoir colonial demande aux lettrés de représenter les orientaux en « primitifs » ou « enfants » etc., l'idée elle-même de l'occupation d'une terre lointaine et de l'organisation de son exploitation nécessite d'une manière très précise de penser l'espace. Dans ce sens, une représentation anthropomorphe et érotisée de la géographie orientale est à la base de la configuration de ce rapport de domination et de son acceptation de ce rapport de la part des écrivains européens. Dans son analyse du rapport entre Flaubert et la courtisane égyptienne Kuchuk Hanem, Saïd souligne l'importance de la divulgation d'une image féminisée de l'espace oriental :

Woven through all of Flaubert's Oriental experiences, exciting or disappointing, is an almost uniform association between the Orient and sex. In making this association Flaubert was neither the first nor the most exaggerated instance of a remarkably persistent motif in Western attitudes to the Orient. And indeed, the motif itself is singularly unvaried, although Flaubert's genius may have done more than anyone else's could have to give it artistic dignity. Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies⁶⁷.

L'association entre « Orient and sex » permet effectivement de résumer toute attitude du colonialisme et de l'impérialisme européen par rapport aux pays orientaux⁶⁸ : si l'aspect séduisant et la passivité de l'Orient féminisé permettent de penser l'occupation coloniale comme un rapport sexuel de pénétration et soumission, le côté inquiétant ou menaçant de la féminité (« sexual [...] threat ») n'est là que pour être dominé et pour permettre l'exploit viril du colonisateur. Finalement, l'aspect de « fécondité » et les « énergies génératives » promettent à

⁶⁶ Arjun APPADURAI, « Putting Hierarchy in Its Place », dans *Cultural Anthropology*, « Place and Voice in Anthropological Theory », Vol. 3, n° 1, 1988, pp. 36-49.

⁶⁷ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁸ Pageaux indique en effet la « sexualisation » comme l'une des trois stratégies typiques dans la construction spatiale de l'autre, cf. Daniel-Henri PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, *op. cit.*, p. 67.

l'Européen des possibilités illimitées d'exploitation et de réalisation (matérielle et spirituelle). Dès lors, nous chercherons à décerner de manière plus approfondie une telle idée de féminisation de la géographie orientale à travers une lecture d' *Orientalism* selon ces trois axes cités d' occupation, réalisation et régénération.

1.2.1. Occupation

Un stéréotype invétéré veut l'Orient comme le lieu de la séduction. Les figures mythiques de Cléopâtre, de Salomé, de la reine de Saba, de Turandot et les clichés de la bayadère et de l'odalisque contribuent à faire de l'Orient un lieu promettant des plaisirs interdits et de l'orientalisme une théorie sur les projections et les fantasmes du mâle blanc occidental : à propos de *Kim*, dans *Culture and Imperialism*, Saïd parle d' « overwhelmingly male novel⁶⁹ ». La thèse que l'univers orientaliste comme éminemment masculin est également au fond d'ouvrages comme *Imperial Fictions* de Kabbani⁷⁰ ou, plus ouvertement, dans *Gendering Orientalism : Race-Feminity-Representations* de Reina Lewis⁷¹ ; tous ces regards se fondent sur le constat saïdien que

Orientalism itself, furthermore, was an exclusive male province ; [...] it viewed itself and its subjects matter with sexist blinders. This is especially evident in the writing of travelers and novelists: women are usually the creatures of a male power-fantasy. They express unlimited sensuality, they are more or less stupid, and above all they are willing⁷².

Si la Kuchuk Hanem de Flaubert est précisément le « prototype of such caricatures, wich were common enough in pornographic novels⁷³ », la

⁶⁹ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 165.

⁷⁰ Rana KABBANI, *Imperial Fictions : Europe's Myths of Orient*, Pandora, 1988.

⁷¹ Reina Lewis, *Gendering Orientalism : Race-Feminity-Representations*, Routledge, 1996.

⁷² Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 207.

⁷³ *Ibidem*, pp. 207-208.

féménisation de l'espace est ouvertement mise en connexion avec l'idée d'une totale disponibilité à accueillir et à se laisser « occuper » : en analysant *Kim* de Kipling, Saïd met en effet l'accent sur l'affirmation, de la part d'un personnage féminin, que le gouvernement de l'Inde ne doit qu'appartenir à un officier de la police coloniale. C'est-à-dire que l'acceptation de l'invasion et de la domination britannique est mise en scène par Kipling comme un sentiment intimement féminin et que, dans un même temps, le consensus et la soumission au pouvoir de l'étranger correspond à une acceptation, de la part de la femme, de sa propre nature sous-développée ou dégénérée⁷⁴. Il faut ajouter que les aspects négatifs de la séduction féminine en Orient (songeons aux figures inquiétantes de Salomé ou à la *Tentation de saint Antoine*, pour ne se borner qu'à l'imaginaire flaubertien) ne font que confirmer l'androcentrisme d'une telle vision tout en mettant en évidence que la menace féminine ne fait que donner l'occasion pour l'exploit héroïque/érotique de la part de l'homme.

In effect, Kim has died to this world, has, like the epic hero or the liminal personality, descended to a sort of underworld from which, if he is to emerge, he will arise stronger and more in command than before⁷⁵.

Bien qu'admise, l'idée d'une permanence dysphoriquement connotée à l'intérieur d'un espace ouvertement féminisé (l'élément de la clôture et l'élément tellurique étant traditionnellement associés au symbolisme féminin), n'est considérée que comme l'égarement momentané dont la solution euphorique est donnée avec certitude. Toutes ces images convergent vers une connotation de l'espace oriental comme lieu séduisant, disponible et accueillant, ce qui déclenche toute une série d'images euphoriques sur les possibilités d'accès, de permanence et d'occupation qui en font un espace fait pour être « penetrated, worked over, taken old of⁷⁶ ».

⁷⁴ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 180.

⁷⁵ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 171.

⁷⁶ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 211.

1.2.2. Réalisation

L'image de la féminité de l'Orient comme régression à un état sub-humain vise également à montrer comment un tel espace offre des opportunités de réalisation, de développement et d'affirmation pour l'Européen. La thèse de la « backwardness, degenerancy, and inequality⁷⁷ » des orientales remonte pour Saïd au moins à *Über die Sprache und Weisheit der Indier* de Friedrich Schlegel (1808), où, dans le contexte d'une célébration de la pensée hindoue classique, aucune mention n'est faite à l'Orient moderne. Une faiblesse caractérielle et intellectuelle appartient à l'idée de la sensualité féminine de l'Orient et, à la promesse de plaisirs sensuels inénarrables et à la totale disponibilité, la femme orientale accompagne une docilité parfaite et une mansuétude bovine. Une telle vision relève de toute évidence d'une idée fondamentale de passivité et d'inactualité de l'Orient que Saïd reconstruit à partir de textes différents, comme *L'Islam dans le miroir de l'Occident* de Jacques Waardenburg ou *Modern Egypt* d'Evelyn Baring (plus connu comme Lord Cromer). Dans l'ouvrage de Cromer, publié en 1908, Saïd met en évidence l'idée de faiblesse politique mais surtout intellectuelle des arabes, définis « gullible, “devoid of energy and initiative”, much driven to “fulsome flattery, intrigue, cunning⁷⁸” ». Une telle approche, que Johannes Fabian définit « denial of coevalness⁷⁹ », tend également à projeter dans le passé un pays ou une culture, tout en en gommant la contemporanéité culturelle et politique. L'exaltation que Chateaubriand ou Nerval font de la gloire passée d'un pays oriental ou leur déception face à l'Orient contemporain correspondent pour Saïd à une volonté de reléguer cette partie du monde à un sous-développement constitutif qui en fait le théâtre de l'exploit européen. Plus explicitement, la lecture saïdienne de *Kim* montre

⁷⁷ *Ibidem*, p. 206.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁹ Johannes FABIAN, *Time and the other : how anthropology makes its objects*, New York, Columbia University Press, 1983.

comment toute l'action du roman pivote autour de l'idée d'une réalisation du jeune protagoniste « comme homme et comme colonisateur ». À cet égard, Saïd reprend la définition donnée par J. M. S. Tompkins à une certaine tendance de la narrative kiplingienne, le « theme of healing⁸⁰ ». Ce « thème de la guérison » est retracé dans le passage de Kim de son statut de « figure liminale » (c'est à dire de figure médiatrice entre deux mondes, l'indien et l'anglais) au statut de « figure dominante ». Après un moment de défaillance (décrit par Saïd comme descente dans « a sort of underworld »), Kim acquiert une conscience totale de son rôle dans le monde à travers les mots de son *Lama* qui lui raconte sa vision : il a vu « all Hind, from Ceylon in the sea to the hills, and my own Painted Rocks at Suchzen ; I saw every camp and village, to the least, where we have rested⁸¹ ». Dans le discours du Lama, l'inventaire des lieux et des localités de l'Inde ressemble à une mise en scène thérapeutique des dominions britanniques et produit effectivement l'effet de « réveiller » le jeune Kim :

Kim is portrayed as retaking voluntary hold of his life. [...] Kim's newly sharpened apprehension of mastery, of « locking up », of solidity, of moving from liminality to domination is to a very great extent a function of being a Sahib in colonial India : what Kipling has Kim go through is a ceremony of reappropriation, Britain [...] taking old once again of India⁸².

En conclusion, l'Inde, représentée comme espace anhistorique et victime de son propre immobilisme millénaire, est le théâtre du succès et de la réalisation personnelle de l'Européen. En ce sens, Kim représente un personnage « possibiliste », qui vit dans un « monde d'opportunités ». De toute évidence, sa réalisation ne se configure que comme une « reassertion over the geography of India » et une « geographical and spatial governance⁸³ ».

⁸⁰ J. M. S. TOMPKINS, « Kipling's Later Tales : The Theme of Healing », dans *Modern Language Review*, n° 45, 1950, pp. 18-32.

⁸¹ Rudyard KIPLING, *Kim* [1901], Garden City, Doubleday Doran, 1941, p. 516.

⁸² Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 174.

⁸³ Edward W. SAÏD, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 194.

1.2.3. Régénération

A la fin du chapitre « Orientalist Structures and Restructures⁸⁴ », Saïd cite le roman flaubertien *Bouvard et Pécuchet*, lorsqu'on annonce le programme comiquement progressiste de M. Bouvard : « L'Homme moderne est en progrès. L'Europe sera régénérée par l'Asie. La loi historique étant que la civilisation aille d'Orient en Occident, – rôle de la Chine, – les deux humanités enfin seront fondues⁸⁵ ».

But what mattered was not Asia so much as Asia's *use to* modern Europe. [...] In regularly allowing Bouvard and Pécuchet to go through revisionist notions from start to comically debased finish, Flaubert drew attention to the human flaw common to all projects. He saw perfectly well that underneath the *idée reçue* « Europe-regenerated-by-Asia » lurked a very insidious hubris. Neither « Europe » nor « Asia » was anything without the visionaries' technique for turning vast geographical domains into treatable, and manageable, entities⁸⁶.

Également, Schlegel et Novalis prônent une étude de l'Inde contre le matérialisme et le mécanisme de la culture occidentale.

Entre *Orientalism* et *Culture and Imperialism*, Saïd met au point le concept d'« essentialisme » entendu comme l'étude des concepts substantiels qui sont évoqués, de manière arbitraire, au profit de la perpétration d'une violence symbolique. Les connotations féminines que nous avons interrogées selon les caractéristiques d'occupation, développement et régénération sont à considérer comme des visions « essentialistes » de l'espace oriental qui correspond à celui qui « est contenu » ou qui parvient à « être contenu » dans un tel espace. Une considération basilaire sous-tend toutes ces visions : l'espace est un récipient et l'« être contenu » dans un tel récipient s'avère non seulement possible (v.

⁸⁴ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁵ Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1910, p. 393.

⁸⁶ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, *op. cit.*, p. 115.

« occupation ») mais engendre une série de bénéfices pour l'occupant (v. « développement » et « régénération »). Or, la configuration du féminin comme « récipient » n'est pas une invention d'Edward Saïd : elle relève par contre d'une configuration archétypique dont la valeur excède les territoires de l'orientalisme et qui demande à être interrogée pour une mise en discussion complète de la théorie saïdienne.

1.3. AUTOUR D'UN CONCEPT DE « VASITE »

COMME NOUS L'AVONS MONTRE, la configuration féminine du modèle géographique saïdien est sous-tendue par l'acceptation d'un axiome fondamental : *espace = féminin = contenir*. C'est à dire qu'au fond de la théorie géographique saïdienne l'idée demeure que la forme en « vase » constitue l'aspect féminin fondamental de son « imaginative geography » et que l'« être contenu » par cette géographie-vase comporte toute une série de changements pour celui qui y « est contenu ». En particulier, Saïd conçoit l'« être contenu » comme déterminant pour la formation, le développement et la réalisation du personnage européen comme homme et comme colonisateur : une configuration carrément euphorique de l'occupation de l'espace appartient dès lors à toute représentation littéraire de l'Orient. Or, cette idée de la représentation féminisée de l'espace, loin de naître comme instrument du colonialisme ou de l'impérialisme européen, relève d'un archétype culturel énormément présent dans l'imaginaire humain et dont la configuration a été formalisé à l'intérieur de *Die Große Mütter (La Grande Mère*⁸⁷) d'Erich Neumann, qui postule au fond de sa théorie de l'archétype féminin une équation fondamentale :

⁸⁷ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1956. Cf. trad. it.: *Id., La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 1981. Il n'existe pas une traduction française de cet ouvrage.

Gefäss = Körper = Frau = Welt⁸⁸

Pour Neumann le « Gefäss » (vase, récipient, réservoir) est le symbole central et universel du féminin. L'imagination primitive conçoit le corps comme le lieu d'une dynamique entre extérieur et intérieur ; en ce sens, toutes les embrasures (les yeux, les oreilles, la bouche, les zones génitales) sont les frontières d'un échange entre *dedans* et *dehors* et le métabolisme devient la métaphore de tout mouvement ou déplacement dans l'espace et en particulier du mouvement entre connu et inconnu. Voilà qu'à l'équation « Gefäss = Körper » on fait correspondre l'équation « Körper = Welt ». Finalement, il est aisé de penser comment le corps féminin s'avère le lieu où l'équation entre corps et vase est plus particulièrement évidente : soit par le fait de « contenir » le fœtus pendant la grossesse, soit par le fait de permettre l'accès de l'homme pendant l'acte sexuel. En tous cas, le corps féminin comme « récipient » comporte toute une série d'effets sur l'objet qui « est contenu ». Etant donné qu'une correspondance intime existe entre la théorie de la « géographie imaginaire » de Saïd et la configuration spatiale de l'archétype du féminin selon Neumann, il sera intéressant d'interroger leur plus petit commun multiple, le concept de « vacité ». A cet égard, nous allons brièvement retracer une histoire de l'archétypologie du Féminin et de la Grande Mère pour mieux comprendre la genèse de ce concept et de sa présence dans le modèle géographique saïdien.

1.3.1. Du « Mütterrecht » à la « Große Mütter »

Dans son travail sur l'archétype féminin, Erich Neumann démarre de la théorie évolutive de la conscience que le juriste suisse Johann Jakob Bachofen avait développée dans le contexte de son étude des sociétés de type matriarcal dans

⁸⁸ « Vase = Corps = Femme = Monde », dans Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 52.

les cultures anciennes (surtout la Grèce). Bachofen aboutissait en 1861 à l'imposant *Das Mütterrecht*⁸⁹, une œuvre mal vieillie mais dont deux éléments de nouveauté sont aujourd'hui reconnus : la découverte de l'existence d'un véritable « droit maternel » dans l'antiquité et la formulation d'une doctrine profondément novatrice du mythe et du symbole⁹⁰. Le premier point consiste dans l'analyse de toute une série de pratiques juridiques et sociales concentrées sur la prédominance de la figure de la mère au lieu de celle du père dans l'organisation de la famille et de la société chez les Athéniens, les Lyciens, les Crétois, les Egyptiens, les Indiens etc. Dans de telles civilisations, dit Bachofen, la femme est la gardienne du droit et le nom de famille, la souveraineté, les successions héritières se transmettent de manière matrilineaire⁹¹. La plupart des critiques adressées à Bachofen concerne l'ambiguïté de son usage du terme « Gynaikokratie » (gynécocratie) et de « Mütterrecht » (droit maternel), les deux concepts ne coïncidant pas : le premier indique une véritable souveraineté de la femme (dont l'existence dans les sociétés anciennes est aujourd'hui durement démentie⁹²), le deuxième un ensemble d'institutions juridiques pivotant autour d'une image sacralisée et symbolique de la féminité⁹³. Parmi d'autres, une position critique intéressante est celle contenue dans les chapitres consacrés au

⁸⁹ Johann Jakob BACHOFEN, *Das Mütterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Basel, Benno Schwabe, Verlagsbuchhandlung, 1861. Cf. trad. fr. : *Id.*, *Le Droit Maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, trad. Étienne Barilier, Paris, Éditions L'Age d'Homme, 1996. Cf. aussi Stella GEORGOUDI, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique. Réflexions sur la création d'un mythe », dans Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. I : Pauline SCHMITT-PANTEL (dir.), *L'Antiquité*, Plon, 1991.

⁹⁰ Cf. Furio JESI, « I recessi infiniti del Mütterrecht », dans Johann Jakob BACHOFEN, *Il matriarcato*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. XVIII.

⁹¹ Une telle théorie, bien que féroce ment attaquée par les philologues classiques qui dénonçaient l'invasion de leur domaine de la part d'un spécialiste de droit romain, fût accueillie avec ferveur par de nombreux juristes et stimula toute une série de travaux dans la direction du droit maternel, comme *Studies in Ancient History ; an inquiry into the form of capture in marriage ceremonies* de J. F. McLennan (1876) et *Les origines de la famille, questions sur les antécédents des sociétés patriarcales* de A. Giraud-Teulon (1874).

⁹² Cf. Uwe WESEL, *Der Mythos vom Matriarchat : Über Bachofens Mütterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.

⁹³ Une ambiguïté substantielle appartient dès lors à la traduction traditionnelle de « Mütterrecht » par le nom italien « Matriarcato », qui se réfère précisément à la souveraineté effective de la femme.

matriarcat dans *Adonis, Attis, Osiris* de James G. Frazer⁹⁴ : en particulier, l'anthropologue et historien des religions écossais envisageait une réfutation totale de toute valeur sociale, juridique, religieuse et culturelle d'un institut – le matriarcat – qui ne se bornait à son avis qu'à la régulation de la vie sexuelle et de la procréation. En d'autres mots, le matriarcat est non tant la prévalence effective de la femme dans une société au détriment de l'homme, qu' une étape de l'évolution de la réglementation des rapports entre les sexes : cela est fondamental pour dissiper toute tentative bachofenien de faire correspondre le « droit maternel » avec une position de réel pouvoir des femmes à l'intérieur des sociétés anciennes. A cet égard, Frazer préfère la définition « mother-kin » (matrilinéarité) à « mother-right » (droit maternel)⁹⁵. Cependant, la question du droit maternel n'intéresse aujourd'hui que les historiens de la pensée scientifique – qui pourtant reconnaissent le pionnierisme de Bachofen – du moment que l'idée d'une histoire des sociétés fondée sur l'alternance d'un droit maternel primordial et d'un droit paternel successif apparaît aujourd'hui insuffisante pour comprendre la complexité des phénomènes sociaux de l'antiquité. Par contre, l'attitude de Bachofen face au symbole et au mythe – au-delà du plaidoyer que lui consacre Benjamin⁹⁶ – s'avère intéressante quant à son interprétation du premier comme épiphanie anhistorique et immobile et du deuxième comme un symbole avec une fonction juridique⁹⁷. Il utilise en effet cette notion de mythe pour déterminer une théorie évolutive des stades culturels et historiques de l'antiquité entièrement bâtie sur l'opposition d'un droit maternel (primordial, lié à la nature, à la symbologie tellurique, à la communion des biens) à un droit paternel (culturel, lié aux normes positives, à l'*imperium*, à la propriété privée). C'est notamment une telle théorie évolutive de

⁹⁴ James G. FRAZER, *The Golden Bough*, p. IV, « Adonis, Attis, Osiris », London, Macmillan and Co., 1951, pp. 202-218.

⁹⁵ Cf. la préface de Maria Piera Candotti à une édition anthologique italienne de *The Golden Bough* : Maria Piera CANDOTTI, « Prefazione », dans James G. FRAZER, *Matriarcato e dee madri*, Milano, I Cabiri, 1995, pp. 7-24.

⁹⁶ Walter BENJAMIN, *Johann Jakob Bachofen*, dans *Id.*, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.

⁹⁷ Cf. Furio JESI, « I recessi infiniti del Mütterrecht », *op. cit.*, p. XXIX.

la conscience humaine comme alternance entre symbolisme féminin et symbolisme masculin – plutôt que la découverte de l'existence effective, historique et archéologiques, de sociétés matriarcales – qui intéresse le plus le travail d'anthropologues, psychologues, ethnologues et historiens tels que Leo Frobenius, Otto Weininger (*Sexe et caractère*, 1903) ou Robert Briffault (*The Mothers*, 1927)⁹⁸. D'ailleurs, une certaine fortune de la pensée de Bachofen peut être retracée à l'intérieur d'essais jungiens comme celui sur la *jeune fille divine* ou dans l'ouvrage *Die psychologischen Aspekte des Mütter-Archetyps (Les aspects psychologiques de l'archétype de la mère)*⁹⁹. Erich Neumann figure parmi les plus importants vulgarisateurs jungiens et, dans le même temps, le dernier des apôtres bachofaniens¹⁰⁰ ; notamment, il contribue à une métamorphose de la théorie évolutive des organisation juridiques en une théorie évolutive de la conscience, tout en associant les étapes du développement ontogénétique de la conscience subjective, intérieure et affective, aux étapes de l'histoire phylogénétique de la conscience humaine.

Très brièvement, dans son *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins (Les origines et l'histoire de la conscience)*¹⁰¹ Erich Neumann postule l'existence d'une phase de l'histoire humaine où l'inconscient – le Féminin – prédomine sur le Moi – le masculin. Neumann précise d'ailleurs que des concepts comme ceux d'« humanité primitive » et de « stade matriarcal » ne sont pas des entités archéologiques et historiques mais des réalités psychiques dont la puissance opère aussi dans la psyché de l'homme contemporain. En cela, il encourage une réinterprétation psychologique (et non sociologique) de l'œuvre de Bachofen¹⁰². Une telle théorie se fonde sur une prise en considération renouvelée de la notion d'archétype. Pour Neumann, la dynamique de l'archétype détermine le

⁹⁸ Robert BRIFFAULT, *The mothers* [1927], London, Allen and Unwin, 1959.

⁹⁹ Carl Gustav JUNG, « Die psychologischen Aspekte des Mütter-Archetyps » (1938-1954), dans *Id., Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zurich, Rascher-Verlag, 1954. Cf. trad. fr.: *Id., Les Racines de la conscience, études sur l'archétype*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.

¹⁰⁰ Une citation de *Vorrede zu Tanaquil* de Bachofen ouvre en effet *Die Große Mütter*.

¹⁰¹ Erich NEUMANN, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* [1949], Düsseldorf, Walter, cop. 2004. Cf. trad. Fr.: *Id., Les origines et l'histoire de la conscience*, Paris, Imago, 2014.

¹⁰² Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 52.

comportement humain de manière inconsciente et indépendamment de l'expérience de l'individu : en tant que « condition *a priori* », l'archétype représente l'équivalent psychique du « pattern of behaviour¹⁰³ ». Défini dès lors un « pattern of vision », il est déterminant dans l'organisation du matériel psychique en images symboliques¹⁰⁴.

1.3.2. L'archétype du Féminin

Ayant déterminé le symbolisme central du Féminin selon l'équation « Vase = Corps = Femme = Monde », Neumann cherche à définir les effets de l'« être contenu » dans une tel « monde ». Il est évident que le problème géographique demeure au centre de la recherche du psychologue allemand, qui en explore les potentialités et les effets sur le sujet qui y « est contenu » : notamment, il décèle deux caractères du Féminin en tant que vase : le *Elementarcharakter* (caractère élémentaire) et le *Wandlungscharakter* (caractère transformateur). Le *caractère élémentaire* est l'aspect du Féminin qui tend à garder, à entourer, à contenir ; sa fonction est celle d'offrir protection, de nourrir, de réchauffer ; il constitue le fond de l'aspect conservateur, stable, et immuable du Féminin et, par conséquent, il exprime, d'un point de vue énergétique-psychologique, la situation originaire de la psyché, que Neumann définit donc « matriarcale » et qui comporte une prédominance de l'inconscient sur un Moi qui n'est pas encore autonome. Par contre, le *caractère transformateur* représente l'aspect dynamique et créatif du Féminin qui pousse vers la transformation spirituelle (tandis que le caractère élémentaire concerne les aspects matériels) de celui qui y est contenu. Dans le schéma général sur l'archétype du Féminin (voir *ivi*, p. ##), le caractère élémentaire est représenté par l'axe M et le caractère transformateur par l'axe A ; les deux axes s'entrecroisent dans la zone du

¹⁰³ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 18.

symbolisme central (*Enthalten*, « contenir »). Chacun de ces caractères possède un aspect bon et un aspect mauvais. Nous nous consacrerons plutôt au caractère élémentaire qui, pour sa fonction de contenir et développer son contenu d'un point de vue matériel, nous est utile afin de discuter l'image de géographie-vase sous-tendant le modèle théorique saïdien. L'axe élémentaire *M* est donc une droite ayant comme pôles les deux aspects positif et négatif (ou euphorique et dysphorique) d'un même concept de féminité ou maternité comme vase ou récipient. Parmi ces deux pôles, alternativement orientés vers le pôle *M+*, ou de la « Gute Mütter » (Mère bonne), et vers le pôle *M-*, ou de la « Furchtbare Mütter » (Mère Terrible), toute une série d'étapes intermédiaires s'étalent, qui correspondent avec l'entrecroisement des cercles du contenir (*Enthalten*), de la transformation (*Wandlungscharakter*) et de la transformation spirituelle (*Geistwandlung*). En direction du pôle *M+* nous avons dès lors :

1. « Gebären ; Freigeben »
2. « Aufbauen »
3. « Frucht ; Neugeburt ; Wiedergeburt ; Unsterblichkeit¹⁰⁵ »

pour arriver aux « Vegetations-Mysterien » (Mystères de la végétation) avec les figures féminines d' Isis et Déméter ; par contre, en direction du pôle *M-*, les étapes sont :

1. « Festhalten ; Fixieren ; Einfangen »
2. « Verringen ; Fressen »
3. « Zerstückeln ; Tod ; Auslöschen ; Krankheit¹⁰⁶ »

pour arriver aux « Todesmysterien » (Mystères de la mort), avec les figures

¹⁰⁵ 1. « générer ; libérer »

2. « développer »

3. « fruit ; nouvelle naissance ; renaissance ; immortalité », Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., pp. 71-80.

¹⁰⁶ 1. « Retenir ; fixer ; capturer »

2. « Réduire ; dévorer »

3. « Démembrement ; Mort ; Extinction ; Maladie », *Ibidem*, pp. 71-80.

féminines de Gorgone, Hécate et Kali. Comme il est aisé de voir, chaque étape euphoriquement connotée de l'« être contenu » possède un étape antipodique et dysphoriquement connotée. Ainsi, le « contenir » (*Enthalten*) peut 1. s'avérer positif, en tant que « génération », ou négatif, en tant que « fixation » ; en d'autres mots, à la génération, qui constitue l'aspect euphorique de l'« être contenu », correspond un renversement dysphorique représenté par les images de l'emprisonnement, de la captivité, de la limitation et de l'hostilité. Ces éléments appartiennent de toute évidence à l'aspect terrible de la Grande Mère.

2. Le « contenir » peut également contribuer à accroître et développer ou à réduire et dévorer son contenu ; ces deuxièmes types d'étapes correspondent à l'entrecroisement du *cercle de la transformation* (*Wandlungscharakter*) sur l'axe élémentaire *M* et concernent donc les fonctions transformatrices de la Grande Mère, à la fois positives (avec le développement du contenu) et négatives (avec le sous-développement représenté par l'acte digestif de la dévoration).

3. Le « contenir » peut finalement donner à son contenu l'occasion d'une régénération et d'une renaissance ou, au contraire, le porter à la maladie ou à la mort. Cela se produit à l'occasion de l'entrecroisement de *M* avec le *cercle de la transformation spirituelle* (*Geistwandlung*), où le caractère transformateur exerce son influence sur le caractère du contenir pour donner place à des effets régénératifs (*M+*) ou à des effets mortels (*M-*) sur le contenu.

Au bout de l'axe *M+*, les « Mystères de la végétation » sont connectés avec les rituels de fertilité de la Grande Mère et concernent la croissance et la propagation de la vie. Par contre, les « Mystères de la Mort » concernent tous les rites des déesses de la mort et des morts (Gorgone, Hécate, Kali) et se fondent sur la fonction de dévorer et de capturer de la Mère Terrible qui, incessamment, reprend la vie et l'individu.

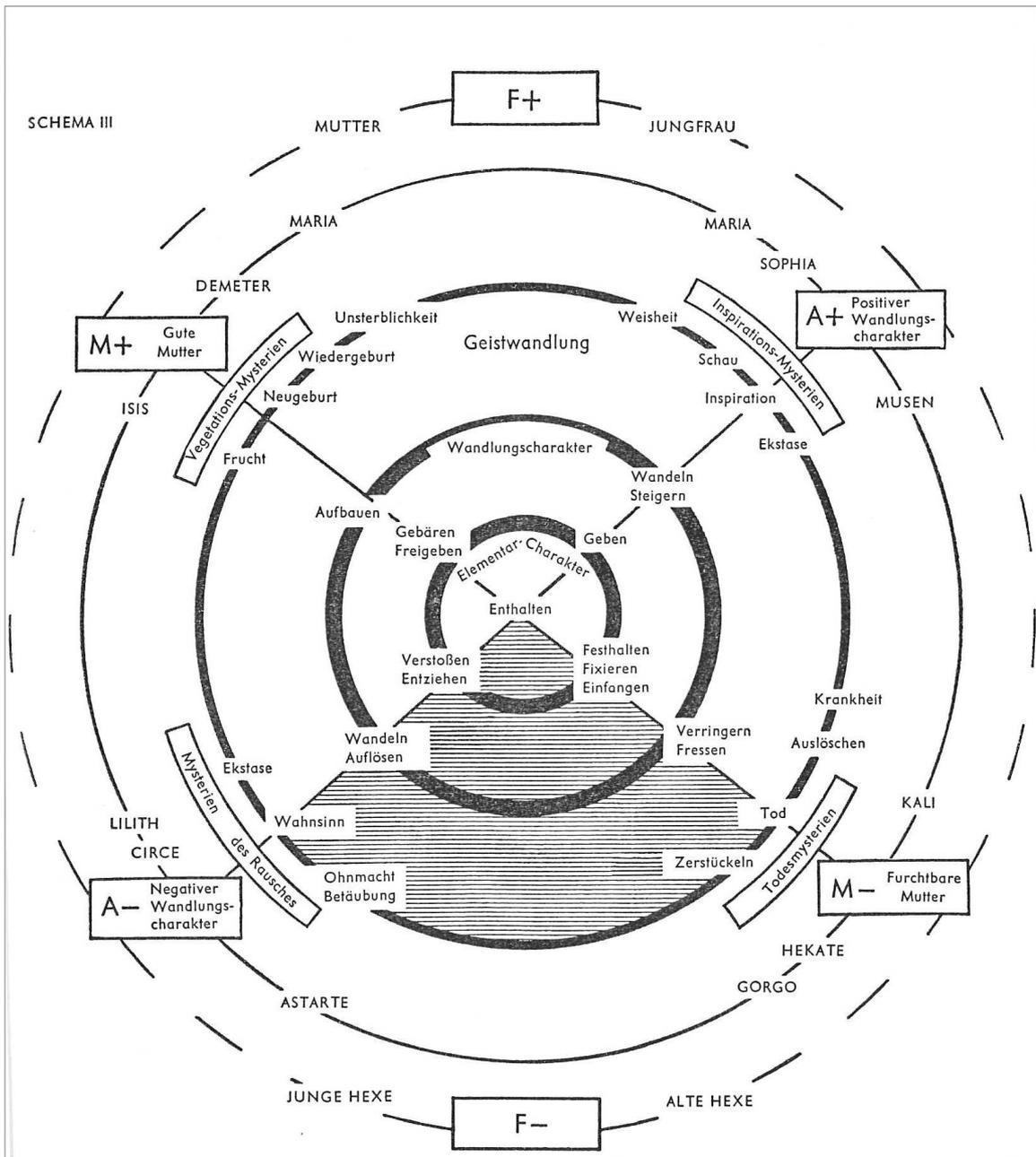


Schéma général de l'archétype du Féminin

Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1956.

Dès lors, il est évident que les trois aspects que nous avons retracés à propos de la théorie de la « géographie imaginaire » correspondent en effet aux trois stades de l'axe élémentaire positif dans le schéma de Neumann :

	<i>Saïd :</i> « <i>Imaginative geography</i> »	<i>Axe M+</i> <i>de l'archétype du Féminin</i>
1.	Occupation	Génération
2.	Réalisation	Développement
3.	Régénération	Renaissance

Il est aisé de voir que Saïd ne reprend à soutien de sa thèse que la dimension euphorique de l' « être contenu » (polarité M+) : la pénétration et l'occupation euphorique de l'espace féminisé, la réalisation personnelle de l'Européen à l'intérieur de l'espace oriental et la régénération ou la renaissance qu'il acquiert (qui constituent les trois formes d'exploitation de l'espace coloniale dans sa représentation littéraire) trouvent une correspondance parfaite dans les trois configurations euphoriques (ou de la Mère Bonne) de l'archétype du Féminin. A ce point, nous sommes en mesure de déterminer que la faiblesse fondamentale d' *Orientalism* réside dans sa lecture partielle et incomplète du fait littéraire : comme un archétype se configure toujours en une *coincidentia oppositorum*, les aspects dysphoriques accompagnent toujours les aspects euphoriques d'une même image. Explorer la polarité M- dans l'imaginaire littéraire européen sur l'Orient, et notamment dans les structures et dans les modèles de la représentation de l'espace, constituera une piste de recherche intéressante dans le cadre d'une mise en discussion de la théorie de l'Orientalisme d'Edward Saïd.

1.4. POUR UN PERSPECTIVE RETROSPECTIVE

AU FOND DES NOMBREUSES CRITIQUES PORTEES A *ORIENTALISM*, la volonté de se libérer de la prise de position de Saïd pour parler d'Orient en littérature demeure. Dans un ouvrage récent, Jean-Claude Vatin fait le constat suivant : « Nous sommes, en principe, au-delà de l'orientalisme, mais nous n'en finissons pas de payer le passif de sa succession [...]. Depuis deux décennies, on a l'impression de piétiner dans l'après-saïdisme¹⁰⁷ ». Nous ne partageons pas l'utopie de gommer d'un trait Saïd et le « saïdisme », mais d'en combler les lacunes et de reconsidérer la coupable partialité de son point de vue dans le contexte globale de la production littéraire européenne sur l'Orient. Le présent travail, qui souhaite une nouvelle perspective pour l'orientalisme, notamment dans la littérature contemporaine, ne craint pas de le faire à travers un regard rétrospectif.

1.4.2. Méthodologie

D'un point de vue méthodologique l'adoption d'un point de vue archétypologique peut constituer une alternative à l'idée d'une indissociabilité entre fait littéraire et fait politique. L'analyse de la structure d'un archétype et

¹⁰⁷ François POUILLON, Jean-Claude VATIN (éds), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM, Karthala, 2011.

de sa présence dans un imaginaire (en ce cas l'imaginaire sur l'Orient indien à l'époque contemporaine) peut d'ailleurs expliquer la genèse de toute une série d'images, de thèmes et de mythes littéraires tout en démontrant une universalité qui les absout de l'accuse de s'avérer les instruments de l'histoire événementielle et, en particulier, de l'impérialisme européen en Asie. Dans cette optique, l'étude des universels (anthropologiques, archétypologiques, psychiques etc.) se révèle être le moyen d'une lutte à toute interprétation (ou mésinterprétation) historique et idéologique du fait littéraire.

Un effort de périodisation est dès lors nécessaire. En retraçant l'histoire de l'orientalisme, Edward Saïd en décèle la cohérence substantielle depuis l'antiquité (tout du moins chez les *Persans* d'Eschyle) à nos jours, en passant par la *Commedia* de Dante, par la production savante de l'époque des Lumières et par la saison du roman réaliste, anglais et français, du XIX^{ème} siècle. A ses yeux, la prise de conscience politique des pays coloniaux entre les années 40 et 60 et la période de la décolonisation ne se sont pas avérés les éléments d'une modification dans la représentation orientaliste de l'Orient. Il dit notamment :

If such tautologies, claims, and dismissals have not sounded familiar to historians, sociologists, economists, and humanists in any other field except Orientalism, the reason is patently obvious. For like its putative subject matter, Orientalism has not allowed ideas to violate its profound serenity¹⁰⁸.

La « sérénité profonde » de l'orientalisme - sorte de système de domination qui tend à s' « auto-perpétuer¹⁰⁹ » - continue dès lors dans la contemporanéité et nonobstant la fin du colonialisme l'Europe reste tributaire de schémas de pensée anciens renvoyant au passé colonial. Si le modèle géographique saïdien décrivant l'occupation euphorique de l'espace oriental (et la conséquente réalisation et régénération du personnage) est valable pour une analyse de l'image de l'Inde au XIX^{ème}, son applicabilité au XX^{ème} demande à être discutée.

¹⁰⁸ Edward W. SAÏD, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 202.

Dans le but de discuter une telle optique, prétendument universelle et totalisante, nous allons prendre en considération le problème spatial dans la représentation de l'Inde contemporaine dans un corpus de textes littéraires européens contemporains. Nous entendons par « contemporain » la période qui va de 1918 à nos jours (sans pourtant concerner l'extrême contemporanéité). La fin de la première Guerre Mondiale, qui met en crise le colonialisme britannique en Inde est, par conséquent, à être considérée comme le moment charnière où tout un nouvel imaginaire sur l'Inde se transforme sur de nouveaux fondements.

Le corpus a été choisi parmi ces textes littéraires anglais, italien, français et belges représentant une topographie (ou description de l'espace) de la ville indienne à l'époque contemporaine. Dans le corpus figurent indifféremment de roman et de textes définis génériquement par la notion de « récit de voyage ». Il a été remarqué, en effet, que même dans le contexte d'un ouvrage de fiction la relation topographique occupe une place de choix dans la structuration de la narration. Une telle partie descriptive, qu'anciennement était nommé « ekphrasis », ne relève que de la tension de l'auteur à témoigner de l'expérience de l'espace autre et, en cela, la narration s'avère totalement parasité par le souci documentaire ; c'est à dire que, dans la relation de voyage comme dans la fiction ayant pour objet l'Inde, l'intention est toujours descriptive et l'occasion de raconter ne se donne que comme prétexte d'énoncer, de manière plus ou moins didactique, un savoir sur l'Inde¹¹⁰.

Corpus francophone (français et belge) :

Francis de CROISSET, *Nous avons fait un beau voyage*, 1930 ; Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, 1933 ; J. COCTEAU, *Tour du monde en 80 jour*, 1936 ; Alexandra DAVID-NEEL, *L'Inde où j'ai vécu*, 1951 ; Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, 1963 ; Marguerite DURAS, *Le vice-consul*, 1966 ; André MALRAUX, *Antimémoires*, 1967 ; M. LARNEUIL, *La Petite Marche du Tèlengana*, 1968 ; M.

¹¹⁰ Beaucoup de critiques se trouvent d'accord sur ce point ; cf. au moins Christian Petr, *L'Inde des romans*, Paris, Pondicherry, Éditions Kailash, 1995 et **USAGE DE L'INDE**

LARNEUIL, *Le Vautour et l'Enfant*, 1971 ; Nicolas BOUVIER, *Le poisson-scorpion*, 19.. ; Muriel Cerf, *Antivoyage*, 1974 ; Max OLIVIER-LACAMP, *Le Kief*, 1974 ; L. COSSE, *Le premier pas d'amante*, 1983 ; Pascal BRUCKNER, *Parias*, 1985.

Corpus italien :

Guido GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, 1918 ; Alberto MORAVIA, *Imperiale Bombay*, 1937 ; Enrico EMANUELLI, *Giornale indiano*, 1955 ; Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, 1962 ; Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, 1962 ; Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, 1974 ; Ennio FLAIANO, *Un giorno a Bombay*, 1980 ; Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, 1984 ; Mario LUZI, *Taccuino di viaggio in India*, 1998 ; Carlo LEVI, *Il pianeta senza confini*.

Corpus anglais:

Edward M. FORSTER, *A Passage to India*, 1924 ; Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, 1926 ; William S. MAUGHAM, *The Razor's Edge*, 1944 ; P. SCOTT, *The Jewel in the Crown*, 1944 ; John MASTERS, *The Venus of Kompara*, 1961 ; P. SCOTT, *The Day of the Scorpion*, 1968 ; P. SCOTT, *The Tower of Silence*, 1971 ; James G. FARRELL, *The Siege of Krishnapur*, 1973 ; P. SCOTT, *A Division of the Spoils*, 1975 ; Mary Margaret KAYE, *The Far Pavillions*, 1978 ; H. KEATING, *The Sherif of Bombay*, 1984.

1.4.3. Objectifs et originalité de la thèse

Parmi les objectif de cette thèse, nous essaierons de retracer les aspects dysphoriques de l' « être contenu » à l'intérieur d'un espace urbain oriental féminisé. Pour faire cela, nous allons entreprendre une analyse de notre corpus dans le but de déterminer les trois stades négatifs de l'axe dysphorique du Féminin et de compléter les manque du modèle géographique saïdien.

Il est dès lors évident comme cette thèse s'insère avec originalité et innovation à

l'intérieur d'un débat qui a connu un intérêt croissant dans les dernières décennies, tout en offrant un point de vue novateur sur un argument original.

Parmi les objectifs généraux :

- a) Du point de vue théorique, la thèse s'avère une réponse polémique aux risques d'une notion d' « occidentalisme », risques qui sont courus par l'adoption acritique de la théorie saïdienne.
- b) Elle contribue à mettre en évidence la spécificité de l'espace géographique indien par rapport aux autres espaces orientaux.
- c) Finalement, ce travail permet de considérer cet imaginaire comme un phénomène littéraire européen cohérent.

2. DE L'ESPACE EMPRISONNANT

2.1. INTRODUCTION

SE FONDANT SUR UNE CONFIGURATION FEMININE de l'espace oriental, le modèle théorisé par Edward Saïd envisage en premier lieu une prise en considération du statut de l'occupation européenne d'un tel espace. Selon la lecture orientaliste, l'occupation de l'Orient est euphoriquement connotée dans la mesure où elle configure une prise de possession et la constitution d'une autorité occidentale sur un espace oriental. Conquise au prix d'épreuves indicibles, l'Inde des fictions romanesques anglaises, françaises et italiennes au XIX^{ème} siècle est vite apprivoisée : se révélant, au profit du protagoniste, une sorte de paradis sur terre, de pays aux innombrables merveilles et réservoir d'une spiritualité millénaire, elle n'est donc là que pour rencontrer les besoins matériels et non matériels du conquérant venu d'Europe. La connotation érotique d'un tel acte d'invasion, d'occupation et de domination est toujours affichée : la pénétration courageuse de la jungle indienne vaut à Phileas Fogg la possession d'une femme indienne, Auda, qui vient d'échapper à son *satī*, et à Tremal-Naik la belle Ada¹¹¹. Une telle

¹¹¹ Une scène pareille est contenue dans le chapitre XIII^{ème} du *Tour du monde en 80 jours* (cf. Jules VERNE, *Le tour du monde en 80 jours*, Paris, Hetzel, 1873) et dans le roman salgarin : « La sera dopo, alla medesima ora, senza sapere il come, mi trovava sulle rive del ruscello. Quando la luna s'alzò dietro le oscure foreste del settentrione, quella superba creatura riapparve fra le macchie dei mussenda. — Chi sei? — gli chiesi. — Ada, — mi rispose », dans Emilio SALGARI, *I misteri della Jungla nera*, Genova, Antonio Donath, 1887.

équipollence de géographie et corps féminin et de domination politique et domination sexuelle a emmené au constat qu'une substantielle acceptation de la configuration à *vase* de l'archétype du Féminin est le présupposé implicite de la théorie saïdienne de l'orientalisme. Comme l'on a précisé dans la partie introductive de ce travail, une telle lecture, ne se fondant que sur une interprétation partielle et uniquement euphorique du féminin (et donc sur une prise en considération exclusive de l'axe M+ du schéma de Neumann¹¹²), demande à être mise en discussion en vue d'une prise en compte de l'amplitude et de la diversité des représentations contemporaines de l'Orient indien.

Dans *Culture and Imperialism*, son ouvrage le plus spécifiquement consacré à l'Orient indien, Edward Saïd porte l'exemple de *Kim* de Rudyard Kipling à soutien de l'idée d'une occupation euphorique de l'espace indien comme le résultat du dépassement d'une série d'épreuves (mais les épreuves, dit Saïd, ne sont là que pour être vaincues). La jungle devient donc le paysage exemplaire d'un panorama indien qui permet la mise en scène d'une action héroïque et d'une domination de la part de l'Européen sur la géographie indienne. Des textes comme les *Aventures merveilleuses, mais authentiques, du capitaine Corcoran* d'Alfred Assollant, les récits de Jules Verne (comme le cité *Tour du monde en 80 jours*) ou les romans de Kipling, le cycle indo-malais du véronais Emilio Salgari – dont *I misteri della Jungla nera* reste le titre le plus exemplaire – ou les récits de voyage de Pierre Loti envisagent tous une vision de l'Inde comme le lieu donnant à l'héros européen l'occasion d'un exploit formidable et d'une victoire virile sur les obstacles d'une terre sauvage et pourtant facilement apprivoisable¹¹³.

Par contre, l'espace privilégié par les auteurs du XX^{ème} est plutôt celui de la ville, comme le remarque justement Srilata Ravi dans son *L'Inde romancée*, étude qui se penche ouvertement sur l'image littéraire de l'Inde dans la

¹¹² Voir « Axe élémentaire positif », *ivi*, p. ##.

¹¹³ Respectivement : Alfred ASSOLLANT, *Aventures merveilleuses, mais authentiques, du capitaine Corcoran*, Paris, Hachette, 1867 ; Jules VERNE, *Le tour du monde en 80 jours*, *op. cit.* ; *Idem*, *La maison à vapeur : voyage à travers l'Inde septentrional*, Paris, Hetzel, 1880 ; Emilio SALGARI, *I misteri della Jungla nera*, *op. cit.* ; Rudyard KIPLING, *Kim*, Leipzig, Tauchnitz, 1901 ; Pierre LOTI, *L'Inde (sans les anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.

contemporanéité¹¹⁴. La représentation de l'urbanisme indien fait donc l'objet d'une attention particulière dans les lettres européennes au moins à partir du premier après-guerre, tout en remplaçant le décor naturel qui lui été préféré dans le passé. Ainsi, Françoise Genevray peut remarquer la croissance inouïe du choix de Bombay (une ville qui n'a que très rarement intéressé les auteurs européens) comme toile de fond dans la fiction anglaise et française dans les décennies 1980 et 1990¹¹⁵ ; ce qui n'empêche une réflexion rétrospective sur la « mort de l'exotisme ». Ville énormément industrialisée, capitale financière et centre de l'entreprise cinématographique indienne (donc productrice elle-même d'images de l'Inde exportées dans le monde entier), Bombay représente dans la littérature contemporaine l'échec définitif de toute tension vers un Orient pittoresque, exotique et stéréotypé. Si le désintérêt pour les jungles luxuriantes, pour la chasse au tigre et pour les ruines ensevelies comporte la mort du « paradis sur terre » dans le sens étymologique du mot (du persan *pairidaez*, « jardin »), la correspondance avec la mort du rêve d'une terre accessible et disponible pour l'Européen reste encore à être prouvé.

Nos objectifs, à ce stade, concernent une interrogation de la représentation contemporaine de la ville indienne finalisée à discuter la validité actuelle de l'idée d'une occupation toujours euphorique de l'espace oriental.

Cela investit directement le problème 1. du positionnement d'un personnage à l'intérieur d'un espace configuré comme *vase*, 2. de son action et 3. des éventuelles développements et effets de cette action. Nous prendrons dès lors en considération, au cours du présent chapitre, les caractéristiques de l'occupation de l'espace orientale de la part de l'Européen selon trois aspects fondamentaux : accès, permanence et effets. Nous allons tenir toujours à l'esprit le modèle saïdien pour en interroger la validité et l'applicabilité par rapport à son interprétation euphorique de l' « être contenu » dans l'espace indien. Cela

¹¹⁴ Srilata RAVI, *L'Inde romancée : l'Inde dans le genre romanesque français depuis 1947*, New York, Peter Lang, 1997.

¹¹⁵ Françoise GENEVRAY, « Bombay dans la fiction britannique et française (1980-2004) », dans Guillaume BRIDET, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris-Pondicherry, Editions Kailash, « Les Cahiers de la SIELEC », 2006.

comportera une interrogation de la dimension féminine de l'espace oriental par rapport à l'axe M (et donc de M+ à M-) du schéma de l'archétype féminin selon Neumann.

Plus en particulier, nous allons considérer au cours du chapitre 2.2. l'accès de l'Européen à l'espace urbain indien et son positionnement par rapport à un contexte spatial qu'il nous faudra déterminer avec précision. Deuxièmement (chapitre 2.3.), nous analyserons le « être contenu » du personnage Européen tout en déterminant les caractéristiques de l'espace urbain indien comme *vase*. Finalement, le chapitre 2.4. sera consacré à analyser les effets sur le personnage Européen.

2.1. LA DESCENTE

2.2.1. Une tentative d'analyse vectorielle

COMME NOUS L'AVONS PRÉCISÉ, les objectifs visés à ce stade nous demandent une prise en compte du positionnement du personnage occidental à l'intérieur de l'espace oriental, en ce cas de l'espace urbain indien. La présence et l'action dans l'espace d'un tel personnage peut être définie comme une force agissant dans une région du plan ou de l'espace (celui représenté dans la fiction littéraire) ; en tant que telle, il est possible de la considérer, métaphoriquement, une grandeur vectorielle, c'est à dire une grandeur physique qui symbolise, à travers un dispositif graphique (\vec{u}), l'action d'une force à l'intérieur d'un espace. Par rapport aux vicissitudes du personnage européen à l'intérieur de l'espace urbain indien, nous en étudierons la position dans son déplacement (en géométrie euclidienne : une *translation*) entre un point A et un point B choisis.

Le vecteur, en physique, est représenté par un segment orienté (une flèche) ayant pour extrémités un point de départ et un point d'arrivée (\overrightarrow{AB}). Il se définit par trois composantes (dites composantes réelles) : la *direction* ; le *sens* ;

la *longueur*. Dans notre cas, il nous semble intéressant de pouvoir déterminer la *direction*, c'est à dire la droite contenant le point de départ et le point d'arrivée, et le *sens*, la flèche indiquant d'où la force part et où elle arrive (il y a donc deux *sens* possibles, de A vers B ou de B vers A). Afin de définir le positionnement du personnage dans l'espace que nous avons choisi pour notre analyse, nous allons donc en étudier *direction* et *sens*.

En vue d'une étude de la *direction*, les deux point d'arrivée et de départ restent à repérer afin de tracer la droite à partir de laquelle étudier, par la suite, le *sens* de notre vecteur ; pour faire cela, nous allons employer les concepts de *Centre* et de *Périphérie*. Le couple Centre/Périphérie est un modèle explicatif des relations entre deux espaces qui a été énormément utilisé à partir de son emploi à l'intérieur de l'économie du développement et de la géographie économique et politique : dans le cadre des *Postcolonial Studies*, cela indique le rapport disproportionné et unilatérale entre la métropole occidentale et les espaces colonisés. La construction littéraire de la topographie coloniale se veut donc fondée à partir d'une dynamique entre un centre et une périphérie par le biais d'une représentation hiérarchique des lieux constituant l'espace de la ville.

En ce qui concerne la ville indienne coloniale, un telle dynamique est censée agir entre les quartiers occidentaux d'un côté et les quartiers hindou de l'autre. Les bâtiments de l'administration du *Raj*, l'ambassade, le *maidan*, les centres militaires et le club (le lieu éminent de la création du subalterne : l'hindou en est exclu) composent la citadelle européenne, tandis que les espaces hindous se connotent par la présence traditionnelle du temple, des *bangla* (demeures typiques indiennes), du marché, de l'hôpital, des quartiers des prostituées.

Tandis que le paragraphe 2.2.2 sera consacré au repérage des deux points nécessaires à déterminer la droite où agit notre personnage, une étude du *sens* – dans le paragraphe 2.2.3 – nous consentira d'en établir avec exactitude le type de rapport existant dans un espace construit sur la droite *CP* (« centre » et « périphérie »), l'orientation \overrightarrow{CP} ou \overrightarrow{PC} du personnage Européen et les éventuelles connotations axiologiques, euphoriques ou dysphoriques.

2.2.2. Étude de la « direction¹¹⁶ »

Chef-d'œuvre de la « age of doubt¹¹⁷ » (c'est à dire la période de la crise du *Raj* britannique après la Première guerre mondiale), *A Passage to India* de Edward Morgan Forster (1924) constitue à bien des égards le roman charnière entre deux mondes : stratégiquement, Forster choisit d'employer le canon du « roman anglo-indien » (genre qui atteint son succès avec Kipling) pour en remettre en cause les fondements sociopolitiques. Si de nombreuses lectures d'orientation autobiographiste ne prennent en considération que la mise en scène, dans le roman, d'une identité homosexuelle latente et clandestine cachée sous la masque du roman kiplingien¹¹⁸, il est vrai aussi que *A Passage to India* constitue principalement une mise en discussion radicale de l'imaginaire traditionnel et colonial sur l'Inde.

Le roman démarre avec une présentation synthétique de l'espace où se déroule l'action, la ville imaginaire de Chandrapore, située sur le Gange entre l'Inde septentrionale et la mer. Forster propose à un même temps deux points de vue différents de la même ville :

Except for the Marabar Caves - and they are twenty miles off - the city of Chandrapore

¹¹⁶ Nous allons employer la définition de « direction » donnée tout-à-l'heure : en physique, elle est la droite contenant le point de départ et le point d'arrivée. Cf. « Direction d'une force : droite suivant laquelle la force tend à déplacer le point matériel sur lequel elle agit », Paul ROBERT, *Dictionnaire analogique de la Langue Française*, Paris, Société du Nouveau Littre, Dictionnaire Le Robert, 1981, p. 239.

¹¹⁷ Allen J. Greenberger propose une périodisation tripartite de la littérature anglo-indienne entre 1880 et 1960 : « l'ère de la confiance » ; « l'ère du doute » ; « l'ère de la nostalgie ». Cette vision du phénomène littéraire comme le reflet immédiat des vicissitudes du *Raj* britannique nous semble un peu artificiellement posée et ne prends pas en compte des enjeux relevant d'un imaginaire excédant l'histoire de la présence coloniale anglaise en Orient. Cf. Allen J. GREENBERGER, *The British Image of India. A Study in the Literature of Imperialism 1880-1960*, London, Oxford University Press, 1969.

¹¹⁸ Les romans ouvertement homosexuels de Forster ayant été jugés impubliables par la législation britannique de l'époque (c'est le cas de *Maurice*, datant de 1913). Une étude à la lumière de la « queer theory » a été emmenée par Robert K. MARTIN et George PIGGFORD (éds), *Queer Forster*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

presents nothing extraordinary. Edged rather than washed by the river Ganges, it trails for a couple of miles along the bank, scarcely distinguishable from the rubbish it deposits so freely. There are no bathing-steps on the river front, as the Ganges happens not to be holy here; indeed there is no river front, and the bazaars shut out the wide and shifting panorama of the stream. The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist they are hidden away in gardens or down alleys whose filth deters all but the invited guest. [...] In the bazars there is no painting and scarcely any carving. The very wood seems made of mud, the inhabitants of mud moving. So abased, so monotonous is everything that meets the eye, that when the Ganges comes down it might be expected to wash the excrescence back into the soil. Houses do fall, people are drowned and left rotting, but the general outline of the town persists, swelling here, shrinking there, like some low but indestructible form of life¹¹⁹.

Ce microcosme indien, Chandrapore, dont la description est absolument anti-exotique (« nothing extraordinary » ; « never large or beautiful » ; « no painting and scarcely any carving »), est en plus ouvertement désacralisé (« the Ganges happens not to be holy there ») : le mythe de l'Inde merveilleuse ou mystique est résolument rejeté par Forster. Dès le début, la ville se présente comme espace intérieur (fermé) défini par rapport à un espace extérieur (ouvert) : à l'extérieur de Chandrapore il y a de toute évidence un panorama - la vue dégagée et changeante du fleuve - mais il est complètement insaisissable (« the bazaars shut out the wide and shifting panorama of the stream »). En outre la frontière entre ces espaces est fermée et imperméable (« Edged rather than washed by the river Ganges »), de tant plus qu'ils manquent des « bathing-steps » et même un « river front » qui puissent constituer un trait d'union entre le panorama et la ville. Également, la ville est renfermé sur elle-même, du moment que les maisons demeurent « hidden away in gardens » ou « down alleys », en refoulant toute invasion étrangère : « filth deters all but the invited guest ».

La seconde partie de cette description, qui propose un change soudain de point de vue, nous présente la ville de Chandrapore par une perspective totalement

¹¹⁹ Edward M. FORSTER, *Passage to India* [1924], London, Penguins Books, 1976, p. 3.

différente :

Inland, the prospect alters. There is an oval maidan, and a long shallow hospital. Houses belonging to Eurasians stand on the high ground by the railway station. Beyond the railway – which runs parallel to the river – the land sinks, then rises again rather steeply. On this second rise is laid out the little Civil Station, and viewed hence Chandrapore appears to be a totally different place. It is a city of gardens. It is no a city, but a forest sparsely scattered with huts. It is a tropical pleasance, washed by a noble river. The toddy palms and neem trees and mangoes and peepul that were hidden behinds the bazaars become visible and in their turn hide the bazaars. They rise from the garden whose ancient thanks nourish them, they burst out of stifling purlieus and unconsidered temples. Seeking light and air, and endowed with more strength than man or his works, they soar above the lower deposit to greet one another with branches and beckoning leaves, and to build a city for the birds. Especially after the rains do they screen what passes below, but at all times, even when scorched or leafless, they glorify the city to the English people who inhabit the rise, so that newcomers cannot believe it to be as meagre as it is described, and have to be driven down to acquire disillusionment¹²⁰.

Après nous avoir donné un aperçu synthétique de la ville dans le passage précédent, Forster vise à en analyser la structure spatiale intime. Une telle structure se veut symétriquement répartie : d'une part les quartiers administratifs britanniques, où se trouvent l'hôpital, le *maidan*, la *Civile Station* ; de l'autre part, les vieux quartiers de Chandrapore. Une vraie frontière est censée séparer ces deux espaces : le chemin de fer, en courant parallèlement au Gange, en émule les caractéristiques d'élément séparateur : comme le fleuve renferme la ville dans des bornes déterminés et infranchissables, ainsi la « railway station » garantit la distance de deux espaces.

Ainsi, les quartiers demeurant de l'autre côté du chemin de fer sont décrits en tant qu'espace haut : « on the high ground » ; « the land sinks, then rises again rather steeply » ; « this second rise » ; « the English people who inhabit the rise ». Les quartiers occidentaux sont en effet déterminés par rapport à un

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 3-4.

espace *d'en-bas* auquel on fait constamment allusion avec des expressions comme « rise from », « burst out », « soar above ». L'espace supérieur est connoté comme le lieu de « light and air », tandis que l'espace inférieur se présente comme un ensemble de « stifling purlieus and unconsidered temples », « lower deposit », « ancient tanks » ou plus en général « what passes below ». Une opposition ouranien/chthonien est de toute évidence au fond des identités contraposées des espaces que nous allons nommer *C* (« Centre ») et *P* (« Périphérie ») ; la description du ciel « so strong and so enormous » témoigne elle aussi de la supériorité de l'élément ouranien par rapport à la terre prostrée (« prostrate earth¹²¹ »). La mise en scène du « subalterne » est donc parfaitement consonante par rapport à cette structuration spatiale : toute créature habitant l'espace *d'en-bas*, hommes et végétales, participe d'une nature chthonienne (« The very wood seems made of mud, the inhabitants of mud moving ») qui les veut sortant du sol en tant que « excrescence », ou y retournant, poussée par l'action destructive du Gange (« it might be expected to wash the excrescence back into the soil »).

La polarité haut et bas qui régit la construction de l'espace urbain indien peut, à une première analyse, rappeler la configuration d'une relation de pouvoir. Elle est en effet connectée à un motif de la vue et du voir qui s'avère enraciné dans l'idée même d'espace haut : « viewed ence Chandrapore appears ». Si « esse est percepi », la ville indienne n'existe que dans la mesure où elle « est vue » (« viewed ») ; cette expression semble célébrer l'espace haut comme observatoire (« ence ») qui ne permet que des jugements subjectifs (« appears »). Un tel endroit dominant le paysage de tout son hauteur et connoté par le motif du voir, s'avère une sorte de « *panopticon* oriental » visant, en tant que tel, à s'imposer comme la métaphore du pouvoir invisible et tout-voyant de l'Européen en Orient. Pourtant, c'est bien ce pouvoir à faire l'objet d'une

¹²¹ « The sky settles everything – not only climates and seasons, but when the earth shall be beautiful. By herself she can do little – only feeble outbursts of flowers. But when the sky chooses, glory can rain into Chandrapore bazaars, or a benediction pass from horizon to horizon. The sky can do this because it is so strong and so enormous. Strength comes from the sun, infused in it daily, size from the prostrate heart », *Ibidem*, p. 4.

dérision acharnée de la part de l'auteur : le point de vue européen n'atteint en effet qu'une image exotique et littéraire de l'espace urbain qui relève ouvertement de la vision fabuleuse et artificielle, telle qu'elle était rêvée par le roman exotique de fin XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle. Certaines caractéristiques typiques sont en effet ironiquement mentionnées : l'image de la ville tropicale, avec ses connotations stéréotypées (« city of gardens », « tropical pleasance », « city of birds ») pivote autour du cliché de la « cité ensevelie » décrite, parmi d'autres, par Pierre Loti¹²². La fausseté d'une telle « vision » est vite mise à nu et les « newcomers » vont rencontrer une immédiate déception.

Dans les années où *A Passage in India* parut à Londres, le belge Francis de Croisset commence une série de voyages en Orient qui le portent d'abord à Ceylon (en 1925) – dont il rend compte dans son récit de 1926, *La Féerie cinghalaise*¹²³ – et ensuite en Inde (en 1929). Traditionnellement, l'on reproche à l'écriture de Francis de Croisset un certain désengagement dont ces œuvres témoigneraient, véritables « hymnes à la légèreté, à la gaieté, à la frivolité¹²⁴ ». Pourtant, son récit *Nous avons fait un beau voyage*, qui date de 1930, affiche toute une série de suggestions intéressantes à côté d'images et de pensées plus ou moins stéréotypées sur l'Inde ; sa représentation de l'espace urbain indien, par exemple, bien qu'ouvertement anglophile et donc partisane de la domination coloniale du *Raj* (il dit explicitement : « J'aime les anglais »), offre des clair-obscurs non négligeables, comme dans sa description de la ville de Delhi qu'il traverse en automobile :

¹²² Si bien que les conditions soient à peu près les mêmes (le point de vue est toujours situé dans un espace haut) la vision enchantée de Pierre Loti ne semble en effet renier l'illusion de son mirage exotique : « Et le jour se lève pour moi sur un monde de branches et d'herbages, sur un océan d'éternelle verdure, sur un infini de mystère et de silence, déployé à mes pieds jusqu'aux lignes extrêmes de l'horizon. Du haut d'une colline, qui surgit comme un îlot dans la plaine, je regarde s'éclairer la muette immensité verte. C'est l'Inde sous ses voiles de nuées, c'est l'Inde, la forêt, la jungle ; c'est, au centre de la grande île de Ceylan, le lieu profond de la paix, que protège encore de tous côtés l'inextricable enlacement des arbres ; c'est la place où, depuis deux mille ans, la ville merveilleuse d'Anuradhapura s'est éteinte sous la nuit des feuilles », Pierre LOTI, *L'Inde (sans les Anglais), précédé de Mahé des Indes* [1903], Paris, Éditions Phébus, 2008, pp. 53-60.

¹²³ Francis DE CROISSET, *La Féerie cinghalaise* [1926], Paris, Kailash Éditions, 1996.

¹²⁴ Christian PETR, « Nuits de l'Inde : le voyage de Francis de Croisset », dans Guillaume BRIDET, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, op. cit., p. 147.

Je l'aperçois de très loin. Au milieu d'une plaine immense elle monte comme un cri de victoire, dressant contre le ciel ses larges coupoles orientales et ses hautes tours britanniques. L'avenue s'élargit. Je roule sur un chemin de triomphe. A présent, la Delhi de demain surgit tout entière, avec son palais dominateur, ses ministères, ses cathédrales, ses casernes, ses hôpitaux, ses jardins irrigués, ses statues. La ville impatiente d'être au point érige, au seuil de l'avenir, un problème de pierre et marbre. C'est Rome attendant ses Césars. [...] Maintenant, sur la route tragique qui me mène au Koutub Minar, le silence de la plaine broussailleuse me répond. Ces jungles qui, sur des lieues et des lieues, déroulent leurs basses forêts épineuses furent naguère des jardins, des temples, des fontaines et des palais. Des cités dix fois plus vastes que l'orgueilleuse et suprême Delhi emplissaient de fracas de leurs chars et du tumulte de leurs armées ce qui n'est plus rien qu'un désert¹²⁵.

La ville de Delhi, presque absente (comme Bombay) de la représentation dix-neuviémiste de l'Inde, commence à acquérir une certaine importance comme exemple de ville *bifrons* : ses deux pôles, l'indou (Old Delhi) et le britannique (New Delhi), contribuent à une stéréotypisation de la ville indienne comme ville schizophrénique, où deux âmes sont contraintes à une cohabitation paradoxale. Aux yeux de Francis de Croisset, cette configuration se présente de manière cohérente avec la topologie coloniale classique : si New Delhi apparaît ouvertement comme la ville des « Césars » britanniques, Old Delhi est même remplacée par la vision désertique d'une non-ville. Les deux pôles *C* et *P* ainsi repérés, nous pouvons avancer un constat sur leur connotations particulières : la ville britannique s'avère de toute évidence un espace d'*en-haut*. Elle est visible « de très loin », se « dresse contre le ciel », « surgit », affiche de « tours britanniques » qui sont en relation aux « coupoles orientales » comme la hauteur est en relation à la largeur. La droite sur laquelle *C* et *P* jacent est décrite à la fois d'un double point de vue : en tant que « route », elle est un « chemin de triomphe » si parcourue dans le sens \vec{C} ; elle apparaît par contre « tragique » dans le sens \vec{P} . Si l'orientation du personnage dans l'espace n'est

¹²⁵ Francis DE CROISSET, *Nous avons fait un beau voyage* [1930], Paris, Grasset, 1949, pp. 119-120.

pas encore déterminée, des considérations intéressantes peuvent pourtant être avancées à propos de la représentation des zones hindous. Toute la description de Old Delhi semble en effet mettre en évidence la divergence entre la tension ascensionnelle des quartiers britanniques par rapport à la ville ancienne qui tend vers le bas : l'image de la ville disparue est présentée comme régressée au niveau du sol (la « plaine broussailleuse »), sol dont la connotation principale reste la platitude. Si les cités de jadis étaient « vastes » (encore l'image de la largeur au lieu de la hauteur), les jungles qui les ont remplacées – ou plutôt les « basses forêts épineuses » – en émulent la dimension d'espace *d'en-bas*.

Une vraie trahison de l'« Inde merveilleuse » est encore perpétrée chez de Croisset qui oppose paradoxalement les « jardins irrigués » de New Delhi à une jungle anti-pittoresque qui d'ailleurs se fait de plus en plus « désert ». Une telle translation de l'image du *pairidaez* de l'espace oriental à l'occidental est fondamentale en vue d'une redéfinition de la configuration axiologique de la ville indienne : la possibilité d'une enferisation (suggéré par la représentation en **nécropole** du « silence » et de la mort) sera prise en considération plus tard. Également, l'image impériale de New Delhi est implicitement mise en discussion : si la hauteur des « tours britanniques » est ouvertement connecté à une mise en scène de la domination anglaise (« elle monte comme un cri de victoire »), il est vrai aussi que la périphérie affiche – bien que clandestinement – un monument pareil : de son nom arabe, le *Qūtb Minār* (« Koutub Minar », minaret du XII^{ème} siècle, en grès rouge et marbre) cache en effet son sens de « minaret de la victoire ». Une représentation disproportionnée émerge donc avec évidence par rapport à la tradition coloniale qui voulait le *centre* comme espace de l'autorité coloniale et la périphérie comme ailleurs utopique/uchronique (d'où le rêve du paradis perdu) ; le récit de Francis de Croisset, loin d'appartenir à une écriture dégagée et escapistes, semble par contre cibler le « problème de pierre et de marbre » d'un imaginaire occidental qui va rapidement se modifier.

La mort du jardin indien est également acceptée chez de nombreux écrivains, comme Aldous Huxley :

The Mogul gardens are disappointingly inferior to any of the more or less contemporary gardens of Italy. Shalimar and Nishat Bagh cannot compare with the Villa d'Este at Tivoli, or the Villa Lanti, near Viterbo. [...] the design of all these Indian gardens is rigid, monotonous, and lacking entirely in the Italian grandiosity, the Italian fertility of invention. [...] The Great Moguls regarded Kashmir as the earthly paradise. And a paradise to one coming fresh from the earthly hell of the Panjab in summer it must indeed have seemed. The visitor from temperate lands finds it less paradisiacal because more familiar¹²⁶.

Enrico Emanuelli, journaliste et écrivain de formation svévienne, travaille entre 1949 et 1962 à une série de reportages pour le quotidien italien « La Stampa » en interrogeant, avec les récits de ses voyages en Chine ou en Russie (*Il Pianeta Russia*, publié en 1952, et *La Cina è vicina*, de 1957), le nouvel imaginaire italien et européen sur les pays de l'Est. Bien qu'on lui a reproché un certain désengagement correspondant à une élégance formelle affichée¹²⁷, son texte sur l'Inde demeure un document très intéressant. Dans le passage choisi, c'est la ville de Bénarès à faire l'objet d'une description qui, loin d'en mettre en évidence les aspects de capitale du mysticisme indien, offre un point de vue très intéressant. Il est en train de visiter un convent de sœurs catholiques, qui s'avèrent les cicérones paradoxales dans sa découverte de la ville sainte de l'hindouisme.

In silenzio tutti la seguimmo sul terrazzo. Era già quasi buio e, là sopra, si intravedeva appena la riva opposta del Gange. Sulla nostra destra, ma non lontano, il palazzo del maragià di Ramnagar aveva le finestre illuminate: anche loro sembravano oramai appartenere al regno della fantasia. Sotto di noi le acque del fiume sacro erano tanto immobili da sembrare di carta grigia appena increspata. Restammo in silenzio appoggiati al parapetto, rimirando il paesaggio che andava scomparendo tra i veli violacei della prima notte. [...] « Guardate, guardate qua, proprio sotto di noi. Vedete la

¹²⁶ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate* [1926], London, Chatto and Windus, 1930, pp. 24-25.

¹²⁷ Indro Montanelli lui consacre à ce propos un célèbre épitaphe: « Enrico Emanuelli / visse / e non visse / scrisse / e non scrisse / disse / e non disse. / Ma a nulla gli servì / perchè morì », dans Indro MONTANELLI, *Ricordi sott'odio: ritratti taglienti per cadaveri eccellenti*, Milano, Rizzoli, 2011.

barca ? ». Infatti una barca si distaccava dalla riva, due uomini vogavano adagio, un altro uomo era seduto a poppa ed aveva vicino un grosso involto bianco. Mentre osservavo, la giovane suora mi raccontò che i bambini se muoiono non vengono bruciati come si fa con gli altri cadaveri, ma si buttano nel fiume adagiati su una lastra di marmo, che è poi avvolta con il cadaverino in un pezzo di tela bianca : e fu quello che vidi fare dopo pochi minuti quando l'imbarcazione raggiunse il punto mediano del fiume. L'uomo che stava a poppa (forse il padre) si sporse, depose l'involto sull'acqua, che si aprì e si richiuse con pigrizia¹²⁸.

Une telle perspective spatiale informe de manière très particulière la structure du *Vice-consul* de Marguerite Duras, à plus forte raison puisqu'elle, n'ayant jamais vécu en Inde, en construit la structure figurative et spatiale en gommant complètement tout objectif référentiel ou documentaire. Notamment, l'agencement des espaces dans ce roman de 1966 est opératoire à une construction d'un intrigue se structurant sur deux niveaux narratifs distincts. Le récit de l'obscur histoire d'amour du vice-consul de Lahore, rappelé à Calcutta pour un crime dans lequel il est supposé être impliqué, constitue le cadre d'un récit enchâssé, celui des vicissitudes d'une mendicante cambodgienne dont l'histoire est en train d'être écrite par un romancier anglais, Peter Morgan, qui est aussi un personnage du premier récit. Éric Lysøe nomme le premier récit « roman de l'ambassade » et le deuxième « roman de la mendicante ». Il remarque également comme « le récit second se trouve soudain envahir le récit premier¹²⁹ » : la mendicante, qui dans le roman de Peter Morgan traverse le Tonlé Sap pour s'arrêter à Calcutta, apparaît et agit effectivement dans la ville indienne, décor du « roman de l'ambassade ». Un tel entrecroisement de niveaux narratifs informe de toute évidence la structure spatiale, outre que temporelle¹³⁰, du roman durassien : d'un côté, l'ambassade, espace évidemment

¹²⁸ Enrico EMANUELLI, *Giornale indiano*, Mondadori, Milano, 1955, p. 187-188.

¹²⁹ Éric LYSØE, « Le *Vice-consul* ou le temps du mythe », dans Peter Schnyder, *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007, p. 5.

¹³⁰ Un travail intéressant sur la vitesse (ou les vitesses) dans le *Vice-consul* a été déjà accompli dans la contribution citée d'Éric LYSØE « [...] la jeune Indochinoise s'est donc introduite dans un récit qu'elle contamine de sa présence. Or l'organisation temporelle du roman obéit très exactement aux mêmes principes et fait s'affronter deux conceptions radicalement différentes

européen, demeurant à l'intérieur d'un parc protégé par une grillade :

Le vice-consul fait le trajet à pied, il longe le Gange pendant dix minutes, il dépasse les arbres à l'ombre desquels les lépreux hilares attendent. Il traverse le jardin de lauriers-roses et de palmes de l'ambassade: les bureaux du consulat forment un bâtiment enclos dans ce jardin¹³¹.

Une véritable droite (le trajet parcouru par le Vice-consul en longeant le Gange) relie un espace indien très raréfié, qui ne se compose que d'arbres et de lépreux, à l'ambassade. Ce dernier espace, éminemment européen, se définit principalement par sa clôture aux égards de l'extérieur ; également, les bâtiments de l'ambassade sont censés demeurer au centre d'un jardin magnifique. Si les aspects végétaux de l'espace extérieur n'étaient qu'opérateurs à la construction d'un règne de l'obscurité (les arbres ne sont là que pour ombrager), les « lauriers-roses et [l]es palmes » s'avèrent au contraire le décor d'un espace de la lumière (plus tard il sera dit « la grande maison illuminée¹³² »).

De l'autre côté, la dimension végétale de l'espace que nous avons appelé « périphérique » se connote par son opposition à l'image du paradis auquel le jardin de l'Ambassade a emprunté l'aspect :

Sous son buisson creux, au bord du Gange, elle se réveille, elle s'étire et voit la grande maison illuminée : nourriture. Elle se lève, elle sourit. Au lieu de plonger dans le Gange, elle va vers les lumières. Les autres fous de Calcutta sont déjà arrivés. Ils dorment les uns à côté des autres devant la petite grille en attendant la distribution des restes qui se fait après l'enlèvement des plateaux, tard¹³³.

Au lieu des lauriers-roses et des palmes – images de la couleur et de la tension vers le haut du jardin de l'ambassade – s'oppose un « buisson creux » qui, outre

de la durée », dans Éric LYSØE, « Le Vice-consul ou le temps du mythe », *op. cit.*, p. 8.

¹³¹ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul* [1966], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1986, p. 34.

¹³² *Ibidem*, p. 105.

¹³³ *Ibidem*, p. 105.

à sa conformation qui le veut un arbuste de petite taille, s'avère aussi un élément évoquant une idée de creusage tout à fait compatible avec la tension vers le bas que nous savons désormais appartenir à l'espace périphérique. Or, un tel agencement bipolarisé de l'espace de la ville de Calcutta trouve une correspondance dans l'adjectivation qui en accompagne le nom tout au long du roman : elle est alternativement nommée « la maigre Calcutta » ou « la blanche Calcutta¹³⁴ ». Si la maigreur de Calcutta évoque le refus de la maternité et de la grossesse perpétré par la mendicante (figure paradoxalement construite sur le double aspect d'une faim insatiable et d'une tension continue à la déjection et au vomis), la blancheur ne peut que se référer à la belle femme de l'ambassadeur, l'italo-française Anne-Marie Stretter. Dans le *Vice-consul* la ville est donc conçue comme le corrélatif objectif des deux femmes protagonistes des deux différents romans : l'image de la frontière séparant la Calcutta de la mendicante et des lépreux de la Calcutta de l'ambassade – le « grillage » – est l'élément central qui d'une part détermine le fait que toute action du roman peut être pensée dans les termes d'un « franchissement » ; d'autre part, elle est connoté par une « bicyclette de femme » abandonnée autour de laquelle pivotent toutes les pensées et les désirs du Vice-consul : un tel objet s'avère en effet l'image de « l'organe sexuel féminin considéré dans son rapport à la temporalité¹³⁵ », tout en se reconnectant à la double féminité de l'espace urbain bicéphale de Calcutta. Nous sommes dès lors en mesure d'affirmer que les pôles *C* et *P*, donnant à l'espace urbain du corpus analysé une précise connotation bicéphale, visent à déstabiliser la conformation habituelle et le système de relations mutuelles qui leur étaient supposés appartenir.

¹³⁴ *Ibidem*, respectivement : pp. 149, 158, 160 ; pp. 107, 152.

¹³⁵ Éric LYSØE, « Le *Vice-consul* ou le temps du mythe », *op. cit.*, p. 21.

2.2.3. Étude du « sens¹³⁶ »

Comme nous l'avons démontré, la direction du vecteur décrivant l'action du personnage dans l'espace est censée représenter une droite construite à partir de deux points déterminés dans la ville indienne : les quartiers européens *C* ; les quartiers hindous *P*. En outre, on a vu comme les premiers sont représentés en tant que « espace *d'en-haut* » tandis que les seconds apparaissent comme un « espace *d'en-bas* ». Il nous reste à définir le sens, c'est à dire l'orientation de la flèche indiquant si l'action du personnage européen, demeurant sur la droite contenant *C* et *P*, se configure comme le vecteur \overrightarrow{PC} ou \overrightarrow{CP} .

Pour déterminer cela, nous allons interroger les représentations de l'accès du personnage à la ville indienne dans le corpus d'auteurs choisis. Dans le cas de Forster, nous avons déjà pris en considération une référence explicite à l'orientation du personnage dans l'espace urbain : à partir d'une description des quartiers administratifs britanniques, l'auteur nous montrait la fausse image de la ville indienne (l'image exotique et pittoresque de la « ville ensevelie ») en contrepoint immédiat avec le véritable état de l'espace urbain, lieu sombre et sale où, en quittant le « high ground », un vrai désenchantement se produisait pour les « newcomers » qui « cannot believe it to be as meagre as it is described, and have to be driven down to acquire disillusionment¹³⁷ ». L'expression « to be driven down », qui apparemment évoque le cliché du chemin initiatique vers la connaissance (ou plus proprement le « disillusionment ») et donc vers la « possession culturelle » de l'autre, est très explicite en ce qui concerne la direction du « newcomer » (de l'espace *d'en-haut* à l'espace *d'en-bas*) et, d'autre part, exprime à travers la diathèse du verbe (« to be driven ») une allusion explicite à la passivité de l'action.

¹³⁶ Nous allons employer la définition de « direction » donnée tout-à-l'heure : en analyse vectorielle, elle est la flèche indiquant d'où la force part et où elle arrive (il y a donc deux *sens* possibles, de A vers B ou de B vers A). Cf. « Ordre dans lequel un mobile parcourt une série de points ; mouvement orienté », Paul ROBERT, *Dictionnaire analogique de la Langue Française*, Paris, Société du Nouveau Littré, Dictionnaire Le Robert, 1981, p. 207.

¹³⁷ Edward M. FORSTER, *Passage to India*, *op. cit.*, pp. 3-4.

Les images de la descente et passivité s'avèrent donc les éléments connotant toute une série d'images de l'arrivée ou de l'approche à la ville de la part de l'Européen. Peter Morgan, dans le *Vice-consul* de Marguerite Duras, est la mise en scène de l'écrivain qui écrit une livre sur l'Inde [...]

Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise. Il est sept heures du matin. La lumière est crépusculaire¹³⁸.

Comme il est aisé de voir, une même connexion est établie entre la « libido sciendi » (c'est à dire l'arme coloniale la plus ciblée par les supporteurs de l'équation pouvoir=savoir) et une forme particulière de mouvement dans l'espace. Si la connotation du parcours vers la connaissance conduit à une prise de conscience de la « douleur de Calcutta », c'est à dire à une participation à la dimension dysphorique de cette ville, le verbe de l'accès à cette dimension (« s'y jeter ») relève à la fois de l'image de la descente et, encore, de la passivité. Hors de l'impulsion initial, en effet, l'action de se jeter fait totalement confiance dans une force extérieur, l'attraction gravitationnelle.

La correspondance de descente et quête de la connaissance est également présente chez Somerset Maugham, à l'intérieur de *The Razor's Edge* :

Well, we got to Bombay. The ship was stopping there for three days to give the tourists a chance to see the sights and make excursions. On the thirs day I got the afternoon off and went ashore, I walked about for a while, looking at the crows: what a conglomeration! Chinese, Mohammedans, Hindus, Tamils as black as your hat; and those great humped bullocks with their long horns that draw the carts! Then I went to Elephanta to see the caves. [...] When I came out of the caves I sat for a long on the steps and looked at the sea. All I know about Brahmanism were those verses of Emerson ant I tried to remember them. [...] "*They reckon ill who leave me out; / When me they fly, I am the wings; / I am the doubter and the doubt, / And I the hymn the Brahmin sings*"¹³⁹.

¹³⁸ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul*, op. cit., pp. 29-30.

¹³⁹ William Somerset MAUGHAM, *The Razor's Edge*, New York, Doubleday, Doran & Co, 1944, pp.

L'idée de la « descente » est particulièrement présente chez Nicolas Bouvier, dans les récits rédigés suite au voyage accompli en Orient entre 1953 et 1956 : si *L'Usage du monde*, publié en 1963 et concernant le trajet des Balkans à Kaboul, et *Le Poisson-scorpion*, récit de 1982 et consacré à Ceylan, demeurent des documents fort intéressants, « La descente de l'Inde : émissions radiophoniques¹⁴⁰ » met en scène une image précise de déplacement spatial :

Galle. Il a eu beau me répéter de poste restante en poste restante qu'ils sont heureux ici, j'ai tout de même vu cette écriture si familière s'exalter en se dégradant. Elle est fébrile, inégale, comme dilatée par la chaleur. Elle suggère une foie qui tire et un esprit soucieux. La lettre que j'ai bien du relire vingt fois est une feuille de papier-toilette avec un méchant filigrane et un plan. Elle dit : « Tu viens de là, du Nord (depuis la Bactriane, cela fait plusieurs mois que je viens de là, du Nord), tu suis le pointillé, tu entres dans l'enceinte, tu suis le pointillé ». Suivons. Au haut du croquis on lisait : DESCENTE¹⁴¹.

En expliquant la nature anthropologique des éléments constituant l'imaginaire humain, Gilbert Durand interprète toutes les « images dynamiques de la chute¹⁴² » (qu'il baptise « symboles catamorphes ») comme des figures archétypales relevant de l'angoisse de l'homme face à la temporalité, ce qui la relie aux images des ténèbres et de l'animalité dans ce qu'il appelle « régime nocturne de l'imaginaire ». Dès lors, toute image de la chute est toujours négativement connotée : Durand fait recours à la réflexologie pour démontrer qu'un tel imaginaire catamorphe remonte au moment de la naissance où le mouvement imprimé au nouveau-né par la sage-femme comporte l'expérience de la « première expérience de la peur¹⁴³ ».

214-215.

¹⁴⁰ Nicolas BOUVIER, « La descente de l'Inde : émissions radiophoniques » [environ 1980], dans *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004. Cf. Sarga MOUSSA, « L'Inde de Nicolas Bouvier : une expérience totale », dans Guillaume BRIDET, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, op. cit., pp. 195-207.

¹⁴¹ Nicolas BOUVIER, *Le poisson-scorpion* [1982], Paris, Gallimard, 1998, p. 27.

¹⁴² Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 122.

¹⁴³ Maria MONTESSORI, *L'Enfant*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936, p. 21.

Au symbole catamorphe toute une série d'images sont associées : la cavité, l'abîme, le gouffre participent à la connotation dysphorique de la chute ce qui informe négativement tous les mythe de la katabasis comme punition apocalyptique. Cette moralisation du symbole catamorphe est présente dans la tradition judaïque-chrétienne : la chute des anges mauvais commandés par Azazel dans le livre d'Enoch ou d'Ariman dans le *Bundahišn* ne sont que des exemples célèbres¹⁴⁴. Dans le *Bundahišn*, notamment, le motif de la chute est symbolisé par la char : Ahriman, le cuisinier du roi Zohak, conduit la première couple humaine sur la voie de la perdition en leur faisant manger de la viande. Ainsi, le catamorphisme de certaines images se trouve dans l'allusion à la traversée d'un corps, humain ou animal, où l'abîme et le gouffre sont symbolisé par le ventre, sexuel ou digestif : dans le premier cas nous avons des configurations féminines du corps comme lieu d'une descente toujours dysphoriquement connotée ; dans l'autre, toute une série d'images mettent en scène la chute comme passage à l'intérieur d'un tube digestif ou d'un intestin, ce qui connote le symbole catamorphe comme déjection ou défécation.

Dans le rapport d'André Malraux à l'espace indien – rapport dont l'on privilégie toujours le côté officiel, étant donné l'importance politique et culturelle des missions diplomatiques qu'il effectue entre 1958 et 1965¹⁴⁵ – toute une série de réflexions sur la rencontre entre cultures aboutit à la création d'un imaginaire sur l'autre où le symbolisme catamorphe occupe une place de choix. On le sait, la *Tentation de l'Occident* avec laquelle Malraux répond polémiquement à *Défense de l'Occident* d'Henri Massis¹⁴⁶ cible la culture européenne (et surtout la tradition chrétienne et catholique) comme cage qui a porté l'homme contemporain à son véritable échec spirituel ; de toute évidence il emprunte au *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler, publié entre 1916 et 1920¹⁴⁷, sa critique à

¹⁴⁴ Livre d'Enoch, VI, 1 ; VII, 2 ; IX, 11. E. LANGTON, *La démonologie*, Paris, Payot, 1951, p. 217.

¹⁴⁵ En ce qui concerne le Malraux voyageur et la construction de son image de l'Inde voir Jean-Claude PERRIER, *André Malraux et la tentation de l'Inde*, Paris, Gallimard, 2004 et Yves BEIGBEDER, « L'Inde dans les Antimémoires. Sources livresques », dans *Revue des lettres modernes*, « Série Malraux », n°12, 2004, pp. 153-193.

¹⁴⁶ Henri MASSIS, *Défense de l'Occident*, Paris, Plon, 1927.

¹⁴⁷ Cf. Oswald SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire*

la philosophie de l'action occidentale, ce qui détermine la réévaluation de la part de Malraux de textes canoniques de la tradition hindouiste comme la *Bhagavat-gītā*. Dans *Les Noyers de l'Altenburg* il dit : « Que veut le chrétien par-dessus tout ? Son salut. Qu'est-ce qui l'en écarte ? La fatalité de sa nature, le péché originel, le démon. Il faut connaître l'homme pour reconnaître les voies du démon¹⁴⁸ ». Pourtant, l'Orient malraudien – qui dans *La Tentation de l'Occident* est censé constituer une véritable médecine spirituelle à disposition des Européens – reproduit toute une série d'images évocatrices de l'archétype de la chute apocalyptique comme punition du péché originel. Une lecture en ce sens peut montrer, par exemple, tout l'imaginaire catamorphe du séjour de Malraux à Bombay et, notamment, de sa visite aux grottes d'Ajanta et Ellora ; dans les *Antimémoires* elles sont définies comme des

cathédrales au fond d'une crevasse sans étages, sans tours, et dont les voutes cerclées de nervures me faisaient penser à la cage thoracique de monstres légendaires ; d'où venait donc le souvenir obsédant de la cathédrale¹⁴⁹ ?

Chez Malraux, la figure de la cathédrale, hypostase architectonique de toute tension religieuse vers le haut, a perdu ses « étages » (véritables marches vers l'ascension) et ses « tours » pour ne configurer qu'une « crevasse », symbole de l'abîme qu'il évoquait avec la mention au péché originel dans *Les Noyers de l'Altenburg*. La quête du sacré ne conduit donc l'écrivain qu'à reproduire en Orient la même image de la chute spirituelle de laquelle, en Europe, il cherchait s'enfuir. En plus, les éléments structurels de l'architecture religieuse gothique – en ce cas, les « nervures » soutenant l'élan vertical de la cathédrale et permettant, avec le système des arc-rampants, des embrasures immenses – renversent leur tension vers le haut et vers la luminosité : Malraux les emploie paradoxalement dans la construction d'un espace obscur et clos qui rappelle

universelle, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁴⁸ André MALRAUX, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948, p. 679.

¹⁴⁹ André MALRAUX, « Le miroir de Limbes. I. » dans *Id.*, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, p. 226

l'intérieur d'un corps monstrueux¹⁵⁰. Voilà que le symbole catamorphe aboutit à une représentation de la chute comme parcours dans un corps qui, outre à indiquer l'obscurité et la clôture comme ses caractéristiques spécifiques, affiche une dimension d' « être contenu » qui relève ouvertement du mythe biblique de Jonas¹⁵¹. Le côté funéraire de ces grotte qui « conjuguent l'action de la montagne et celle de la crypte¹⁵² » est d'ailleurs ouvertement admis par l'auteur.

La monstruosité du Léviathan illustré par Malraux acquière des connotations ouvertement féminines dans *Parias* de Pascal Bruckner, qui met en scène une anatomie précise de la ville de Bombay. Les vicissitudes de Frédéric Costes font l'objet de ce roman de 1985, où ce jeune cadre des affaires étrangères rencontre sa « conversion à l'Inde » au terme de quatre séjours effectués dans le sous-continent, de Delhi, à Bombay et à Goa, dans les années 80. Le roman, dont l'histoire est ouvertement parasité par le souci documentaire et par le goût débridé de la description, met en scène un carnaval de figures, « le plus souvent caricaturales, [qui] n'ont ainsi d'autres fonctions que de permettre l'inscription, dans le cours de l'action, d'un certain nombre de fiches documentaires sur différents aspects de la vie indienne¹⁵³ ». Entre autres, la figure de Dominique – jeune archéologue qui, en échappant à une mère opprimante, finit pour succomber à son expérience indienne – se trouve particulièrement liée à la construction de l'espace urbain de la ville de Bombay comme corps féminin et maternel. Dans le passage suivant, le protagoniste est en train de décrire les premiers jours de son séjour dans le chef-lieu marathi :

Par-dessus tout, nous devenions gouteurs de foules et partions par les longues après-midi vérifier la loi indienne de la compression illimitée des individus. Nous trottions à travers les venelles et les rues enchevêtrées comme les entrelacs des vaisseaux sanguins, pris en charge par la multitude maternelle qui se bousculait en flots intarissables¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Voir : « Annexes », p. ##.

¹⁵¹ Gilbert Durand parle notamment de « complexe de Jonas ». Cf. Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 227.

¹⁵² André MALRAUX, « Le miroir de Limbes. I. », *op. cit.*, p. 226

¹⁵³ Christian PETR, *L'Inde des romans*, Paris-Pondicherry, Kailash Éditions, 1995, p. 129-130.

¹⁵⁴ Pascal BRUCKNER, *Parias*, Paris, Seuil, 1985, p. 138.

Comme il est aisé de voir, la Bombay de Bruckner possède un appareil cardiovasculaire dont la mise en scène est permise du double sens du terme « venelles » – dérivé de « veine » – auxquelles des véritables « vaisseaux sanguins » s'accrochent. À côté d'une conformation anatomique patente, l'ensemble des personnages présents dans les rues de la ville se transforme de simple sommation d'« individus » à véritable organisme collectif (la « multitude ») affichant une connotation fluide (elle « se bousculait en flots ») et à un même temps maternelle. Voilà que le voyage à l'intérieur du Léviathan de Malraux se féminise de manière inquiétante : la terre indienne se manifeste ainsi pour le protagoniste comme un vrai corps maternel au sein duquel il se trouve à descendre :

On y accédait par un trou réduit qui permettait à peine le passage d'un homme ; [...] un plan incliné creusé de marches débouchait dans une petite salle d'où partait un faisceau de couloirs qui se perdaient dans la nuit du caillou. [...] De petites chapelles creusées dans les murs abritaient des sortes de démons grimaçants à qui la patine et le temps avaient donné l'allure d'embryons humains, d'avortons morts à l'air féroce. De là, on s'engageait dans un étroit corridor qui descendait lentement sous terre et conduisait à une seconde salle plus vaste. Des poteaux surgissaient de l'ombre comme des géants, formant une espèce de vestibule en linge droite au bout duquel trônait la reine des lieux, la déesse Kali¹⁵⁵.

Voilà que les souterrains d'un corps qui était très déterminé d'un point de vue circulatoire affichent également toute une série de connotations typiques du « regressus ad uterum » : si le « trou réduit » et l'« étroit corridor » sont des images patentes du vagin, la « salle plus vaste » non seulement a l'aspect d'un utérus, mais est aussi encombré par des « embryons humains » ou d'« avortons à l'air féroce ». L'image euphorique de la forme à *vase* du corps féminin (interprété comme récipient qui contient, nourrit et développe) laisse sa place à une image mortelle de la maternité, comme l'évocation de la « reine des lieux »,

¹⁵⁵ Pascal BRUCKNER, *Parias, op. cit.*, 123.

Kali, le confirme ouvertement. Bien que la conformation maternelle inquiétante de l'espace indien soit explicité, de nombreux indices montrent également comme elle tend à se métamorphoser vers l'image plus précise d'un ailleurs infernal : la multiplication des « couloirs » par lesquels l'on accède à la « salle » de la déesse Kali semble associer à l'image de la Grande Mère négative l'image du labyrinthe. Le « faisceau de couloirs qui se perdaient dans la nuit du caillou » rappelle en effet les croyances correspondait au symbolisme du féminin tel que conçu auprès de la culture de Malekula (petite île de la Mélanésie) : l'anthropologue John W. Layard remarque une connexion entre les mythes des monstres dévorants (comme la terrible Le-hev-hev) avec des dessins rituels tracés sur l'arène qui représentent des labyrinthes¹⁵⁶. Layard décèle des aspects archétypiques du labyrinthe : il concerne toujours la mort et la renaissance ; il est toujours dans le près d'une grotte ; le personnage, mythique ou non, qui le garde est une femme ; le labyrinthe est fait pour être parcouru par un homme¹⁵⁷.

Le symbole catamorphe, dans ses aspects relevant d'une dimension corporelle, peut également apparaître sous des formes plus spécifiques. Dans *L'odore dell'India* de Pier Paolo Pasolini, l'arrivée du voyageur à Bombay reprends de certaines images de l'entrée dans l'espace géographique indien comme dans un organisme à l'anatomie assez détaillé :

Tutto è come precipitato in questo momento di pace carica e sporca. Il nostro arrivo su Bombay dall'alto: monticelli fangosi, rossastri, cadaverici, tra piccole paludi, verdognole, e una frana infinita di catapecchie, depositi, miserandi quartieri nuovi: parevano le viscere di un animale squartato, sparse lungo il mare, e, su queste viscere, centinaia di migliaia di piccole pietre preziose, verdi, gialline, bianche che brillavano teneramente; i primi facchini accorsi sotto la pancia dell'aereo: neri come demoni coperti di una tunica rossa; le prime facce indiane appena fuori dall'aeroporto, i tassisti, i ragazzi loro aiutanti, vestiti come antichi greci; e la corsa, come una fenditura

¹⁵⁶ Voir « Annexes », *ivi*, p. ##.

¹⁵⁷ John W. LAYARD, *Stone Men of Malekula*, London, Vao, 1942, p. 652.

attraverso la città¹⁵⁸.

La connotation catamorphe d'un tel déplacement sur l'axe vertical *haut/bas* est patente (« Tutto è precipitato » ; « Il nostro arrivo su Bombay dall'alto »). Or, la représentation méthonymique de l'avion comme ventre (« la pancia dell'aereo ») contribue à configurer l'entrée de l'Européen dans l'espace indien comme le résultat de l'accouchement d'un être celeste, image qui est renforcé par de nombreux rites où « on pose l'enfant par terre aussitôt après l'accouchement afin que sa mère véritable le légitime et lui assure une protection divine¹⁵⁹ », ce qui, pour Soustelle, est à l'origine de l'association de naissance et chute chez les cultes des anciens mexicains : « la naissance est une descente ; naître (*tlacati*), c'est descendre (*temo*) du ciel. Dans la grande fête de *Xoucouetzi*, la naissance du feu est symbolisée par la chute, du haut d'un *maat*, d'une image du dieu di feu¹⁶⁰ ».

La vision pasolinienne de la topographie/anatomie de la ville de Bombay s'avère de toute évidence une vision nécrophile : tandis qu'il demeure encore dans la « pancia » de l'avion-mère, l'Inde apparaît comme l'intérieur d'un corps ouvert dont les entrailles sont éparpillées. Cette véritable charogne se compose de l'élément chtonien (« *monticelli fangosi* » ; « *frana* ») et de l'élément aquatique de l'eau stagnante auxquels s'ajoute la connotation mortifère des couleurs rougeâtre (« *rossastri, cadaverici* ») et verdâtre (« *verdognolo* ») de l'eau en putréfaction : ces éléments évidemment tirés d'un imaginaire infernal témoignent leur nature alors que, la terre atteinte, les voyageurs sont accueillis par des véritables démons obstétriques, noirs à la tunique rouge. L'image finale de l'entrée dans la ville à travers une « *fenditura* » (« fente » ou « fissure »). **Cela** « Un autre rite apparenté consiste à faire passer l'enfant malade à travers une fente de la terre [...] : d'une part le but est de transférer la « maladie » de l'enfant sur un objet quelconque (arbre, rocher, terre) ; d'autre part, on imite

¹⁵⁸ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India* [1962], Milano, Garzanti, 2010, pp. 12-13.

¹⁵⁹ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949 ; Nouvelle Édition, 1966, p. 217.

¹⁶⁰ Jacques SOUSTELLE, *La pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du monde et de l'espace*, Paris, Librairie Scientifique Hermann, 1940, p. 11.

l'acte même de l'accouchement (le passage à travers l'orifice)¹⁶¹ ».

L'espace intérieur à la terre indienne est toujours représenté comme corporel ; le corps géographique de l'Inde se fait corps charnel et plus précisément, comme on va le voir, corps maternel. Muriel Cerf, dans son *Antivoyage* (1974), nous présente la visite aux grottes sacrées de Kanheri, à Bombay.

Les sanctuaires proprement dits, les cent chaityas majestueux, sont creusés profondément dans le roc, gardés par des bouddhas colossaux. Passé l'auvent à fer à cheval, on s'avance avec une délicieuse trouille à l'intérieur du boyau humide comme si on rentrait dans un ventre sacré. Nos yeux habitués à la pénombre suivent l'envolée des colonnes jusqu'au berceau obscur du plafond, distinguent la rondeur d'œuf du stūpa, œuf sacré dans l'utérus divin. Cet œuf, il est aussi parfait que la *Madone* de Piero della Francesca dans la chapelle de Monterchi, celle qui touche la déchirure qu'a percée son ventre énorme dans sa robe délacée, avec un regard trop glorieux et impudique pour être celui d'une Vierge. Je m'avance au fond de la petite chapelle comme aujourd'hui dans ce sanctuaire bouddhiste, voici les deux anges qui écartent le rideau pour dévoiler la sévère et douce silhouette de cette femme enceinte dont le ventre a l'air d'avoir éclaté comme une figue¹⁶².

Encore une fois, comme chez le « buisson creux » de la mendicante de Duras, l'accès à l'espace indien se fait par une sorte de creusage et de descente dans l'obscurité (ou « pénombre ») qui, pour Muriel Cerf, a lieu dans l'un des sanctuaires les plus célèbres de Bombay ; l'anatomie des *chaityas*¹⁶³ de Kanheri est très précisément esquissée : un « boyau humide » est la voie pour atteindre le « ventre sacré » ou, plus explicitement encore, un véritable « utérus divin ». Le point d'arrivée de ce voyage et le *sancta sanctorum* de ce véritable corps féminin souterrain est représenté par le *stūpa*. Dans l'architecture templière indienne, le *stūpa* est un monument sacré constitué d'une demi-sphère à base cylindrique qui se veut une représentation aniconique de Bouddha ou, plus fréquemment, un mausolée commémorant sa *parinirvāṇa* (la dissolution des

¹⁶¹ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 218.

¹⁶² Muriel CERF, *L'antivoyage* [1974], Paris, Éditions J'ai lu, 1995, pp. 52-53

¹⁶³ Sorte de chambres régulières taillées dans le roc et consacrées à la prière et aux rites des communautés de moines bouddhistes.

cinq agrégats de l'homme qui en détermine la mort physique et l'atteint de l'éveil)¹⁶⁴. Dans la plus part des cas, les stūpas naissent pour conserver des reliques du corps du Bouddha qui, à sa *parinirvāṇa*, fût morcelé en huit parties. Bien que la rondeur de ce monument rappelle à l'autrice la rondeur de l'œuf, il faut remarquer que sa signification ouvertement funéraire contribue à nuancer la célébration de la maternité contenue dans cette expression.

La réminiscence de la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca est en ce contexte exemplaire¹⁶⁵. Les *Virgines parturientes* (« Vierges accouchant ») sont une série de représentations de la Vierge enceinte, typiques de la peinture toscane et développées de la moitié du XIV^{ème} siècle à la fin du XV^{ème}¹⁶⁶ ; l'iconographie classique veut que la Vierge garde sur son ventre un livre symbolisant le Verbe Incarné en s'opposant tradition d'en représenter la grossesse comme un rayon de lumière qui lui entre dans le corps (songeons en particulier au *Triptyque de Mérode* du primitif flamand Robert Campin¹⁶⁷). Si le manque du livre dans la peinture de Piero della Francesca est une concession à l'humanité de la naissance du Christ, il est d'autant plus vrai que la forte corporéité de la déchirure du ventre maternel (« éclaté comme une figue ») reprends le motif de la régression à l'utérus comme chute dans une fente (pareille à la « fenditura » pasolinienne et à l'image du corps déchiré censé représenter la ville de Bombay). La dimension funéraire de ce type de chute est dès lors patente : dans l'architecture italienne du XIV^{ème} il n'était pas rare que des églises dédiées à la *Virgo parturiens* fussent installées dans des sites hypogés, comme l'église de la *Madonna del Parto* qui se trouve dans la nécropole étrusque de Sutri, en province de Viterbo, à l'intérieur de trois tombes étrusques creusées à même le tuf (pierre volcanique du lieu). La conformation du *stûpa* bouddhiste et l'architecture à tumulus des nécropoles étrusques de l'Italie centrale confirme la connexion entre retour à l'état prénatal et mort. Une telle

¹⁶⁴ Voir « Annexes », *ivi*, tab. ##.

¹⁶⁵ Voir « Annexes », *ivi*, tab. ##.

¹⁶⁶ M. Cesareo, « Arte e teologia nel medioevo : l'iconografia della *Madonna del Parto* », dans *Arte Cristiana*, n° 88, 2000.

¹⁶⁷ (Panofski 1953)

axiologie dysphorique de la grossesse était déjà affiché par l'étymologie sanscrite du nom des grottes bombayotes taillées dans un massif de roches basaltiques : Kanheri vient en effet du sanscrit *kṛṣṇa-giri*, qui signifie « tumulus noir », tout en récupérant la connexion entre l'appellatif de *Kṛṣṇa* (le « noir ») et sa connotation chtonienne (« γηγενής », né de la terre) déjà mentionnée chez Arriane¹⁶⁸. Dans de nombreuses cosmogonies l'œuf est considéré le symbole archétypique de l'union des contraires qui précède la création : il est en effet divisé en une partie blanche, représentant le ciel, et une partie noire, la terre. Pour Neumann, la deuxième moitié de l'œuf cosmique est celle censée engendrer « les symboles du précipice, du gouffre, du crevasse, comme la vallée et l'abîme, qui dans de nombreux rituels et mythes jouent le rôle de ventre à féconder de la région terrestre »¹⁶⁹. Œuf cosmique et images catamorphes affichent dès lors une intime connexion, à plus forte raison si la demi-sphère du *stūpa* de Kanheri ne montre que la partie noire de ce symbole originaire. En ce sens, la vision de Muriel Cerf dans les souterrains de la ville de Bombay contribue de manière patente à une axiologisation négative de la dimension de l'« être contenu » de l'Européen en Orient, ce qui demande, encore une fois, l'urgence d'une prise en compte de la configuration négative de l'axe élémentaire du Féminin dans les représentations contemporaines des ailleurs orientaux.

Cette configuration est particulièrement patente dans les pages initiales de *l'Esperimento con l'India* de Giorgio Manganelli, décrivant son atterrissage sur Bombay : le rituel de l'arrivée à Bombay comme naissance se charge d'images catamorphes :

non v'è dubbio che questo pingue velivolo dà l'imbarazzante impressione di essere in accordo con l'universo. È lucido, ovoidale, morbidamente geometrico, come quegli

¹⁶⁸ Arriane, *Indica*, VIII, 4, cité dans Johann Jakob BACHOFEN, *Das Mütterrecht. Eine Untersuchung über de Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, op. cit.. Cf. trad. fr. : *Id.*, « Inde et Asie Centrale », dans *Id. Le Droit Maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, trad. Étienne Barilier, Paris, Éditions L'Age d'Homme, 1996.

¹⁶⁹ Erich NEUMANN, *Die Grosse Mütter*, op. cit., p. 53

oggetti che accade di sognare, e che fanno dire agli emozionati psicoanalisti: « Veramente? ». [...] L'aereo va in India, e poiché io sono contenuto in quell'uovo depresso nei cieli da una mirabile gallina iperurania, anch'io vado in India¹⁷⁰.

Et encore chez Manganelli :

l'India mi si apre di fronte come un abisso accueillente, qualcosa in cui si può précipiter sans se ferir, un abisso de viande, un abisso mère, un précipice d'ombre, un imbuto infini qui donne sur un Rien actif, quelque chose qui est, et est le rien¹⁷¹.

À plus forte raison si la descente dans les obscurités de la terre et le retour à l'œuf cosmique se produit comme un divorce affiché de tout rituel de renaissance et régénération prévoyant une (ré-)immersion dans le ventre de la terre. Si l'« archétypologie générale » prend en considération des images traditionnelles des rites de passage ou d'initiation, objets classiques de l'anthropologie culturelle, il est vrai aussi que Durand exclut toute possibilité d'interprétation euphorique de la chute – élément présent dans de nombreux rites et cultures étudiés, parmi d'autres, par Eliade ou van Gennep¹⁷² – comme passage obligé pour atteindre une nouvelle naissance. Dans *Le vautour et l'enfant* de Michel Larneuil l'image catamorphe de la descente à l'intérieur des grottes d'Elephanta à Bombay se révèle pour le protagoniste le moment d'une déception fondamentale de sa recherche d'une renaissance. Jean Derenne est

A nouveau, j'ai regardé Bombay. La ville dormait. Une brume rougeâtre planait sur elle. Lorsque nous avons croisé Elephanta j'ai eu une impulsion subite. Mon corps se révoltait à l'idée de m'étendre dans le lit de Claude. J'ai donné l'ordre d'accoster. J'ai gravi la rampe de pierre jusqu'au terre-plein des grottes. [...] Je suis entré. J'ai longé les colonnes et les statues latérales, mais je ne me suis pas arrêté. Une sorte d'injonction

¹⁷⁰ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India* [1975], Milano, Adelphi, 2009, p. 15

¹⁷¹ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 20.

¹⁷² Cf. Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957 ; *Idem*, *Naissance mystiques. Essai sur quelques types d'initiations*, Paris, Gallimard, 1959 ; Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité et de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons*, Paris, E. Nourry, 1909.

intérieure me poussait vers le fond, à l'essentiel. J'ai atteint l'extrémité du souterrain. J'ai aperçu les blocs énormes. En levant la lampe j'ai successivement éclairé les trois Visages : Brahma, au centre, qui me faisait face, Vichnou à droite, Roudra à gauche. [...] Je suis sorti de la grotte. [...] Le ciel était gris. La mer sortait de l'ombre. Je sentais en moi un grand vide et, par moments, une impression de déchirure qui me faisait souffrir. Peu à peu le silence et la calme du matin m'on apaisé. J'errais parmi les arbres et les buissons. Le soleil prenait de la force. Timidement, la mer s'est mise à briller. J'y ai vu un signe d'espérance et me suis arrêté pour l'observer. C'est alors que j'ai entendu des ricanements sur ma gauche. Je me suis brusquement retourné. J'avais passé un arbre mort qui servait de penchoir aux vautours¹⁷³.

À la fin de son rituel, l'image patente de la mort, représentée stéréotypiquement par l'arbre aux vautours, apparaît avec un « ricanement » qui s'avère la dérision la plus impitoyable de toute rêve de renaissance.

La promenade de Jean Derenne est ouvertement motivée comme une fuite du « lit de Claude », la femme fatale qui l'a porté à prendre conscience de sa condition de « outcast » et de l'impossibilité de réaliser son idéal de vie. Dès à présent, nous avons assisté à une transformation du motif de la chute originaire en chute métaphorique qui se produit à travers l'axe vertical d'un corps humain symbolique. Cette modification, qui acquière des significations purement sexuelles, a été interprétée par Gilbert Durand comme une banalisation du thème de la chute catastrophique et de l'abîme comme punition apocalyptique : à propos de la connotation féminine de l'aspect sexuel il dit explicitement que « La féminisation de la chute serait en même temps son euphémisation. L'incoercible terreur du gouffre se minimiserait en vénielle crainte du coït et du vagin¹⁷⁴ ».

La métaphore corporelle comporte aussi une autre image du passage à l'intérieur d'un corps, celle de la défécation. Chez Aldous Huxley:

Kites and crows do useful scavenging work, and Bombay, which produces much

¹⁷³ Michel LARNEUIL, *Le vautour et l'enfant*, Paris, Albin Michel, 1971, pp. 113-115

¹⁷⁴ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Impr. Allier, 1960 ; édition consultée : Paris, Dunod, 1984, pp. 127-128.

garbage and few dustmen, keeps them well employed and copiously fed¹⁷⁵

Ou chez Moravia, lors de sa visite à Aurangabad

È il solito miraggio dell'Oriente cencioso e magico, per cui ogni villaggio sembra una Golconda: le botteghe piccolissime, traboccanti di merce, stanno in alto, in cima a quattro o cinque scalini perché la fogna aperta e pestilenziale scorre tra il marciapiede e le case; viste dal basso, con i loro vecchi specchi dorati, i loro tappeti spelati, le loro scanalature decrepite e i loro venditori accoccolati in terra, esse attirano con l'illusione di chissà quali inediti prodotti di un artigianato esotico e ingenuo.¹⁷⁶

L'immagine des ruelles (comme dans le passage de Madura: « Arrivare ad un gopuram del tempio di Madura da una delle viuzze basse e tortuose della città¹⁷⁷ ») représente une sorte d' « intestin urbain ». Cela est également présent dans l'imaginaire pasolinien de l'Inde:

Lungo il margine della strada centrale (che era come un lungo budello con le pareti di piccole case a un piano, addossate sgangheratamente l'una all'altra, ognuna con un negozietto illuminato e gremito davanti) scorrevano le cunette degli scolari, che, dunque, passavano sotto i negozi, per entrare nei quali c'era un piccolo gradino slabbrato... Ecco dei bambini che raccoglievano per strada sterco di vacca, mettendolo dentro cestelli piatti e larghi...¹⁷⁸

Les images fécales se font d'ailleurs de plus en plus explicites chez Giorgio Manganelli :

Entrare a Bombay provenendo dall'aeroporto dà la sensazione di conoscere un qualche grande corpo penetrandolo dallo sfintere: perché non c'è dubbio che il lungo itinerario che mi porterà al centro di Bombay, che si trova in periferia, ha attinenza con l'ano e le pudende della città. [...] non c'è alcun tentativo di velare, di nascondere, di eludere; la

¹⁷⁵ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate* [1926], London, Chatto and Windus, 1930, p. 7.

¹⁷⁶ Alberto MORAVIA, Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India* [1962] dans *Un mese in URSS ; La rivoluzione culturale in Cina ; Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani 1976, p. 208.

¹⁷⁷ Alberto MORAVIA, Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 228.

¹⁷⁸ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 67.

fondamentale sporcizia dell'esistere, la sua qualità escrementizia e torbida, viene vissuta con pacatezza; io vengo da un continente di gabinetti candidi, e mi trovo lanciato nel cuore di un mondo che non paventa di sfoggiare i propri escrementi. Questo mondo – lo scopro ora una volta per sempre – non è accidentalmente sporco: lo è in modo essenziale, costante, pacato; ma questo sporco non è il nostro, l'ombra di una civiltà che ha catturato le proprie deiezioni in gabbie di immacolata ceràmica, ma lo sporco originario, aurorale, quello sporco che abbiamo tradito, come abbiamo tradito tutt'intero il nostro corpo, i nostri peli, il sudore, le unghie, i genitali, lo sfintere. Sia gloria allo sfintere¹⁷⁹.

L'espace urbain indien comme carte topographique d'un intestin est d'ailleurs présent dans *Parias* de Pascal Bruckner :

“Je vous le dis, Frédéric, l'Inde est un long poème qui commence dans l'azur et finit dans l'égout. C'est le contraire de l'alchimie poétique : donnez-moi de l'or et j'en ferai de la boue. Temples souillés d'excréments, sanctuaires qu'enlaidissent d'immondes taudis collés à leurs murs, tout concourt à a nausée. Placé entre l'abject et l'ignoble, on se survit que dévorant ou dévoré, sans autre relais qu'un égoïsme farouche, une indifférence altière au sort d'autrui¹⁸⁰”

Une association est mise en scène entre le traumatisme de la chute avec une connotation liquide, fluide, aquatique qui se charge de connotations ouvertement négatives. Cela est particulièrement évident à propos de la représentation de la ville comme système intestinal d'un corps humain, où la substance fécale est toujours mise en scène dans sa fluidité : on songe aux « cunette degli scolli¹⁸¹ » de Pasolini, la « fogna aperta e pestilenziale¹⁸² » di Moravia, Bruckner, etc.

Gilbert Durand dit à ce propos : « Dans de nombreuses traditions s'ajoute à ce premier résultat catamorphe une autre conséquence qui confirme le caractère antagoniste de la lune néfaste et des aspirations humaines et qui risque de faire

¹⁷⁹ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 24-25.

¹⁸⁰ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 73.

¹⁸¹ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 67

¹⁸² Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 208.

sombrer (comme cela se produit dans le contexte judéo-chrétien) dans une interprétation purement sexuelle de la chute. Les menstrues sont en effet souvent considérées comme les suites secondaires de la chute. On aboutit ainsi à une féminisation du péché originel qui vient converger avec la misogynie qui laissait transparaître la constellation des eaux sombres et du sang¹⁸³ ».

Nous sommes à présent en mesure de décrire avec précision le type d'action de la force (le personnage européen) dans l'espace choisi (la ville indienne au XX^{ème} siècle). Exprimée en tant que grandeur vectorielle, nous avons en précisé la direction et le sens. À travers le premier concept nous avons décelé, dans l'espace, la droite sur laquelle agisse la force en question, une telle droite étant déterminée par deux points, le quartier européen de la ville et le quartier hindou. Ces deux lieux, correspondant à la répartition classique entre « centres dominants » et « périphéries subordonnées », étaient censés entretenir entre eux – selon la topographie coloniale¹⁸⁴ – une relation se configurant comme une relation de pouvoir, rigidement hiérarchisée. Une telle structuration spatiale rendait compte d'une hiérarchie sociopolitique où les blancs exerçaient une autorité (politique, culturelle, sociale) sur les noirs : dans la représentation littéraire, cela se configure de toute évidence comme une structuration entre « espace d'en-haut » et « espace d'en bas ». Un tel constat demandait d'être mis à l'épreuve d'une seconde étude, celle du *sens*, indiquant l'orientation de la force. On pourra dès lors nommer *C* comme le « point d'application » de la force. Étant donné que la chute informant le mouvement du personnage occidentale peut se définir comme un déplacement vertical d'un point haut à un point bas, voilà que nous pouvons décrire l'action du vecteur personnage dans l'espace comme *CP*. Si le mouvement de l'Européen provenant du centre et se dirigeant vers la périphérie, une fois déterminé, a confirmé la polarité verticale de la topographie coloniale, il est vrai aussi que la configuration catamorphe de

¹⁸³ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 126.

¹⁸⁴ Cf. Edward W. SOJA, *Postmodern Geography*, London, Verso, 1989.

ce mouvement en a montré 1. la passivité substantielle (s'avérant une négation de l'autorité coloniale comme « activité ») ; 2. la connotation dysphorique (soit à travers les images de « chute originare » que de « chute sexuelle »).

2.3. PERMANENCE

2.3.1. La ville réceptif

L'ACCES DE L'EUROPEEN A L'INTERIEUR DE L'ESPACE URBAIN INDIEN se produit donc comme un mouvement orienté d'un espace *d'en haut* à un espace *d'en bas* ; la configuration catamorphe de ce mouvement nous a autorisé à supposer des implications axiologiques négatives d'une action dont nous n'avons analysé, jusqu'ici, que les aspects d'« entrée ». Pour déterminer de manière plus précise la dimension dysphorique d'une telle expérience il nous faudra prendre en considération l'image globale de la permanence de ce personnage à l'intérieur de l'espace indien : pour faire cela nous allons en analyser la configuration spatiale et, deuxièmement, sa connotation figurative particulière. Quant au premier objectif, nous allons vérifier la possibilité effective de l'Européen d'« être contenu » tout en questionnant notre corpus à l'épreuve de l'équivalence neumannienne entre géographie et corps féminin (« Gefäss = Körper = Frau = Welt¹⁸⁵ ») ; ensuite, nous allons nous pencher sur le système de qualification d'un tel espace.

¹⁸⁵ « Vase = Corps = Femme = Monde », dans Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 52.

Nous pouvons démarrer du constat jungien selon lequel tout espace urbain possède des connotations intimement féminines et maternelles : dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* il précise que « la cité est un symbole maternel universel, une femme qui garde tous ses habitants en son sein comme des fils¹⁸⁶ ». De nombreux figures féminines et déesses-mères de la mythologie classique sont représentées en effet à travers le motif de la couronne murale (Rhéa, Cybèle, Diane d'Ephèse¹⁸⁷) ; également, l'imaginaire biblique utilise très fréquemment la similitude entre la ville et la femme, surtout en Isaïe (1,21 ; 23,16 ; 47,1) et Jérémie (50.12), se référant à Babylone où à Tyr. En plus, dans la mythologie indienne, le nom Urvara, la femme d'Indra, signifie à peu près « pays fertile » et dans la légende de Rama, le héros Rama se marie avec Sita, le « sillon » : non seulement, donc, l'habitat urbain comme « récipient » de la vie sociale et où les citoyens sont « contenus » affiche des connotations féminines, mais l'image de la ville se révèle en plus comme espace creux, ou creusé dans la terre (comme le suggère l'image du « sillon »). Dans l'imaginaire européen contemporain, la ville indienne est en effet représentée selon ses aspects d'espace « récipient » et d'espace « creux ». À cet égard, la présentation de la ville de Chandrapore dans les premières pages de *A Passage to India* de Forster associe, dans sa distinction entre espace ouranien et espace chthonien, la présence des « ancient tanks¹⁸⁸ » à la cité *d'en bas*. De telles réservoirs, comme l'auteur le précise à la fin de son roman, sont censés constituer la vraie essence du sous-continent : « the tanks are full, so they dance, and this is India¹⁸⁹ ». L'Inde est réductible à un espace qui peut se révéler à la fois « plein » (« full ») ou « vide » et sur la dialectique entre ce deux états se joue la conformation axiologique (heureuse ou malheureuse, euphorique ou dysphorique) de celui qui y a accès. La connexion avec l'image du *vase*, symbole fondamental du Féminin, est patente. Par conséquent, ce mécanisme du plein et du vide, fondé

¹⁸⁶ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, 1953, p. 209 it.

¹⁸⁷ Voir : « Annexes », p. ##.

¹⁸⁸ Edward M. FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 4.

¹⁸⁹ Edward M. FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 279.

sur les images des bassins, des réservoirs, des récipients, va constituer la principale conformation de la ville indienne : l'évidence d'une telle configuration apparaît également dans la présentation de Calcutta dans *Un barbare en Asie* :

Je connais une vingtaine de capitales. Peuh ! Mais il y a *Calcutta* ! *Calcutta*, la ville la plus pleine de l'univers¹⁹⁰.

La comparaison entre Calcutta et les autres « capitales » se joue chez Michaux sur le champ de la « plénitude », sur la capacité de la ville de contenir, d'être occupé : la définition de ville « pleine » sous-tend de toute évidence une conception d'espace urbain en tant qu'espace potentiellement contenant. L'élément liquide s'avère dès lors opératoire à une confirmation de plus en plus répandue de l'image à vase : l'image de Bombay chez Pascal Bruckner est en effet forgée sur une présence patente de l'élément aquatique associé à l'image de la foule :

Mais, en Inde, la prospérité est toujours une malédiction et la Mecque de l'entreprise privée se voyait chaque jour envahie de milliers de misérables. Victime de son opulence, Bombay semblait lentement dans le marécage de ses foules. Un demi-million de paysans vivaient dans les rues à même les trottoirs soumis à une spéculation farouche. [...] Bref, la ville entière atteignait un niveau de saturation complète¹⁹¹.

La saturation de la ville est strictement connecté à l'idée d'une foule comme liquide (le marécage) ; par conséquent, une configuration spatiale à vase est donc évidente, comme le dit Gilbert Durand : « Les objets ne sont finalement [...] que de complexes de tendances, des réseaux, de gestes. Un vase n'est que la matérialisation de la tendance générale à contenir les fluides¹⁹² ».

Or, l'image de l'espace oriental comme *vase* et donc comme espace féminisé est

¹⁹⁰ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie* [1933], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2006, p. 19.

¹⁹¹ Pascal BRUCKNER, *Parias* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 134-135.

¹⁹² Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 54.

également au fond de la théorie saïdienne, qui le prétend le lieu de l'exploit (héroïque/érotique) européen ; pour discuter ce point de vue, nous allons par la suite prendre en examen la structure de qualification figurative de l'espace urbain tout en essayant d'en décerner l'axiologie.

2.3.2. *Katábasis* à l'orientale

Sur la base de quelques considérations sur la mécanique des fluides, nous avons déterminé comme une qualité « remplissante » demeure au fond de la structuration spatiale de la ville indienne, ce qui détermine sa configuration féminine. Cette configuration demande à être prise en considération et analysée de plus près en ce qui concerne ses investissements figuratifs et axiologiques.

D'abord, il faut remarquer que – au moins dans l'imaginaire biblique – la connexion entre ville et femme se produit toujours dans une dimension négative : la ville est « prostituée » (Isaïe, 1,21 et 23,16) ou « mère couverte de honte » (Jérémie, 50,12). Parallèlement, l'accès à cet espace se produit comme une « chute » qui, à travers une métaphore sexuelle ou excrémentielle, se configure comme « chute morale » ; de même, la conformation à *vase*, avec son aspect de « creux », pousse vers l'association de cet espace aux images de la crevasse, du sillon, de la grotte, ou, en général, de toute ouverture entamée sur le sol terrestre. Toutes ces images catamorphes portent vers une configuration de la ville indienne en tant que cité infernale et, par conséquent, vers un abandon définitif de l'image édénique de l'Orient (sur laquelle on s'est penché dans le chapitre précédent) : le symbole catamorphe connotant l'accès à cet espace s'avère donc opératoire à une prise en considération de la permanence en Inde comme une sorte de *katábasis* – ou descente aux enfers – moderne.

Si l'on se tient uniquement à l'imaginaire européen sur la descente aux enfers, on est emmenés à reconnaître dans la représentation littéraire de l'espace urbain indien toute une série de motifs qui font partie de l'image traditionnelle de

l'Enfer dantesque. Prenons à titre d'exemple le *Tour du monde en 80 jours* de Jean Cocteau : l'auteur décrit son expérience de la ville de Bombay – et notamment de son arrivée au quartier de Malabar Hill – comme le franchisage d'une frontière entre le monde des vivants et le monde des morts :

Malabar Hill. Les Tours du Silence. C'est le château de la Mort. Cette grande reine l'habite, servie par des prêtres qui ne peuvent jamais sortir et par l'escorte ailée des rapaces. [...] Pour entrer il faut être de sa caste : Parsi. À l'usage du jeune roi George, on a fait une maquette qui représente l'intérieur de la Cour interdite. C'est l'amphithéâtre d'Antinéa. Les sarcophages en cercle et cote à cote. Mas ici, les officiers des Indes, fous d'amour, ne suffiraient pas. La reine exige des hommes, des femmes, des enfants. Ils se pressent du haut en bas, par étages. Les os tombent, les chairs s'envolent. Une puanteur enchante ses courtisans, comme le fumier de Versailles flattait à plusieurs kilomètres les narines des courtisans de Louis XIV. Cette puanteur fade encense Bombay les jours d'orage, et les sujets de la grande reine se réjouissent. Parfois, un vautour laisse tomber dans une rue, un doigt, une oreille ou pire : un vestige symbolisant d'autant mieux la mort qu'il servait à propager la vie¹⁹³.

Un mouvement centripète informe les déplacements du voyageur de la ville de Bombay qui, évoquée dans le titre du chapitre, est réduite à l'un de ses quartier plus célèbres (Malabar Hill) et celui-ci à son bâtiment plus éminent (Les Tours du Silence). Comme il est connu, dans le culte Parsi, les Tours du Silence sont des structures consacrées aux rites funéraires où les cadavres sont exposés afin de le laisser dépouiller par les oiseaux de proie.

L'image de « château de la Mort » évoquée par Cocteau implique immédiatement l'idée de la fortification et donc de l'infranchissabilité du lieu, également témoigné par la mention à l'existence d' « adeptes » (les prêtres parsi) et au refus au roi George lui-même d'accéder à une telle « Cour interdite ». L'image d'une telle interdiction s'avère allusive à l'idée d'une « pénétration impossible » qui suffirait elle-même à bouleverser toute théorisation de la connivence entre représentation littéraire et pouvoir colonial. La connotation

¹⁹³ Jean COCTEAU, *Tour du monde en 80 jours* [1936], Paris, Gallimard, 1983, pp. 74-75.

architecturale particulière de ce château de la Mort, imaginé comme un « amphithéâtre d'Antinea », évoque immédiatement une structure à cercles concentriques descendants. Une telle structure, connecté à l'image d'une sépulture hypogée (les « sarcophages en cercle »), s'avère de toute évidence positionnée sur un axe vertical : dans les Tours du Silence, les cadavres « se pressent de haut en bas, par étages ». De toute évidence, la structure infernale de la ville indienne prévoit un système de « descente » vers les profondeurs affichant ses rapports avec le mythe de l'Enfer du Moyen-âge européen, sorte de cône à l'extrémité située vers le bas et pourvu d'une série d'encercles qui en constituent les véritables « étages ». Le motif du voir évoqué par la mention au théâtre rappelle en effet le voyage de la *Comédie* dantesque comme parcours de connaissance et de catharsis.

Si le système des cercles relève du mythe de l'Enfer de Dante, il est vrai aussi qu'il est enrichi, à travers la mention d'Antinea, d'une connotation féminine patente. Selon la tradition orale des Touaregs, Antinea (latinisation de Tin Hinan, en langue tamachek), était considérée comme la reine mythique fondatrice des Kel Ahaggar (Touaregs du Nord), dont un imposant *édebni* (un mausolée mégalithique constitué d'une série de galeries et de chambres souterraines) demeurerait dans les environs d'Abalessa, dans l'Algérie du Sud¹⁹⁴. Le mythe de cette reine mystérieuse influença aussi le roman *Atlantide* (1918) de Pierre Benoit, qui en fit l'impératrice d'une royaume fantastique demeurant oublié dans le désert. La reprise de cette grande figure du mythe touareg comme reine de la mort chez Cocteau rentre dans une tradition de représentation des enfers que Éric Neumann avait déjà remarqué en signalant la connexion des grandes divinité féminines de l'outre-tombe et le genre féminin du mot allemand pour l'Enfer, *Die Holle*¹⁹⁵. La structure à cercles concentriques évoquée par l'image de l'amphithéâtre, l'image obsédante de la mort et la présence imposante de Tin Hinan sont tous les éléments d'une configuration à

¹⁹⁴ Cf. Paul PANDOLFI, *Les Touaregs de l'Ahaggar : Parenté et résidence chez les Dag-Ghâli*, Paris, Karthala, 1998

¹⁹⁵ Erich NEUMANN, *Die Grosse Mütter, op. cit.*

la fois infernale et féminine de la ville indienne dans le texte pris en examen. Le passage se termine sur une image de castration qui ne fait que témoigner de la profonde relation existante entre la dimension infernale de cet espace et sa configuration féminine relevant d'une déité maternelle terrible et mortelle.

Larneuil :

Il se trouvaient dans un cirque naturel. Les rochers dessinaient un ovale qu'ils enserraient de leurs murailles obscures. Accroupis ou debout, quelques guetteurs se devinaient à leurs sommets. Une masse plus importante barrait le fond de cet amphithéâtre qui évoquait la fosse de quelque Colisée s'ouvrant la nuit sur des combats aveugles. Quand il en fût tout près, Emerson crut deviner l'entrée d'une grotte dans la paroi¹⁹⁶.

Une structure spatiale pareille informe la représentation de la ville de Madura dans *Un'idea dell'India* de Alberto Moravia. Dans ce récit comme dans *L'odore dell'India* de Pier Paolo Pasolini (les deux textes furent publiés suite à un voyage que les deux auteurs firent ensemble en 1961-62) une importante particulière est donné au thème de la mort. Si normalement on oppose l'appréhension sensuelle et subjective de l'Inde dans *L'odore dell'India* à l'allure essaistique et intellectuelle du récit de Moravia, les deux textes semblent pour autant trouver des points de contact dans des thématiques communes ; Claudine Leblanc, parmi d'autres, remarque en effet que la « quête sensuelle de Pasolini et l'enquête éclairée de Moravia aboutissent donc à la même représentation de l'Inde comme pays des morts, comme pays de la mort, mort qui est acceptable, aimable, désirable¹⁹⁷ ». En liant entre eux sur une carte géographique les différentes étapes du voyage de Pasolini en Inde, Leblanc a montré comme le dessin qui en résulte est celui d'une spirale qui, encore une fois, rappellerait

¹⁹⁶ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télégana*, Paris, Éditions Albin Michel, 1968, p. 81.

¹⁹⁷ Claudine LEBLANC, « L'Inde italienne de 1960. Deux récits pour un voyage : *L'odore dell'India* de Pier Paolo Pasolini et *Un'idea dell'India* d'Alberto Moravia », dans Danielle BLUSCHINGER et Cécilie LEBLANC, *Regards occidentaux sur l'Inde. Actes du colloque international des 1^{er}, 2 et 3 mars 2007 à Amiens*, Amiens, Presses du « Centre d'Etudes Médiévales » Université de Picardie Jules Verne, 2007 p. 88. Cf. aussi T. Tornitore, « **Moravia e l'India** », in *Un'idea dell'India*, p. V-XXXII ; Maryline Maigron, *Alberto Moravia écrivain voyageurs*, Chambéry, Université de Savoie, 2005, p. 121-133.

l'image de l'enfer chrétien et dantesque¹⁹⁸ ; cependant, d'un point de vue plus proche du texte, la vision infernale de Pasolini ne se borne qu'à une omniprésence du cadavre et à une mise en scène explicite de l'image du corps en décomposition. Il en va autrement chez Moravia, qui décrit de manière fort connotée sa visite à Madura, dans le sud de l'Inde ; comme pour la Bombay centripète de Cocteau, l'entière ville est résumée dans son temple, présenté lui aussi comme un sorte de fortification bâtie sur un système de murailles :

Uno spazio, lungo e stretto come un corridoio, fugge tra la muraglia esterna e quella interna; in cima alle muraglie fuggono parimenti in prospettiva innumerevoli vacche scolpite in attitudine ruminativa. Ma, ecco, dalla porta d'ingresso del secondo recinto, spiccano verso di noi la corsa, le mani tese, quattro bambine mendicanti della casta più bassa: completamente nude, di forme perfette, nere come l'ebano, con enormi chiome crespute, piccoli denti bianchissimi e grandi occhi scintillanti, fanno davvero pensare a quattro piccoli demoni infantili di guardia ad un girone dell'Inferno. E il paragone regge anche dopo che abbiamo passato la seconda porta. Perché il tempio induista non ha niente delle nostre chiese, luoghi chiusi e silenziosi favorevoli al raccoglimento contemplativo, bensì è una specie di mercato sacro, aperto a tutti i rumori e a tutte le convulsioni della vita, pieno di un andirivieni e di uno strepito davvero infernali. Ecco infatti, tra i pilastri fantasticamente scolpiti di figure grottesche e minacciose, i banchi dei negozianti di oggetti religiosi e di curiosità, di fronte ai quali la gente si ferma, discute, contratta e compera ad alta voce come se fosse al bazar. Intanto vagabondi e pellegrini dormono in terra, distesi qua e là a casaccio, come cadaveri dopo una strage¹⁹⁹.

Comme il est aisé de voir, l'image de la frontière entre extérieur et intérieur occupe une place fondamentale dans la construction de l'espace : celui-ci, réduit à un « corridoio » (couloir) parmi une muraille et l'autre, apparaît comme une structure d'enceintes concentriques semblables aux « gironi » de l'Enfer dantesque, auquel Moravia fait explicite allusion. En ce sens, l'insistance sur la « rumination » comme qualité fondamentale de la vache sacrée (« innumerevoli

¹⁹⁸ Claudine LEBLANC, « L'Inde italienne de 1960. Deux récits pour un voyage : *L'odore dell'India* de Pier Paolo Pasolini et *Un'idea dell'India* d'Alberto Moravia », *op. cit.*, p. 88.

¹⁹⁹ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, *op. cit.*, p. 229.

vacche scolpite in attitudine ruminativa») dénote peut-être une volonté d'effacer l'image docile au profit d'une représentation dévorante d'un animal qui, dans la tradition védique, est censé accompagner Savitri, le dieu psychopompe constituant l'aspect chtonico-funéraire de Sûrya, le dieu soleil²⁰⁰. À tort, donc, Giuliana Benvenuti reproche à Pier Paolo Pasolini une noncurance souveraine et une inattention coupable pour la culture hindoue²⁰¹, là où il semble prendre la statue de Nandi (le taureau de Siva effigé dans l'un des temples de Kajuraho) pour une vache : « I templi davanti a noi, coi loro due corpi (uno grande, con nell'interno l'*ingam*, l'altro, di fronte, più piccolo, poco più che una tettoia a coprire la stupenda vacca di pietra rivolta all'*ingam*²⁰²) ». Loin d'être le simple erreur d'un touriste peu attentif à la culture locale, l'erreur de Pasolini relève peut-être d'une conscience de la dimension digestive, avalante et dès lors psychopompe que informe l'image du bovin dans la culture védique au-delà des concepts de féminin et masculin.

Dans ce contexte, le *topos* de l'Orient enfantin trouve une connotation particulière. La lecture coloniale voudrait toute mise en scène de l'enfance comme une tentative de représenter l'Autre dans un état de faiblesse et de minorité intellectuelle et politique, ce qui autorise toute une série de lectures néo-pédérastique des récits européens à décor oriental²⁰³.

²⁰⁰ Cf. « Nécessairement, [...], un dieu céleste devient non seulement le partenaire de la Grande Mère chtonico-lunaire, mais s'assimile ses attributs ; dans le cas d'Indra, le soma, le taureau et peut-être même certains aspects de Maruts (dans la mesure où ces derniers hypstaient les ames errantes des morts » dans Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., p. 83. Pour l'aspect psychopompe de bovin dans la tradition védique voir aussi : Veda, V, 47, 3.

²⁰¹ « Nelle poche note che Pasolini dedica al « pretesto » che spinse lui e Moravia a intraprendere il viaggio in India, ovvero la partecipazione ad un convegno su Rabindranath Tagore, emerge con assoluta chiarezza la sua incompiensione, e ignoranza, della cultura e letteratura indiane coeve », dans Giuliana BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 127. Sur cet aspect cf. aussi Rossana DEDOLA, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 55-57.

²⁰² Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 40-41. Sur le même motif, voir aussi le point de vue de Moravia : « di fronte al tempio, su un piedistallo massiccio, all'ombra di un baldacchino di pietra, sta un toro gigantesco, il quale peserà alcune tonnellate, tutto di granito nero che riluce come bronzo per l'olio votivo di cui è unto », Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 254.

²⁰³ On songe notamment à la lecture de *L'Immoraliste* d'André Gide (cf. P. Szczur, « Gide avec Saïd. Sur un cas d'orientalisme (néo)pédérastique », dans *Studia Litteraria Universitatis*

2.4. LA FIXATION

2.4.1. Claustrophobie

A PRESENT, NOUS AVONS DETERMINE comme l'accès de l'Européen à l'intérieur de l'espace urbain indien se configure comme le vecteur \vec{CP} ; nous avons également vu comme sa permanence dans cet espace équivaut à une permanence aux enfers. Il nous reste à déterminer les effets sur le personnage pour parvenir à une mise en discussion concrète du constat saïdien selon lequel toute occupation de l'espace indien de la part d'un occidental s'avère euphoriquement connotée. Le premier stade de l'expérience de l'homme face à l'archétype du Féminin négatif est connoté selon Neumann par une inversion des valeurs positifs de l'« être contenu » : « La Grande Mère, dans sa fonction inhibitrice et bloquant par rapport à des êtres qui aspirent à l'autonomie et à la liberté, devient, d'autre part, dangereuse²⁰⁴ ». Tout symbole de captivité (avec les images du filet, du nœud, de l'araignée et de la sèche) appartient à ce stade ; dans la psychologie neumannienne, l'on entend par le

Iagellonicae Cracoviensis, n. 6, Krakow, 2011, pp. 169-175) ou à l'interprétation postcoloniale des enfants indiens représentés par Pasolini dans *l'Odore dell'India*. Cf. aussi Giuliana BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, op. cit.

²⁰⁴ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 72 (c'est moi qui traduit).

terme « captivité » la condition de l'individu qui fait expérience de l'attitude limitante et hostile de l'archétype du Féminin; cette attitude produit un renversement du sens originare de la maternité comme force génératrice et libératrice, pour n'aboutir qu'à une substantielle « fixation » de celui qui est contenu. Si dans un premier moment nous allons prendre en considération la perception de la part du personnage de se trouver dans un espace fermé et négativement connoté, nous allons deuxièmement nous pencher sur les résultats qu'un tel renfermement produit sur sa mobilité à l'intérieur de l'espace. La première question sera affrontée dans le présent paragraphe (« claustrophobie »), tandis qu'une analyse des images de l'« immobilisation » ferait l'objet du paragraphe suivant.

Si le mouvement de l'Européen à l'intérieur de l'espace urbain indien se configure comme un déplacement entre un poêle haut et un poêle bas, et si une telle descente apparaît comme une véritable chute aux enfers, la phobie d'un tel espace fermé s'impose dès lors comme le sentiment principal du personnage. À ce propos, il sera intéressant de prendre en examen un passage du récit de Alberto Moravia, *Un'idea dell'India*, qui date de 1962. Dans l'*Introduzione*, l'auteur cherche à définir, dans un dialogue avec un interlocuteur imaginaire, la possibilité de parler de l'« expérience de l'Inde ». Cette quête philosophique et épistémologique sur l'objet 'Inde' aboutit à une thématization de l'espace indien en tant qu'espace non-européen. La « dicibilité » de l'expérience indienne de Moravia se réduit donc à une équation : *L'India è la religione*, équation qui est développée et portée à son terme dans le passage suivant :

La religione è la folla di Calcutta, là dove il bazar ha i vicoli più stretti e più fangosi, i fondachi più serrati e più gonfi di merci, le stamberghe più crollanti e più luride²⁰⁵.

²⁰⁵ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, *op. cit.*, p. 201 ; cf. trad. fr. : « La religion, c'est [...] la foule de Calcutta, là où les ruelles du bazar se font plus étroites et fangeuses, les boutiques encore plus entassées les unes sur les autres et bondées de marchandises, les baraques plus croulantes et crasseuses », *Id.*, *Une certaine idée de l'Inde*, (trad. Ida Marsiglio), Paris, Arléa, 2008, pp. 13.

Encore une fois, l'espace indien « Calcutta » se définit à travers sa capacité de contenir. Moravia explore cet espace tout en lui donnant une structure tripartite /vicoli/ ; /fondachi/ ; /stamberghe/ formant un espace « bazar » (une schématisation sommaire de cette structure spatiale se trouve dans la table ci-dessous).

<i>Calcutta → Bazar</i>		
<i>vicoli</i>	<i>fondachi</i>	<i>stamberghe</i>
stretti	serrati	crollanti
fangosi	gonfi di merci	luride

Le bazar, scénario typique du roman colonial, se déforme jusqu'à perdre tout ce qu'il possédait de pittoresque et d'exotique, tout en obéissant à une complexe structuration de sa capacité de contenir. Cette capacité se déploie en trois directions : bien que les /vicoli/, espace transitoire, du passage, semblent s'opposer aux /fondachi/ et aux /stamberghe/, espaces de la stase, de la permanence, il est aisé de reconnaître dans l'agencement de leurs structures de qualification une disposition à *climax*. D'abord, l'on passe d'un terme plus ou moins neutre (signifiant « ruelles ») à des termes de plus en plus péjoratifs : de « fondaco », terme rare pour « réservoir » ou « échoppe », gardant aussi une aura orientalisante (en raison de son étymologie arabe *funduq*) et donc esthétiquement connotée, l'on arrive à « stamberghe », substantif péjoratif pour « baraque », qui sous-tend, de manière évidente, un jugement de valeur négative. L'allusion à la capacité de contenir se fait à travers une restriction d'elle-même : si on analyse la ligne /stretti/ ; /serrati/ ; /crollanti/ de notre schéma, on peut constater comme les trois espaces constituant le bazar se définissent à travers la compression de leur vide. Une telle compression se fait entre deux plans verticaux, parallèles et perpendiculaires au sol (les vicoli « stretti ») ; ou bien par un plan vertical qui interdit l'accès (les portes des échoppes « serrati ») ; ou encore entre un plan horizontal et parallèle au sol et le sol même (le crole du plafond évoqué des maisons « crollanti »). L'atmosphère étouffante de la Calcutta de Moravia se construit donc à travers une implosion

de plans bidimensionnels sur eux-mêmes, dans un processus de diminution constante, mais jamais achevée, de l'espace total. Si la qualification /gonfi di merci/ nous confirme la dialectique *espace vide/espace rempli*, la dimension dysphorique d'un tel espace, construite sur l'adjectivation /fangosi/ et /luride/, démentit la fausse opulence des marchandises.

L'agencement de l'espace urbain dans le roman de Margaret M. Kaye, *The Far Pavillions*, publié en 1978, permet des considérations pareilles. L'histoire de Ashton « Ash » Pelham-Martyn, le fils d'un botaniste anglais, se déroule dans les années suivant la grande mutinerie de sepoies de 1857 ; ayant perdu son père, il est adopté par sa gouvernante indienne et grandit avec une double culture, à la fois britannique et indienne. Bien que le roman – qui raconte d'un ton épique les vicissitudes du jeune Ash dans le *Corps of Guides* et son histoire d'amour avec la princesse Anjuli – pivote autour de l'image utopique des « pavillons lointans » – les sommets de l'Himalaya décrits comme les paradis sur terre – la scène de l'action s'avère par contre résolument infernale. En ce qui concerne notre analyse de l'espace urbain, il est intéressant de remarquer comme la visssitude du protagoniste se déroule autour de deux villes indiennes, Gulkote, où il a été élevé comme un hindou jusqu'à sa majorité, et Bithor, qu'il atteint après une période de formation militaire passée en Angleterre ; cette duplicité de regard (l'un, enchanté, et forgé sur les souvenirs de son enfance indienne ; l'autre, totalement occidentalisé) permet à l'autrice une superposition de points de vue. Si la ville de Gulkote offre une image empruntée au goût exotique de la littérature coloniale, l'expérience de Bithor, vue avec les yeux d'un Européen, se révèle décidément négative, en constituant le « disillusionment » évoqué par Forster :

he had, at one time or another, seen many Indian cities. But none of them had been in the least like this one. The streets and bazaars of Gulkote had been clamorous and colourful, and as crowded with people or full of life as the teeming rabbit-warren that was Peshawar, or the old walled cities of Delhi and Lahore with their shops and street-merchants and jostling, chattering citizens. But Bithor was like something out of

another age. An older and more dangerous age, full of menace and mystery. Its pale sandstone walls had an oddly bleached look, as though the burning suns of centuries had drained them of colour, while the sharp-edged shadows were grey rather than blue or black. The planless labyrinth of streets, and the blank and virtually window-less faces of the houses that hemmed them in gave Ash an uncomfortable feeling of claustrophobia. It seemed impossible that sunlight could ever penetrate into those narrow, man-made canyons, or the wind blow through them, or that ordinary people could live behind those barred doors and closely shuttered windows²⁰⁶.

Comme dans la ville de Chandrapore de *A passage to India*, l'image fabuleuse et pittoresque de Gulkote, avec ses bazars « clamorous and colourful », s'oppose à une ville censée représenter une véritable mort de la « couleur locale » dans l'exotisme contemporain. En ce qui concerne notamment l'agencement des espaces urbains, l'attention se déplace du bazar (espace coloré et bourré, typique de la représentation coloniale de l'Orient) au murs de la ville, dont la désolation et la couleur morne rappelle probablement les murailles de la cité de Dite (« le mura mi pareo che ferro fosse », dit Dante dans *l'Enfer*²⁰⁷), là où l'image de la cité infernale est également suggérée par l'évocation des ombres (« the sharp-edged shadows were grey ») comme la seule présence dans le lieu. D'ailleurs la sensation de « claustrophobia » est entièrement construite sur l'idée d'une topographie urbaine comme « planless labyrinth of streets », ce qui renvoie encore à l'idée de la porte infernale accompagnée par l'image d'un labyrinthe telle qu'elle est décrite par Layard²⁰⁸. Le motif de la *nékuia* que nous avons analysé auparavant se fait pourtant opératoire chez Kaye à une mise en scène de la *phobie* engendrée par la permanence à l'intérieurs des espace fermés : si les « narrow, man-made canyons » récupèrent de toute évidence la dimension féminine du crevasse, l'étroitesse d'un tel espace est mise en connexion avec l'impossibilité d'une pénétration de la lumière du soleil, l'idée de la liberté d'accès étant également reniée par les « barred doors » et les « closely shuttered

²⁰⁶ Margaret M. KAYE, *The Far Pavillions*, London, Penguin Books, 1978, p. 400.

²⁰⁷ Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, (Gian Dauli, éd.), Milano, Lucchi, 1948, *Inf.*, VIII, 78, p. 53.

²⁰⁸ Cf. John W. LAYARD, *Stone Men of Malekula*, London, Vao, 1942, p. 652.

windows ». Si l'Européen, en raison de sa chute dans les obscurités souterraines, est supposé représenter le héros solaire descendant dans le ventre féminin de la terre, le déni de sa capacité de pénétrer ce corps féminin constitue l'image exemplaire de l'échec du colonisateur occidental face à un espace qui contredit sa prétendue docilité et disponibilité.

L'image des murs connecté à une idée de renfermement et de mort revient à plusieurs reprises dans des auteurs différents : chez Muriel Cerf, cela aboutit à une configuration perturbante de l'espace vécu par le voyageur (notamment, le non-lieu de la chambre d'hôtel) :

Les murs de la chambre suintent d'angoisse autant que la hall de l'hôtel. [...] ce qui n'empêche qu'on n'a qu'une envie : n'y entrer que pour dormir²⁰⁹.

Dans l'*Antivoyage* l'angoisse face au renfermement à l'intérieurs des « murs de la chambre » n'empêche pas la possibilité de l'accès, tout en mettant en évidence le motif du sommeil comme *cupio dissolvi*.

[...] elle dominait cette mêlée compacte du haut bloc de grès rouge où elle était taillée, lequel, légèrement penché en avant, produisait un effet de gouffre qui va se refermer sur vous²¹⁰.

Le thème de la claustrophobie relève également du cliché de Bombay comme ville des cages: cela est témoigné par les passages de Henri Keating (*The Sheriff of Bombay*, 1984) :

But complications were not over for him even when they reached Falkland Road and abandoned the car to make their way on foot through the thickly drifting crowds of prospective customers eying the girls who lounged against door-posts or, garishly dressed and thickly made-up, were looking out of the thin blue-painted protecting bars of the full-length, street-level windows, origin of the much-vaunted name of Cages. As they pushed past the grawpers and the vendors of food, balloons, pictures of gods and

²⁰⁹ Muriel CERF, *L'antivoyage*, op. cit, p. 167

²¹⁰ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., 123.

score of other things, suddenly above the tumult of the calls of the rowdier would-be customers and the insults flung back from balconies of the battered wooden, slogan-daubed, advertisement-pocked old houses, above the vflare of *filmi* music from the narrow little restaurants, above the squeaking of the vendors' bleating balloons, there came a shriller screaming cutting its way above everything²¹¹.

Et chez Laurence Cossé :

Le choix se fit deux jours plus tard, au marché couvert de Sargavat. Terrible halle. Je m'y trainait, malade de fatigue. Une ville sous un toit, des étals sur vingt niveaux. Des paniers, des corbeilles, des plateaux – le bourg est célèbre pour ses vanneries. Des cages. Je fus surtout frappée par les cages. Tout était en cage, dans ce marché, des oiseaux géants, des plantes carnivores, des statuettes, des liquides enflammés dans des soucoupes. [...] j'étouffais²¹².

2.4.2. Immobilisation

Le résultat d'une telle captivité claustrophobe est une limitation de la capacité de l'Européen de se déplacer à l'intérieur d'une espace qui était censé constituer l'espace de ses rêves d'autodétermination. Chez Aldous Huxley, le panorama urbain indien met en scène l'image d'une immobilisation du voyageur qui a finalement perdu sa liberté :

But, thought harmless, these Hindu totems are passively a nuisance. They will not attack you as you walk or drive along the streets, but neither will they get out the way. They stand there, meditatively ruminating, in the middle of the road, and no shouting, no ringing of bells or hooting of horns will send them move²¹³.

D'ailleurs le motif du renfermement est évoqué lors de sa visite à Bénarès, où il reviens sur l'image de la ville ensevelie tout en en diminuant la splendeur

²¹¹ Henri KEATING, *The Sheriff of Bombay*, London, Hamlyn Paperback, 1984, p. 16.

²¹² Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, Paris, Gallimard, 1983, p. 63-64.

²¹³ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate* [1926], London, Chatto and Windus, 1930, pp. 34-35.

exotique au profit d'une image de fixations et d'emprisonnement :

A noble banyan tree stands by the side of the Jaunpur road, where it leaves the Civil Lines. Under the dense foliage lingers a kind of ecclesiastic darkness, and the rooted and already massive offshoots from the parent branches are the cathedral pillars. But the shoots which have not yet reached the ground, but hang in the dim air like the ends of aimlessly trailing cables, have an aspect strangely sinister and unholy. They hang there, motionless ; and the cathedral of the banyan grove is transformed into a Piranesian prison²¹⁴.

La métamorphose de la cathédrale en prison²¹⁵ s'avère l'équivalent de la désacralisation du monde indien de la part de Forster ; à titre d'exemples nous citons par la suite des passages de Cossé, Manganelli, Flaiano et Bruckner : Laurence Cossé, dans *Le premier pas d'amante*, met en scène l'immobilisation de la protagoniste de son roman à Bombay :

J'étais captive, immobilisée. Des jours à l'entrée du temple, à croupetons parmi les marchands, les mendiants alignés de part et d'autre de la ruelle. Au milieu les passants grouillent entre les deux sens. Les piliers du temple à Kali sont lisses, noirs, avec des chevilles saillant énormément. La base est déformée par la corne et la crasse, on ne distingue plus les ongles. Le fût apparaît dans les plis plus maigre qu'un mollet d'enfant – d'enfant d'ailleurs. Les plaies brillent à l'endroit des bracelet de pied, des bagues d'orteils. La poussière des pas tisse le voile du temple à Kali, à Bombay²¹⁶.

Manganelli à Pondicherry:

Io non fuggo, evado. Ed eccomi di nuovo in precipitosa corsa per le straduciole di una finta città francese, verso una corriera assediata da mendicanti. Guardo con tenerezza complice gli uomini delle piaghe – i malati, gli astuti, i derelitti, i furbi. Noi non diventeremo perfetti, vero? Non illumineremo nessuno. Non sarà concesso di salvarci. Diecimila lampadine fulminate da veridici fulmini per rischiarare la nostra notte. La memoria del fulmine che ci ha toccato basta a produrre un fantasma d'ombra. Via, a

²¹⁴ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, op. Cit., p. 123.

²¹⁵ **Voir** : « Annexes », p. ##.

²¹⁶ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 26-27.

Madras. Ma qualcosa continua a inseguirmi. La stanza di Pondicherry mi insegue. È una sposa abbandonata incinta. Mi si abbarbica, e per percuoterla debbo percuotere me stesso. Per un istante interminabile io mi sento catturato dall'India²¹⁷.

Ennio Flaiano, *Un giorno a Bombay e altre note di viaggio* :

Appena solo cominciai a sentirmi a disagio, il caldo, quelle facce, una cert'aria macabra che accompagna sempre i riti, la stessa implacabilità dei fedeli in quell'ondeggiare continuo tutto mi appariva incomprensibile e affaticante, nemico. Trovai sciocca la mia curiosità di turista e improvvisamente mi prese la paura di trovarmi tra una folla. Cominciai a temere chissà quale guaio o inganno. Certo lo sparire in quel formicaio sarebbe stato un scherzo. Il fatto di non vedere altri turisti mi faceva credere di aver commesso un'indiscrezione. Ero premuto, spinto, ma sembrava anche con una certa indifferenza, e intanto attorno a me scoppiavano grida di gioia per l'arrivo di un nuovo enorme Ganesh che fendeva la calca sotto al corsa pazza dei suoi fedeli. Mi trovai quasi con i piedi nell'acqua. E una bambina venne a chiedermi l'elemosina, che le detti senza immaginare quello che sarebbe seguito. Qualche istante dopo ero sul punto di sentirmi male, tirato da tutte le parti da cinque o sei bambini sui tre anni che chiamavano disperatamente "papà" e non volevano più lasciarmi. Mi si stringevano alle gambe, impedendomi di camminare, uno si chinò per baciarmi le scarpe. Quella bambina faceva parte di una tribù di piccoli mendicanti, e adesso arrivavano le madri, cogli ultimi nati in braccio, orribili e sorridenti a dirmi "papà"²¹⁸.

Bruckner, *Parias* :

Depuis mon retour, j'avais souvent fait le même rêve. L'étais dans les rues d'une ville asiatique, la nuit. Des corps, allongés sur le sol, se soulevaient à mon passage, m'appelaient. Puis, dans un déferlement sans nome de saleté, des êtres décharnés sortaient de leur bauge, de leurs antres obscures, des caves, des égouts et m'empoignaient, me griffaient. Et tous me fixaient de leurs yeux noirs, m'arrachaient mes vêtements, m'entraînaient dans leurs tanières et j'entendais le sourd grondement de leurs pas qui accompagnaient les miens. La possibilité d'une mémoire invincible me

²¹⁷ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 96.

²¹⁸ Ennio FLAIANO, *Un giorno a Bombay e altre note di viaggio*, Milano, Rizzoli Editore, 1980 [Publié sur *Il Mondo*, 31 octobre 1961, avec le titre « Di passaggio a Bombay »].

terrorisait. Je redoutais d'avoir, chaque soir, rendez-vous avec les ténèbres de l'Inde²¹⁹.

²¹⁹ Pascal BRUCKNER, *Parias, op. cit.*, p. 326.

3. DE L'ESPACE AVALANT

3.1. INTRODUCTION

COMME ON L’A PRÉCISÉ au cours de la première section de notre travail, la représentation littéraire contemporaine de l’espace indien entraîne une configuration de la ville comme espace dysphorique : si dans la littérature du XIX^{ème}, l’érotisation de la géographie orientale empruntait à l’imaginaire colonial les connotations typique de la configuration élémentaire et positive du Féminin, le XX^{ème} (siècle de l’échec du colonialisme européen) produit un modèle géographique toujours féminisé mais de signe opposé. L’occupation euphorique de l’espace indien, que nous pourrions nommer « claustrophile » et sur laquelle Saïd avait construit une partie importante de sa théorie de la géographie imaginaire, cède la place chez les auteurs traités à une connotation dysphorique – ou « claustrophobe » – engendrant les images de l’emprisonnement, de la captivité, de la fixation, de l’immobilisation, jusqu’à détruire l’image paradisiaque de l’Orient indien au profit d’un décor relevant de l’imaginaire infernal dantesque. Ce deuxième volet sera consacré à discuter le caractère « développant » de la géographie indienne tel qu’il était censé permettre la croissance (matérielle et spirituelle) du personnage européen : cette vision, uniquement fondée sur le caractère euphorique de la permanence à l’intérieur du corps féminin ne prend en considération que le « *Aufbauen*²²⁰ » (le développement) comme l’effet de l’exploitation européenne d’un espace configuré comme féminin et maternel. Pourtant, dans le schéma général de

²²⁰ Cf. Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., pp. 71-80.

l'archétype de la Grande Mère, le terme négatif correspondant à ce stade et connoté par une activité dévorante et diminuante du Féminin, demande à être interrogée afin de prouver l'existence d'un imaginaire alternatif à celui dénoncé par Saïd. Nous allons prendre en examen les éléments figuratifs et symboliques de cet espace afin de démontrer la possibilité de la présence d'une configuration dysphorique de la permanence européenne à l'intérieur de l'espace urbain indien.

3.2. UN BESTIAIRE MODERNE

ON LE SAIT BIEN, dans l'historiographie et dans la cartographie anciennes les terres inexplorées aux confins du monde connu étaient désignées par la locution latine « hic sunt leones » (ou, plus rarement, « hic sunt dracones »). La Cotton World Map, conservée à la British Library à Londres et datant de 1040, présente l'une des plus anciennes occurrences de l'expression, utilisée pour indiquer les terres entre Gog et Magog et les côtes orientales de l'Asie, où apparaît notamment la figure d'un félin monstrueux symbolisant les terres inconnues à l'Est²²¹. Appartenant depuis toujours à l'histoire de la représentation européenne de l'Orient, ce portrait de l'espace *incognitus* en fauve nous témoigne que, dans sa version merveilleuse ou monstrueuse et pourtant toujours fantastique, l'animal est appelé à remplacer un vide épistémologique dans l'imaginaire d'une culture. L'imaginaire occidental a différemment employé cette représentation animalière de l'Autre, tout en la valorisant pour critiquer sa propre culture ou en la dévalorisant pour se proclamer comme civilisation supérieure. L'idée d' « exotisme » telle que conçue par Tzevetan TODOROV est notamment issue de la dialectique entre tension vers l'inconnu et nécessité que cet inconnu reste tel :

La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres ; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait

²²¹ « The Anglo-Saxon or Cotton map », 1025-1050, British Library, Cotton Tiberius B.v., fol. 56v, (21 x 17 cm)

être, un éloge dans la méconnaissance²²².

Seule forme d'amour où moins l'on connaît plus l'on aime, l'exotisme produit une cartographie imaginaire marquée par la présence de toute une série de figures – le *barbarès* classique, le primitif, le sauvage (bon ou mauvais qu'il soit), le fauve etc. – où demeure une même réduction ontologique de la distance entre l'homme et l'animal. selon Todorov, une telle représentation animalisée de l'espace exotique déclenche deux attitudes axiologiques opposés : d'un coté, l'élan utopique qui trouve dans l'état de nature toute une série de qualités perdues par la civilisation occidentale ; de l'autre, la considération dystopique que toute régression animale correspond à une perte d'humanité résolument méprisable²²³. Dans la tradition littéraire européenne – Todorov porte notamment l'exemple de Chateaubriand – les natifs américains correspondent au premier modèle, les peuples asiatiques au second. Tandis que les premiers sont considérés par les voyageurs et les premiers ethnologues comme de véritables hommes vivant à l'état de nature, et en tant que tels évoqués comme habitant un heureux paradis perdu, les secondes (arabes, indiens, persans, malais, chinois etc.) ne sont que des civilisations dégénérées et régressées à la barbarie :

En un mot [dit CHATEAUBRIAND dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*] tout annonce chez l'Américain le sauvage qui n'est point encore parvenu à l'état de civilisation, tout indique chez l'Arabe l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage²²⁴.

La représentation animalisée des peuples non européens est donc opératoire d'un plaidoyer du bon sauvage visant une critique à la civilisation occidentale

²²² Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp. 356

²²³ Voir notamment le chapitre « Du bon usage des autres » dans Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, éd. cit, pp. 355-376

²²⁴ René de CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 268

dans le premier cas²²⁵, d'un dénigrement ethnocentrique de la diversité culturelle dans le second²²⁶.

Traditionnellement, l'Inde fait l'objet de la seconde typologie de représentation. Théophile GAUTIER dit, dans ses *Caprices et zigzags* :

Aussi, l'on comprendra cet enivrement, cette infatuation que nous cause l'idée seule de l'Inde. Depuis notre enfance, nous avons regardé avec une curiosité avide et superstitieuse toutes les gravures, tous les dessins, tous les recueils qui se rapportent à cette mystérieuse contrée où ont pris naissance, à des époques qui se perdent dans la nuit des temps et qui déconcertent toute chronologie, les théogonies, les civilisations, les sciences, les arts, les langues dont les nôtres ne sont que les effluves et les dégénérescences. Quand l'Égypte commençait, l'Inde était déjà vieille. La Grèce n'avait encore pour habitants que des sauvages tatoués comme les Ioways et les Mohicans; ceux qui furent plus tard les Athéniens étaient cannibales.²²⁷

Il est utile de signaler que GAUTIER, n'ayant jamais eu de contacts directs avec le sous-continent sauf par le fait d'avoir visité une exposition coloniale à Londres, empruntait son imaginaire indien totalement à l'Inde baudelairienne. Quant à BAUDELAIRE, parti effectivement pour un voyage pour Calcutta en 1841 mais revenu à Paris sans avoir jamais atteint sa destination, il n'avait non plus connu ce pays qu'à travers des sources indirectes et principalement textuelles. Il contribua toutefois avec ses travaux successifs à la construction d'un mythe de l'Inde comme terre primordiale qui constitua la vraie source des *Caprices et zigzag*²²⁸.

²²⁵ L'image de l'état de nature comme idéalement bonne par rapport au monde européen fait référence à une tradition illustre qui remonte au moins aux « Cannibales » de Montaigne. Parmi les barbares, dit le philosophe bordelais, la véritable barbarie est celle occidentale : « Nous le pouvons donc bien appeler barbares, en esgard aux règles de la raison, mais non pas en esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie », Michel de MONTAIGNE, « Des Cannibales », dans *Id., Les Essais*, (Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 216

²²⁶ Cf. Lionello SOZZI, *op. cit.*

²²⁷ Théophile GAUTIER, *L'Orient*. Tome I^{er}, Paris, Charpentier Editeur, 1877, p. 306-307

²²⁸ À propos de l'usage baudelairien de l'Inde, Ernest PRAROND lamente: « Il faut en finir avec la légende de l'Inde parcourue par Baudelaire. Elle était séduisante, Gautier l'a adoptée. Banville ne l'a pas négligée. Je l'ai admise, en vers, moi qui reviens ici, en prose, à la vérité simple. [...] Passionné pour Michel-Ange / Et Titien et Delacroix, / Chercheur ayant sur lui

Ces considérations, très communes dans l'imaginaire populaire de l'Inde comme terre archaïque ou comme berceau des civilisations et des religions, qui promet une vraie immersion dans les origines du monde, correspondent à une attitude que le poète et critique italien Edoardo Sanguineti a justement défini comme « exotisme du temps »²²⁹ ; Pour sa part, tout en se référant spécifiquement à la vision de l'Inde, Guido Gozzano décrit ainsi la vue de Bombay :

Barbarie pittoresca e civiltà vittoriosa, tutte le razze e tutti gli idiomi, tutte le linee e tutte le tinte si contendono, stridono in questo convegno del Mondo, che offre tante cose rare all'amatore dell'anacronismo e del paradosso²³⁰.

Le « convegno del mondo » réunit de manière très suggestive la présence anachronique et paradoxale de la civilisation impériale et victorieuse (d'où apparaît l'anglophilie de Gozzano) et d'une barbarie gardant les signes de l'ancienne civilisation – désormais dégénérée – tout à côté de son actuelle image, méprisable et pittoresque en même temps.

À l'exotisme du temps, pour certains, correspond en effet une dévalorisation de l'expérience contemporaine de l'espace visité ou représenté : dans le cas de l'Inde, la perception des habitants d'un pays qui a connu une telle dégénération contribue à les représenter en animaux, tout en effaçant leur contemporanéité culturelle et – ce qui est fondamental pour les postcolonialistes – politique. Cette typologie de représentation paraît découler d'un déséquilibre constant de pouvoir. L'interprétation saïdienne, développée successivement à sa rencontre avec le collectif des *Subaltern Studies*, à la fin des années 70, a mis l'accent sur le

la croix, / Baudelaire allait vers le Gange / Et nous rapportait l'Albatros, etc. / Mais la vérité Vraie est que Baudelaire, embarqué, malgré lui, brula la politesse à l'Inde peut-être même au navire qui l'emportait, aussitôt qu'il le put. », dans Ernest PRAROND, *Notes sur Baudelaire, en réponse à quelques questions de M. Eugène Crépet*, cité par Claude PICHOS, "Sur la jeunesse de Baudelaire", in *Baudelaire études et témoignages*, 1967, p. 14-15.

²²⁹ Edoardo SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagine e lettura*, Torino, Einaudi, 1966

²³⁰ Guido GOZZANO, *Verso la cuna del mondo*, op. cit., p. 4. Voir aussi la reconstruction du voyage oriental de GOZZANO dans Giorgio DE RIENZO, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano : Rizzoli, 1983, pp. 157-164

phénomène de la représentation des peuples asiatiques et, dans notre cas, des indiens déguisés en véritables créatures animales : dans cette perspective, le cliché littéraire de l'animalisation relèverait de la tendance impérialiste à hypostasier, à essentialiser, à chosifier un sujet afin de l'éloigner de sa contemporanéité politique tout en le reléguant dans une condition de dépendance civile et intellectuelle. Ce phénomène a été expliqué à travers le concept de « denial of coevalness », forgé par l'anthropologue Johannes FABIAN à l'intérieur d'un débat sur les implications historiques et politiques du développement du savoir ethnographique :

Knowledge is power. That commonplace applies to anthropology as much as to any other field of knowledge. [...] Nowhere is this more clearly visible, at least once we look for it, than in the uses of Time anthropology makes when it strives to constitute its own object – the savage, the primitive, the Other²³¹.

Une fois accepté le fait que toute connaissance ethnographique s'avère conditionnée par des « historically established relations of power and domination between the anthropologist's society and the one he studies²³² », Fabian conclut que l'usage du Temps dans le discours anthropologique se fait invariablement dans le but de distancier ceux qui sont observés du Temps de l'observateur, tout en faisant de l'anthropologie une sorte de « productrice de distance temporelle » :

evolutionary sequences and their concomitant political practice of colonialism and imperialism may look incorporative; after all, they create a universal frame of reference able to accommodate all societies. But being based on the episteme of natural history, they are founded on distancing and separation²³³.

²³¹ Johannes FABIAN, *Time and the other : how anthropology makes its objects*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 1

²³² *Ibidem*, p. 28

²³³ *Ibidem*, p. 26

Une telle « dénégation de la contemporanéité », définie « a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discours²³⁴ », se trouve à la base d'une attitude historiciste relevant d'une conception hégélienne de l'histoire. Cette-ci, selon Ranajit GUHA, se construit à partir de confins absolus entre l'histoire et la préhistoire, ce qui détermine l'institution d'une frontière géographique entre l'Europe - espace de l'histoire et la patrie de la civilisation - et les régions colonisées - espace de l'absence d'histoire et de la barbarie²³⁵. L'entrée des régions non-européennes dans un « espace de l'histoire », à travers la colonisation, rends patente leur prétendue anhistoricité ou pré-historicité, nécessaire à l'Europe pour garantir sa suprématie de centre par rapport aux périphéries²³⁶.

Cela explique la raison pour laquelle la barbarie orientale ne n'est jamais l'objet d'une représentation littéraire favorable à la naissance d'un « mythe du bon sauvage », comme la barbarie amérindienne l'a été au cours du XVI^{ème} siècle jusqu'à l'âge des Lumières : selon la logique postcoloniale, la création européenne d'un imaginaire primitiviste en Orient n'est en effet opératoire qu'à l'acceptation du phénomène du colonialisme dans les pays asiatiques.

Ces concepts ont été appliqués en critique littéraire à travers la médiation d'idées telles que le « metonymic freezing », créé par Arjun APPADURAI pour contester les dangers taxonomiques de l'anthropologie culturelle et indiquant le processus pour lequel une partie de la vie ou de la culture des sujets traités est évoqué comme compendium de leur totalité²³⁷. Ce mécanisme de congélation métonymique, pour les partisans du postcolonialisme, est même censé appartenir à la vie intime de la création littéraire : l'évocation métonymique de la barbarie ou de la bestialité comme caractère général des peuples indiens,

²³⁴ *Ibidem*, p. 31

²³⁵ Cf. Ranajit GUHA, *History at the Limit of World History*, New York, Columbia University Press, 2002.

²³⁶ Cf. aussi Dipesh CHAKRABARTY, *Provincialising Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2000

²³⁷ Voir Arjun APPADURAI, « Putting Hierarchy in Its Place », dans *Cultural Anthropology*, Vol. 3, n° 1, *Place and Voice in Anthropological Theory*, 1988, pp. 36-49

turcs ou moyen-orientaux produit une littérature qui aurait accompagné ou soutenu l'entreprise coloniale de l'Europe en Orient.

Dans le domaine littéraire, pourtant, l'attitude primitiviste qui sous-tend à la création d'un imaginaire oriental est bien plus ancienne et difficilement réductible au phénomène du colonialisme européen. La représentation animalisée de l'Autre a des raisons multiples qui vont de la recherche de la présence du sacré, à l'idéalisation d'un âge d'or ou d'un état de nature heureux, jusqu'à une critique féroce de la civilisation occidentale. De plus, l'immense et complexe diversité formelle et axiologique qui informe depuis toujours la présence animalière en littérature est évidemment irréductible à l'un ou à l'autre accident de l'histoire événementielle.

Voilà pourquoi la lecture saïdienne, bien que fascinante, court le risque d'être trop simplificatrice : comme nous l'avons vu dans notre *Introduction*, l'analyse de SAÏD ne se borne qu'aux sources textuelles soutenant son discours (je me réfère dans le cas spécifique de la « vasiété » de l'Inde au choix de ne prendre en considération que l'axe élémentaire positif de l'archétype du féminin) : sa thèse nous semble donc trop vague par rapport à l'élaboration de ses matériaux, trop précise et trop bornée par rapport à ses interprétations et à ses conclusions. Par contre, une analyse détaillée et complète peut montrer comme le stéréotype de l'oriental animalisé ou barbarisé échappe au piège d'une perspective univoque et idéologiquement connotée. Est-ce que l'argument oriental d'un texte et la représentation animalière des peuples asiatiques ici représentés, avec leur clichés et leur « congélations métonymiques » débridés, sont-ils suffisants à le classer dans l'*Index expurgatorius* d'Edward SAÏD ?

Le chapitre qui suit, intitulé « De l'espace avalant », prends en examen des cas exemplaires où la description de l'espace *incognitus* (la ville indienne dans notre cas) est connotée par une présence animalière importante, et notamment le cas spécifique où le peuple indien (dans son image collective ou individuelle) fait l'objet d'une représentation bestialisée. Nous chercherons de montrer que l'animalisation ne coïncide pas forcément avec la représentation d'un sujet docile et soumis connotant un espace fait pour l'agression sexuelle du

colonisateur européen. Tout d'abord, nous analyserons le rapport entre espace et animalisation ; ensuite la structure de qualification d'une telle présence animale sera prise en considération, pour la connecter, finalement, avec la structure symbolique et figurative de l'espace « nocturne ».

3.3. L'ANIMALISATION DE LA VILLE INDIENNE

3.3.1. Dans la foule indienne

UN LIEN FORT ENTRE ESPACE ET ANIMALISATION – qu'on déjà esquissé à travers l'allusion au rapport entre cartographie et présence animale – est au fond de nombreuses sources littéraires modernes sur l'Inde. Nous avons déjà considéré que l'une des premières images du sous-continent que nous est léguée des classiques est celle des fourmis géantes censées, chez Hérodote, habiter les terres outre le fleuve Indus. Or, si nous avons vu comme cette légende traverse toute la littérature ancienne, elle ne disparaît pas dans les œuvres du XX^{ème} tout en informant l'imaginaire contemporain sur l'Inde. À titre d'exemple, nous allons analyser *Un barbare en Asie* de Henri Michaux. Récit de voyage publié en 1933 à la fin d'un séjour de six mois environ en Orient, ce texte aborde de manière assez intéressante le concept occidental de barbarie. À part de toute une série de considérations de caractère générale, l'espace imaginaire michaudien, comme on le sait bien, est totalement obsédé par une sorte de « mythe animalier », selon la définition de Robert Smadja²³⁸. L'illustration des coutumes des peuples orientaux (indiens, malais, chinois, japonais etc.) est en effet accompagné par des insertions zoologiques complémentaires ; d'ailleurs, l'attention de Michaux pour le monde animal finit pour envahir et informer son approche aux populations d'« humains » qu'il

²³⁸ Voir Robert SMADJA, « Michaux anthropologue », dans Ruggero CAMPAGNOLI, Éric LYSØE, Anna SONCINI FRATTA, éd., *Voyage en Grande Garabagne de Henri MICHAUX*, Bologna, CLUEB, coll. « Bussola / Seminari Pasquali d'analisi testuale 7 - 2007 », 2012

rencontre lors de ses voyages.

Illustré par les procédés les plus différents, le peuple hindoue est d'abord présenté non comme communauté d'individus mais comme véritable acteur collectif ; le livre s'ouvre en effet avec l'image imposante de la foule de Calcutta.

Je connais une vingtaine de capitales. Peuh ! Mais il y a *Calcutta* ! *Calcutta*, la ville la plus pleine de l'univers. Figurez-vous une ville exclusivement composée de chanoines [...] Le *Bengali* nait chanoine, et les chanoines, sauf les tout petits qu'on porte, vont toujours à pied. Tous piétons, sur les trottoirs comme dans la rue, grands et minces, sans hanches, sans épaules, sans gestes, sans rires, ecclésiastiques, péripatéticiens. D'habits variés. Les uns presque nus ; mais un véritable chanoine est toujours chanoine. Ceux qui sont nus sont peut-être les plus dignes. Les uns vêtus de toges à deux pans rejetés, ou à un pan rejeté, à toge mauve, rose, verte, lie de vin ou à robe blanche ; trop nombreux pour la rue, pour la ville ; tous, surs d'eux-mêmes, avec un regard de miroir, une sincérité insidieuse et cette sorte d'impudence formés par la méditation, jambes croisées²³⁹.

L'espace indien se définit donc par rapport à des éléments contenus, comme le témoignent bien d'autres passages : « Ville emplie incroyablement, de piétons, toujours de piétons, où l'on a peine à se frayer un passage même dans les rues les plus larges »²⁴⁰. De plus, cette idée d'impénétrabilité de la masse de « piétons » s'accompagne à une sorte de mouvement perpétuel, comme il est suggéré par l'adjectif « péripatéticiens » (du grec *πατέω*, « marcher ») se référant ouvertement aux habitudes de promeneurs des acolytes de l'école aristotélique. L'immensité de cette foule (« trop nombreux pour la rue, pour la ville ») entraîne en outre une difficulté d'établir la dimension ontologique des êtres qui la composent. Comme un peu partout dans l'œuvre de MICHAUX, l'homme apparaît dépourvu de ses qualités humaines : les piétons sont décrits par rapport à leur manques physiques ou anatomiques (« sans anches » ; « sans épaules ») et expressifs ou thymiques (« sans gestes » ; « sans rires »). À cette dé-humanisation suggérée correspond le fait qu'ils se déplacent uniquement à

²³⁹ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, Gallimard, Paris, 2006, p. 19-20

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 22

pied et qu'ils se promènent « presque nus »²⁴¹. Il est donc facile de mettre en connexion cette présence non-humaine dans les rues de Calcutta avec une autre présence non-humaine, également obsédante et précisément bovine, dans le passage suivant :

Il y a des vaches partout dans Calcutta. Elles traversent les rues, s'étalent de tout leur long sur un trottoir qui devient inutilisable, fientent devant l'auto du Vice-roi, inspectent les magasins, menacent l'ascenseur, s'installent sur le palier, et si l'Hindou était broutable, nul doute qu'il serait brouté. Quant à son indifférence vis-à-vis du monde extérieur, là encore elle est supérieure à l'Hindou. Visiblement, elle ne cherche pas d'explication, ni de vérité dans le monde extérieur. *Maya* tout cela. *Maya* ce monde. Ça ne compte pas. Et si elle mange ne fut-ce qu'une touffe d'herbe, il lui faut plus de sept heures pour méditer ça. Et elles abondent, et elles rodent, et elles méditent partout dans Calcutta²⁴².

Il est évident que la vache ne représente pas seulement la quintessence de l'indianité ; vaches et hommes font partie d'une unique race trans-humaine (ou trans-animale) qui possède des caractéristiques communes aux hommes et aux animaux : par rapport à leur présence obsédante dans les rues de la ville, les vaches constituent une masse difficile à pénétrer (les hommes : « toujours de piétons, où l'on a peine à se frayer un passage » ou « S'asseyant où ça leur plaît » ; les vaches : « s'étalant de tout leur long sur un trottoir qui devient inutilisable ») ; ils partagent les mêmes caractéristiques spirituelles ou intellectives (l' « impudence » propre aux hommes²⁴³ et aux vaches²⁴⁴ ; le mutisme : hommes à l'aspect bovin, « sans gestes, sans rires », avec de « regard

²⁴¹ La nudité et par conséquent toutes les images du corps nu (la villosité, l'exhibition etc.) s'avèrent traditionnellement des images opérant une critique des coutumes occidentales par les biais d'une véritable animalisation du corps de l'Autre. En ce qui concerne l'exotisme amérindien, dont on a parlé, cela déclenche toute une mythologie du bon sauvage, comme dans la célèbre ode de Jodelle : « Ces barbares marchent tous nus : / Et nous, nous marchions incogneus, / Fardés, masquez », dans Etienne JODELLE, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 123-125 ; la valeur de la nudité est pourtant différemment traitée par rapport à l'exotisme oriental ou asiatique.

²⁴² Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 22

²⁴³ *Ibidem*, p. 20

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 22

de miroir », et, ailleurs : « des regards parfaits sans haut ni bas, sans défaut, sans succès, sans appréhension »²⁴⁵) ; l'insouciance et l'impassibilité, ce qui fait que les hommes ressemblent des chanoines et que les vaches montrent leur « indifférence vis-à-vis du monde extérieur ») ; enfin, ce statut d'animalité est en quelque manière menaçant (la « sincérité insidieuse » des hommes ; les vaches qui « menacent »). Tel agacement face à la foule indienne est exprimé de façon patente à plusieurs reprises dans le texte :

Jamais, jamais, l'Indien ne se doutera à quel point il exaspère l'Européen. Le spectacle d'une foule hindoue, d'un village hindou, ou même la traversée d'une rue, où les Indiens sont à leur porte est agaçant ou odieux²⁴⁶.

L'impénétrabilité de la foule et sa présence menaçante devient presque un stéréotype de la représentation contemporaine de l'Inde, comme on le voit, par exemple, dans le passage de *The Jewel in the Crown* de Paul Scott. Le livre, le premier de la tétralogie *The Raj Quartet*²⁴⁷, constitue non seulement un aperçu formidable de l'histoire anglo-indienne dans les jours des émeutes qui porteront vers l'indépendance de 1947, mais témoigne aussi d'un changement profond dans l'esthétique d'un pays, la Grande Bretagne, qui exerçait un contrôle colonial direct sur un pays asiatique. Le roman, sous la forme d'une enquête journalistique concernant un événement de la chronique de la ville de Mayapore (le mystérieux viol d'une fille anglaise dans les jardins abandonnés de *Bibighar*), s'ouvre sur la vicissitude d'un personnage secondaire, Edwina Crane, la vieille enseignante d'une école de campagne dont la tragique parabole s'avère le vrai fil rouge du roman. Dans le passage analysé, elle est en train de quitter son petit village en compagnie d'un collègue indien, au lendemain du vote du Parti du Congrès à Delhi, lorsqu'ils rencontrent un barrage d'insurgés hindous :

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 20

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 23

²⁴⁷ La tétralogie *The Raj Quartet*, comprend notamment : *The Jewel in the Crown*, 1966 ; *The Day of the Scorpion*, 1968 ; *The Tower of Silence*, 1971 ; *A Division of Spoils*, 1975.

For a moment, closing on the crowd, she thought she and Mr Chaudhuri had won, that the men were moving to give way, but then they cohered again into a solid mass. They must have seen her white face. A man in front began to wave his arms, commanding them to stop. [...] The car was surrounded now. She found it difficult to distinguish face from face. They all looked the same, they all smelt the same : of liquor and garlic and sweat-soaked cotton cloth. Most were dressed in white homespun shirts and dhotis. Some wore the white Congress cap²⁴⁸.

L'image du « crowd » se construit chez Scott sur une double ligne : d'un côté cette image nous est présentée selon les attentes de Miss Crane, véritable prosopopée de l'Europe (sa seule connotation est la « white face ») espérant pénétrer la masse indienne (« she thought [...] the men were moving to give way ») ; de l'autre, l'image apparaît selon le véritable développement des faits, tels qu'ils sont décrits par le narrateur (« but then they cohered again into a solid mass »). Dans les pensées de Miss Crane (introduites en effet par l'expression « she thought »), la désignation de la foule avec l'expression « men » s'oppose à l'adversative suivante (« but ») qui nous présente la métamorphose des hommes dans une « solid mass », à travers un processus de cohésion relevant d'un phénomène de physique mécanique (« they cohered ») plutôt que d'une véritable volonté humaine. Comme pour le bovin michaudien, cette foule met d'abord en scène un imaginaire où la non-humanité se révèle à travers une diminution des traits et des qualités humaines : la perte de la parole (l'acte de commander l'arrêt de la voiture se fait en effet à travers des gestes et non à travers une langue, fut-ce incompréhensible) et la perte de la reconnaissabilité du visage (« She found it difficult to distinguish face from face ») ne sont que des exemples possibles ; en outre, l'effacement de l'individu au profit de la masse (« They all looked the same ») s'accompagne à une présence olfactive agressive (« they all smelt the same »).

Bien qu'il s'agisse d'un épisode relevant de l'actualité politique indienne des

²⁴⁸ Paul SCOTT, *The Jewel in the Crown* dans *The Raj Quartet: The Jewel in the Crown ; The Day of the Scorpion*, London, Everyman's Library, 2007, p. 63-64

années Quarante, les faits historiques restent en toile de fond, par rapport à une scène habitée par des véritables barbares dont une étude très précise des vêtements permet de déceler la vraie nature. L'itération de l'adjectif « white » connote les « shirts and dhotis » et le « Congress cap » (le *Gandhi topi*, sorte de bonnet blanc symbole des indépendantistes), tout en se raccordant à la « white face » de Miss Crane, comme pour établir une sorte d'entrelacement entre Occident, civilisation (l'habillement se situant à l'opposé d'une nudité typique de l'état de nature) et participation à la contemporanéité politique (l'Indépendance symbolisée par le « Congress cap »). Pourtant, ces impressions sont invalidées par une déshumanisation intime du vêtement tel qu'il est présenté dans le texte. Comme on l'a vu, l'animalisation trouve son expression olfactive dans l'odeur de « liquor » (toute boisson alcoolisée est censée déclencher les aspects instinctuels et bestiaux de l'homme) et de « garlic » (symbole d'une brutalisation de la civilisation du bien manger) : à la même manière, le « cotton cloth », qui devrait évoquer par sa couleur blanche une image de pureté et de civilisation, est irrémédiablement pollué par la transpiration et les sécrétions (il est « sweat-soaked ») d'un corps qui n'est décrit que dans sa corporéité la plus brutale.

La description animalisée des insurgés hindous, loin d'être opératoire à une représentation du peuple indien en barbare docile et dominable (comme l'image coloniale de l'Orient indien l'exigerait) sert au contraire à le présenter comme l'acteur d'une violence qui prend les traits d'un encerclement de la protagoniste et de son automobile (« the car was surrounded now ») : une telle structure circulaire nous témoigne de l'intime familiarité existant entre l'espace indien comme espace contenant (construit, comme on l'a vu, sur un système d'enceintes concentriques²⁴⁹) et les éléments figuratifs demeurant à son intérieur.

Un même système de correspondance entre l'image de la foule et la structure spatiale « vase » de la ville est présent dans *Le Vice-consul* de Marguerite

²⁴⁹ Voir: *supra*, p. ##

Duras :

Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise. Il est sept heures du matin. La lumière est crépusculaire. Des nuages immobiles recouvrent le Népal. Déjà, de loin en loin, Calcutta remue. Nid de fourmis grouillant, pense Peter Morgan, fadeur, épouvante, crainte de Dieu et douleur, douleur, pense-t-il²⁵⁰.

Peter Morgan, l'écrivain qui raconte – en forme de roman dans le roman – l'épopée de la mendicante cambodgienne à Calcutta, se montre comme personnage tentant une entrée à l'intérieur d'un espace – celui de la ville de Calcutta – pour achever son parcours de connaissance de la douleur.

La configuration basse et dysphorique de la ville de Calcutta, telle que on l'a analysée auparavant, est confirmée par l'idée de descente ou de chute contenue dans le verbe qui décrit l'accès dans la ville de l'écrivain (« s'y jeter »). La luminosité censée appartenir à l'heure matinale (« Il est sept heures du matin ») est vite démentie par son aspect « crépusculaire » : à Calcutta, la naissance du jour équivaut à sa mort, mort annoncée par l'immobilité du ciel (« des nuages immobiles recouvrent le Népal²⁵¹ ») qui d'autre part garantit la fermeture de l'espace urbain indien. Par contre, si les éléments qui rendent la ville un espace fermé (le ciel et les nuages) demeurent immobiles, la ville, quant à elle, « remue ». L'identification de la ville avec son mouvement nous permet de déceler une connexion intime entre l'espace urbain et une foule que ne se connote que par son mouvement perpétuel. Ce mouvement propre à la masse des habitants de Calcutta – un véritable « grouillement », et donc le mouvement appartenant spécifiquement aux insectes – nous permet de constater l'animalisation de la foule qui est d'ailleurs présentée comme un « nid de fourmis » et qui affiche à la fois le mouvement péripatéticien retracé chez Michaux et les connotations négatives (fadeur, douleur, crainte de Dieu)

²⁵⁰ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul* [1966], Paris, Gallimard, 1986, pp. 29-30

²⁵¹ Le *Sagaramāthā* (« toit du monde »), nom népalais de l'Everest, annonce en effet l'idée de clôture exprimé plus tard chez DURAS.

relevées dans l'image de la foule de *The Jewel in the Crown* de Scott. Une même équation entre la ville et sa population et entre cette population et une figure animalière relevant d'un imaginaire entomologique se trouve dans de nombreux exemples encore : chez Moravia, la description des villes touchées le long de son périple en compagnie de Pier Paolo Pasolini, en 1961-62, est parsemée de références à la nature grouillante de la foule indienne : « formicola la folla dei pellegrini » ; « brulicanti di umanità » ; « La folla che brulica »²⁵² ; etc. De même, chez Pasolini l'espace de la ville est connoté par une présence hybride animalière et humaine :

In mezzo, spiazzi polverosi, pieni di capre, vacche e bufali. Subito, comincia il brulichio, come di tanti vermiciattoli colorati. È il bazar, la strada centrale del villaggio: l'eterna fila di negozietti sostenuti da zampe di legno, con dentro merci e venditore accoccolato, e, davanti, il vortice dei vecchi, dei ragazzi, delle donne, con gli stracci colorati e i dolcissimi sorrisi tra le turpi gobbe delle vacche randagie²⁵³.

L'image de la cohérence, de la solidité, de l'unicité dans la multiplicité et de la résistance se trouve encore dans de nombreux exemples ; à côté des passages de Michaux et de Scott, on pourrait évoquer une même difficulté à se frayer un passage dans la foule indienne chez Moravia :

La macchina nera, enorme e comoda, avanza lentamente tra cortine di sari appesi agli architravi, grappoli di ciabatte, batterie di utensili di alluminio. La folla che brulica tra questi fondachi miserabili si apre appena al suono del clacson, qualche mano si tende disperatamente attraverso i finestrini a chiedere l'elemosina, il sole pur velato strappa scintillii micidiali dalle funebri nichelature del cofano: è una giornata afosa, in Italia diremmo che fa tempo di scirocco²⁵⁴.

Dans ce cas, la pénétration de la foule (toujours grouillante : « che brulica ») loin de représenter une euphorique victoire de l'Européen sur l'hostilité de l'espace

²⁵² Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India* [1962], *op. cit.*, , respectivement pp. 212 ; 240 ; 252

²⁵³ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India* [1962], Milano, Garzanti, 2010, pp. 97-98.

²⁵⁴ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India* [1962], *éd. cit.*, pp. 252-253

indien, est contredite par le siège de la voiture dont l'espace protecteur est violé par les mains des mendiants s'introduisant par les vitres. Allant dans ce sens, l'isotopie funèbre traversant le passage semble configurer le rapport à la population de Tanjore comme une relation mortelle pour le voyageur européen : la « macchina nera », affichant des nickelages funèbres (« funebri nichelature ») relève sans doute de toute la série de cercueils ou d'embarcations par lesquelles les divinités solaires de toute époque et de toute culture accomplissent leur voyage nocturne, comme d'ailleurs le suggère le voile couvrant la splendeur du soleil (« il sole pur velato »).

Le sens de l'oppression relevant de l'encerclement est souligné à travers la perception faussée du climat : la même chaleur qu'en Italie donnerait une journée de Sirocco (ce vent tiède soufflant en printemps et en automne), engendre en Inde une atmosphère d'insupportable étouffement (« afosa »).

Encore, l'immensité de la population est un élément fondamental dans les textes recueillis par Carlo LEVI lors de sa permanence en Inde : « sconosciuto, innumerevole popolo degli indiani » ; « a migliaia turbinano nei vicoli impeccabili²⁵⁵ » :

Dopo una corsa per i viali sterminati di Nuova Delhi, nella discesa tra le praterie di erba rada, dove bivacca, come un'armata in riposo, una folla innumerevole, entrati nella città vecchia, scendiamo dalla nostra carrozzella, per proseguire a piedi, a un incrocio così brulicante di macchine, di persone, di animali, che continuare col veicolo sarebbe impossibile²⁵⁶.

Levi nous présente une énième image de l'automobile transportant des passagers européens et obligée à arrêter sa marche devant une foule impénétrable. Tandis que la voiture de Moravia arrive à franchir la masse des habitants de Tanjore, le voyageur mis en scène par Carlo Levi, voyageant à bord d'une « carrozzella » (ridiculisaiton du moyen de transport) succombe au

²⁵⁵ Carlo LEVI, « La capitale invisible » [1957] dans *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*, éd. par Vanna Zaccaro, Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 12; p. 13

²⁵⁶ Carlo LEVI, « La capitale invisible », op. cit., p. 12

pouvoir d'une multitude innombrable (« innumerevole ») où on a du mal à décerner la nature humaine ou animalière des êtres qui la forment (« di macchina, di persone, di animali ») et dont le caractère fondamental est toujours le grouillement (« brulicante »).

Il en va de même dans la description des rues de Delhi à l'intérieur de *Parias* de Pascal Bruckner :

Nous remontions Chandni Chowk, longue avenue rectiligne noyée sous un torrent de peuples. Une douzaine de races se coudoyaient, commerçaient dans les langues les plus étranges sans compter le flot de cyclistes, les carrioles médiévales, le bus à impériale dangereusement affaissée, les triporteurs, les guimbardes et toute la ménagerie habituelle des ânes, chèvres, chiens et vaches. Les bazars, cubes de béton et tôles mêlés, où trônaient de corpulents marchands, tels des saints dans leur niche, dégorgeaient sur les trottoirs de grappes de pantoufles, des batteries d'ustensiles en aluminium, des mètres d'étoffes aux teintes vives, des fioles de pharmacie verdâtres, des piles de comestibles et d'épices. A des balcons descellés pendaient d'immenses panneaux publicitaires et des affiches de cinéma violemment colorées, montrant des personnages gras et larmoyants figés dans le drame ou la compassion. C'était une monstrueuse coulée de piétons, coiffés de turbans, de voiles, de calottes blanches, de châles, un grouillement d'individus aux pupilles noires, toutes inscrutables, indéchiffrables. Dans ces légions superbement dépenaillées, je croyais lire de sombres complots et collais à notre guide²⁵⁷.

Nous pouvons d'ores et déjà esquisser quelques connotations typiques de la représentation de la ville indienne chez les auteurs évoqués. En premier lieu, la représentation de la population indienne, soit à travers la diminution des traits physiques et thymiques humains, soit à travers l'accentuation des traits bestiaux, insiste sur la nature animalière de son statut. Deuxièmement, la masse se présente comme caractérisée par un mouvement particulier, sorte de grouillement ou de fourmillement – que les dictionnaires renvoient à l'acte typique du comportement des animaux et plus spécifiquement des insectes, ce

²⁵⁷ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 24

qui entraîne une idée de confusion, de multiplicité, d'agitation²⁵⁸. Finalement, cette activité se connote de manière négative à travers l'allusion à sa résistance à une pénétration voulue ou attendue par l'Européen.

En conclusion, l'on peut exprimer un dernier constat sur la familiarité étrange de la population indienne avec le monde animal. Dans son *Giornale indiano*, Enrico Emanuelli décrit de manière particulière le rapport existant entre les habitants d'un village aux alentours de Nasik et la présence de sauterelles. Le voyageur, ayant remarqué dans un aéroport indien une invitation aux pilotes civils à dénoncer la présence de ravageurs pour en conjurer la menace dans les campagnes, le compare à un article de *The Indian Express* qu'il lit peu après :

Subito trovo una curiosa notizia, che traduco : « Le cavallette sono una divina testimonianza e bisogna propiziarsele. Ieri i buoni abitanti d'un paese nel distretto di Nasik hanno accolto stormi di cavallette con reverenza : le donne hanno offerto loro simbolici omaggi di fiori, mentre gli uomini hanno rivolto loro molte preghiere »²⁵⁹.

La sympathie paradoxale entre hommes et insectes accroît la distance entre le monde indien et un monde européen évidemment nourri de l'imaginaire biblique et donc catastrophique par rapport à la plus célèbre des plaies égyptiennes : dans la carte géographique contemporaine de l'Orient indien le lion a cédé sa place à la sauterelle.

En ce qui concerne les effets qui sont remportés sur l'Européen, l'image animalière reprend toute une série de motifs que nous avons retracé auparavant en discutant le thème de la fixation, de la claustrophobie et de l'immobilisation. Le thème de l'animalisation comme force agressive est également présente au moment de l'arrivée en Inde de la jeune protagoniste de *Le premier pas d'amante* de Laurence Cossé (1983). À l'intérieur d'un complexe voyage initiatique

²⁵⁸ « Remuer, s'agiter en masse confuse, en parlant d'élément nombreux. V. Fourmiller, Pulluler. *Insectes, fourmis qui grouillent sur le sol... Les vers grouillent dans ce fromage. Enfants, animaux qui grouillent dans une ruelle.* [...] Présenter une agitation confuse ; être plein de, abonder en... *Cette branche grouille d'insectes* [etc...] » voir « Grouiller » dans Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré Le Robert, 1981, p. 377

²⁵⁹ Enrico EMANUELLI, *Giornale indiano*, Mondadori, Milano, 1955, pp. 51-52

d'Avignon à Ibiza, l'Inde constitue une étape fondamentale dans le parcours de découverte de l'écriture d'une jeune étudiante en Beaux-arts. L'expérience indienne prive le personnage de ses repères et brouille ses catégories de compréhension (et donc de possession) du monde, jusqu'à le réduire à une situation de passivité patente²⁶⁰. Une telle idée est déjà présente au moment de son débarquement à Bombay :

J'arrivai à Bombay très tôt. Faisait-il nuit, ou jour ? Le ciel était beige. Mais où était le ciel ? Il pleuvait, mais pas de pluie, une vapeur. L'anglais des Indiens est une autre langue. On me fouilla de fond en comble. La ville est cernée par les bidonvilles. Des canalisations servent d'abri, des toiles, des cartons, je distinguai mal. Des silhouettes semblaient remuer, lentement. Ça sentait comme nulle part ailleurs, la fleur mouillée, le chaud. Le premier barrage, et la première attraction, la première ivresse : la foule. Dure et fluide, empêchant de marcher sur les trottoirs, mais passant comme une eau à travers les embouteillages. Où vous êtes, ils sont des centaines. Ils ne vous lâchent pas d'une semelle, sans jamais vous toucher. Est-on libre, ou piégé ? La foule s'entrouvre-t-elle pour vous laisser passer ? n'aspire-t-elle pas ? On ne sait pas où on va. Mais va-t-on encore ? qu'est-ce que cette allure, comme une loi ?... Et tous ces yeux, braqués. On presse le pas, rien n'y fait. On s'arrête : un cercle se forme, se serre. Il y a un silence particulier à la tension alors. Qu'attendent-ils ? s'ils voulaient quoi que ce soit, ils demanderaient, or ils sont muets. S'ils ne voulaient rien, ils passeraient leur chemin ; or ils sont là. Et si la curiosité, chez eux, était la même chose que l'indifférence ?²⁶¹.

Encore une fois, la ville indienne se présente comme un espace fermé (« la ville est cernée par les bidonvilles ») ; l'entrée dans un tel espace est accompagnée par toute une série de verbes particuliers, adverbes et locutions adverbiales (« je distinguai mal » ; « semblaient » ; etc.) marquant l'incertitude du narrateur face à son énoncé. En particulier, chaque assertion censée décrire la réalité expérientielle du voyage fait l'objet d'une immédiate mise en discussion, en ce qui concerne les indicateurs temporels (« J'arrivai à Bombay très tôt » vs « Faisait-il nuit, ou jour ? »), les indicateurs spatiaux (« Le ciel était beige » vs

²⁶⁰ Cf. Christian PETR, *L'Inde des romans*, Paris-Pondicherry, Kailash Editions, 1995, pp. 119-126

²⁶¹ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 23-24

« Mais où était le ciel ? ») et les autres notations et remarques sur le statut ontologique des objets observés (« Il pleuvait » vs « mais pas de pluie, une vapeur »). Cette première partie se conclut avec le sentiment de l'inutilité des outils logiques occidentaux pour la compréhension de la réalité (sentiment exprimé par une métaphore linguistique, « L'anglais des Indiens est une autre langue ») et avec la conséquente inversion du rapport violeur/violé typique de la lecture postcoloniale (l'expression « On me fouilla de fond en comble » peut bien nous rappeler l'inversion du rapport violeur/violé constituant le modèle colonial du rapport entre occidental et oriental.

La première image s'imposant à l'intérieur de l'espace fermé de la ville de Bombay est toujours celle d'une foule dont la connotation bestiale découle de l'allusion traditionnelle au mutisme (« ils sont muets », comme les indépendantistes de Paul Scott²⁶²) ou bien à la nudité (« Des hommes allaient nus », comme les piétons « presque nus » de Michaux²⁶³). L'idée de multiplicité (« ils sont des centaines ») se joint à l'image de masse cohérente et impénétrable (« Dure [...], empêchant de marcher sur les trottoirs »), tout en s'accompagnant à une idée de mouvement perpétuel, suggérée par la nature liquide de cette foule, qui passe « comme une eau à travers les embouteillages ».

L'organisation des phrases selon une véritable « logique de l'incertitude » informe la complexe structure de qualification de l'acteur « foule ». Pourtant, la construction oxymorique n'est que formelle : l'opposition entre les couples énonciatives (« Est-on libre » vs « ou piégé » ; « La foule s'entrouvre-t-elle [...] ? » vs « n'aspire-t-elle pas ? » ; « On ne sait pas où on va » vs « Mais va-t-on encore ? » ; etc.) est démentie par la suite de la narration, où une action de violence de la part de la foule est ouvertement présentée. Une telle action prend donc l'aspect du mouvement centripète qui détermine, en mécanique classique, une trajectoire circulaire (« un cercle se forme, se serre ») tout en visant le centre de la courbure (« tous ces yeux, braqués »). Cette tension patente de l'acteur-foule vers la protagoniste - sous forme de véritable encerclement (équivalent du

²⁶² Paul SCOTT, *The Jewel in the Crown*, op. cit., p. 63-64

²⁶³ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 19

« surrounding » chez Scott²⁶⁴) - nous permet de relever le prédominance d'un élément sur l'autre : l'activité de la foule se configure tout d'abord comme « aspiration » de la protagoniste (selon une sorte de mouvement imprimé à un corps à travers la création d'un vide d'air) ; cette action, négativement connotée, a le but de la « piéger » (« Est-on libre, ou piégé ? ») ; finalement, le fait d'être piégé s'avère un obstacle à la mobilité (« Mais va-t-on encore ? »). D'ailleurs, on remarquera que la foule dans sa représentation animalisée se connote par une affinité avec l'élément aquatique (« fluide » et « passant comme une eau », définitions qui s'ajoutent à la mention de l'humidité de l'espace occupé, accompagnant à l'élément olfactif toujours présent : « Et la moiteur, l'odeur »). Cette configuration se double d'un déni progressive de l'élément aérien, comme il est évident dans l'acte de « aspirer » qui se définit par rapport à son contraire (c'est-à-dire par rapport à la création d'un espace - s'entrouvrir - pour « laisser passer »).

Une telle dynamique est également présente chez le roman de Bruckner, où l'image de la foule implique l'image d'un avalement du protagoniste :

En Inde, les hommes ont remplacé la jungle qui a presque disparu. Ils forment une immuable nuit où s'engloutissent les générations et offrent une trompeuse apparence de vitalité²⁶⁵.

Dans *The Jewel in the Crown* de Paul Scott, le motif de l'agression de la part d'une foule animalière constitue même le moment central du roman:

Five or six men. Suddenly. Climbing onto the platform. My nightmare faces. But not faces. Black shapes in white cotton clothing ; stinking, ragged clothing. Converging on Hari, pulling him away. And then darkness. And a familiar smell. But hot and suffocating. Covering my head. As I began to struggle I could think of nothing but the thing that covered my head. I knew it, but did not know it because it was smothering me. And then there was a moment - the moment, I suppose, when the man holding me down and covering me with this suffocating but familiar thing, lifted his weight away -

²⁶⁴ Paul SCOTT, *The Jewel in the Crown*, op. cit., p. 63

²⁶⁵ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 79.

a moment when I forgot the covering and felt only my exposed nakedness. He must have lifted his weight away when the others had finished dealing with Hari and came to help. There was pressure on my knees and ankles and then my wrists – a moment of terrible openness and vulnerability and then the first experience of that awful animal thrusting, the motion of love without one saving split-second of affection²⁶⁶.

Le thème de la claustrophobie revient dans l'image de la réclusion forcée dans un espace fermé dont les caractéristiques sont l'obscurité (« darkness »), l'odeur familial (« a familiar smell »), la chaleur et la sensation d'étouffement (« hot and suffocating »). La dimension féminine est confirmée par le verbe « smothering » qui, contenant le mot « mother », indique de manière explicite l'expérience négative de l'« être contenu » à l'intérieur de d'un espace qui est à la fois familial mais étouffant et qui d'ailleurs occupe une place éminente dans la perception du monde de la part du personnage : la violée ne peut que penser à la « chose » qui lui couvre la tête : « I could think of nothing but the thing that covered my head ».

Nous avons donc relevé toute une série d'images de la foule indienne connotant l'espace indien. Comme on l'a vu, l'espace indien se définit par sa capacité de contenir et sa représentation affiche des éléments figuratifs ayant des caractéristiques communes qui renvoient à une sorte de multiplicité inquiétante ou menaçante (comme nous l'avons vu au paragraphe précédent).

L'analyse du rapport entre structure spatiale et présence figurative animalière nous a permis de constater leur relation réciproque, se fondant sur un rapport similaire à celui du contenant avec son contenu. L'espace oriental indien semble donc posséder, chez les auteurs du corpus, une caractérisation élaborée à partir de traits distinctifs tels que la capacité de résister à la pénétration européenne (sous forme de masse cohérente, grouillante et impénétrable) et la capacité d'attaquer à son tour l'Européen, se configurant en ce cas à travers le motif de l'asphyxie ou de l'étouffement qui obsèdent les textes pris en examen.

²⁶⁶ SCOTT (Paul), *The Jewel in the Crown*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 417

3.3.2. Animalisation et catégories spatiales

Après avoir considéré les éléments figuratifs insistant dans l'espace de la ville indienne, il sera utile de connaître de plus près la relation existant entre ces éléments et la structuration spatiale telle que nous l'avons analysé dans le chapitre précédent. La métaphore du contenant et du contenu étant tirée de la mécanique des fluides, la dimension de l'horizontalité (configuration à laquelle tend naturellement le liquide) s'est jusqu'à présent imposée dans la structuration de l'espace narratif qui mérite d'être approfondie suivant d'autres directions.

Une structuration complexe de l'élément spatial est présente de manière fort intéressante dans un chef-d'œuvre de la littérature anglo-indienne, *A Passage to India* d'Edward Morgan Forster (1924). Ce roman, ayant pour cadre la crise du *Raj* britannique en Inde dans les années suivant la Première Guerre mondiale, pivote autour de l'échec intellectuel d'un Occident dont la *libido sciendi* représentait à l'époque coloniale la manière privilégiée de s'emparer d'un espace. Le désir d'Adela Quested de connaître la « real India²⁶⁷ » va rencontrer au cours de l'histoire non seulement une formidable déception (l'Inde se révèle « without splendour²⁶⁸ ») mais le personnage sera même châtié par une terre qui désormais refuse résolument de se laisser posséder. L'événement central de l'histoire – le prétendu viol d'Adela – se déroule pendant une excursion aux grottes de Marabar (le lieu plus représentatif de la ville de Chandrapore²⁶⁹)

²⁶⁷ « Miss Quested, who always said exactly what was in her mind, announced anew that she was desirous of seeing the real India », dans Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁶⁸ Pendant une excursion dans les alentours de Chandrapore, le spectacle de l'aube, longuement attendu et néanmoins s'avérant fort frustrant, va annoncer la déception successive par rapport à l'expérience indienne dans sa totalité : « The sun rose without splendour. He was presently observed trailing yellowish behind the trees, or against insipid sky, and touching the bodies already at work in the fields », dans Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 122

²⁶⁹ « Except for the Marabar Caves [...] the city of Chandrapore presents nothing extraordinary », Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 3.

organisée par le médecin indien Aziz, soucieux de satisfaire le désir d'exotisme de la jeune fille, venue à Chandrapore pour épouser un fonctionnaire britannique, et de sa belle-mère, Mrs Moore.

A Marabar cave had been horrid as far as Mrs Moore was concerned, for she had nearly fainted in it, and had some difficulty in preventing herself from saying so as soon as she got into the air again. It was natural enough : she had always suffered from faintness, and the cave had become too full, because all their retinue followed them. Crammed with villagers and servants, the circular chamber began to smell. She lost Aziz and Adela in the dark, didn't know who touched her, couldn't breathe, and some vile naked thing struck her face and settled on her mouth like a pad. She tried to regain the entrance tunnel, but an influx of villagers swept her back. She hit her head. For an instant she went mad, hitting and gasping like a fanatic. For not only did the crush and stench alarm her ; there was also a terrifying echo. [...] Even the striking of a match starts a little worm coiling, which is too small to complete a circle, but is eternally watchful. And if several people talk at once an overlapping howling noise begins, echoes generate echoes, and the cave is stuffed with a snake composed of small snakes, which writhe independently²⁷⁰.

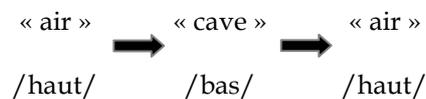
La *Marabar cave*, élue par le docteur Aziz comme spécimen de la « real India », s'avère de manière patente un espace *contenant* : encore une fois, les verbes et les adjectifs qualifiants cet espace (« too full », trop pleine ; « crammed », entassée ; « stuffed », bourrée) expriment sa possibilité de « être occupé » et donc de se configurer selon la forme habituelle de « vasus ». En plus, la *cave* est définie comme un espace intérieur par rapport à un espace extérieur : le mécanisme d'entrée/sortie est garanti non seulement par la possibilité de se trouver au dehors de l'espace en question (« she got into the air again »), mais aussi par la difficulté d'en gagner la sortie (« she tried to regain the entrance tunnel »). Ces connotations qui s'accordent à l'image typique d'un « corps-vase » - selon le symbolisme primaire du Féminin - se chargent chez FORSTER d'une valeur ajoutée : la caverne, en effet, non seulement est l'un des éléments symboliques fondamentaux représentant le Féminin-récipient, mais en met en

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 130-131

scène le coté souterrain, ce qui implique toute une série de caractéristiques négatives :

Le stade plus profond de ce monde du ventre est le royaume du monde souterrain, contenu dans le « ventre » ou dans l' «utérus» de la terre. Les éléments constitutifs de cette région ne sont pas uniquement le sombre monde souterrain, voire les enfers et la nuit, mais aussi les symboles du précipice, du gouffre, du crevasse, comme la vallée et l'abîme, qui dans de nombreux rituels et mythes jouent le rôle de ventre à féconder de la région terrestre. Même la grotte, dans sa relation avec la montagne, qui unifie en elle-même le caractère de vase-ventre et de terre, appartient au territoire obscur du monde souterrain. Roche et la pierre ont la même signification de la montagne et de la terre²⁷¹.

Une précise image de chute est donc le corollaire de la grotte dans sa représentation littéraire. De plus, dans la mythologie védique, l'aspect inquiétant de la féminité est en effet lié aux origines telluriques de la déesse *Pârvati* (littéralement, la « fille de la montagne »), qui, dans sa version terrible de *Kali*, est vénérée dans des grottes templières où de sanglants sacrifices d'animaux ont traditionnellement lieu²⁷². Il est donc évident comme le mécanisme entrée/sortie ayant lieu entre un élément contenant souterrain négatif (la *Marabar cave*) et un élément spatial aérien (« the air again ») ne peut se configurer que sur un axe vertical *haut vs bas*, ou *lumineux vs sombre* (« in the dark »). Une sorte de déplacement circulaire (déductible de l'adverbe « again ») informe donc le mouvement de Mrs Moore dans un tel espace selon le schéma suivant :



Il est évident, que, suivant ce schéma, la grotte se situe à l'opposé de tout ce qui est aérien : effectivement, la foule occupante la grotte ne se connote qu'à travers une activité visant à une dénégation de l'élément aérien à l'intérieur d'un tel espace. D'abord, la grande affluence (« all their retinue followed them »)

²⁷¹ Erich NEUMANN, *Die Grosse Mütter*, op. cit., p. 53. (C'est moi qui traduit).

²⁷² Voir : « Annexes », p. ##.

contribue à la pollution de l'air dans la chambre souterraine (« the circular chamber began to smell »). Comme on l'a vu, l'agression olfactive était aussi l'une des constantes dans la scène du barrage de la route de Dibrapur dans *The Jewel in the Crown* de Paul Scott ou dans la Bombay décrite par Laurence Cossé. De manière similaire, les effets négatifs sur la respiration de Mrs Moore sont patents : la dame âgée est presque étouffée (« couldn't breath » et « nearly fainted ») et attaquée directement à son appareil respiratoire (« some vile naked thing [...] settled on her mouth like a pad »).

Une deuxième dénégation de l'élément aérien consiste dans la pollution opérée d'un point de vue acoustique : la foule présente dans la grotte (« several people ») produit un bruit qui métamorphose la parole humaine (« talk ») dans le gémissement d'un fauve (« an overlapping howling noise »). Image habituelle de l'animalisation²⁷³, cette déshumanisation des facultés du langage qui se répand à travers le phénomène de l'écho. Chez Forster, l'écho évoque une image visuelle extraordinairement précise et affichant deux particularités : d'un côté, elle s'avère une image tendant à la circularité (« coiling », s'enroulant ; « to complete a circle » ; « writhe », se tordre, se tortiller, comme dans le passage de Cossé où « un cercle se forme, se serre »²⁷⁴) ; de l'autre côté, elle apparaît sous une forme ouvertement animalière : initialement des vers (« a little worm »), ensuite un serpent (« a snake composed of small snakes »). Tandis que la première image, celle de la circularité, est allusive à la forme de la *Malabar cave* (une « circular chamber »), la seconde évoque une multiplicité animalière (« small snakes ») qui se fond dans un être collectif unique et transcendant (« a snake »). Il est aisé de reconnaître les liens existants entre les deux images : la présence animalière, qui partage avec l'espace indien le caractère de circularité, lui appartient selon une relation de récipient et contenu. En plus, si l'on

²⁷³ Evidemment, la perte de la parole humaine s'avère un élément habituel dans la représentation animalisée de l'homme oriental. En traitant le mugit (très voisin au « howling noise » décrit par Forster), Bachelard nous a montré dans *La terre et les rêveries du repos* comme le cri inhumain se trouve souvent en connexion avec la « bouche » des cavernes, aux voix « caverneuses » etc. Voir Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, pp. 194-195

²⁷⁴ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., p. 24

considère les expressions affichant le sème /contenant/ de la grotte *Marabar*, c'est à dire « crammed with villagers and servants » et « stuffed with a snake composed of small snakes », on s'aperçoit de l'équation évidente entre indien et reptile : le parallèle est établi entre les indiens qui polluent l'air de la grotte d'un point de vue olfactif et les petits serpents censés la polluer d'un point de vue acoustique. Ce dernier constat nous permet de déterminer quel'acteur « foule » non seulement demeure la connotation principale d'un espace relevant du « caractère élémentaire négatif » du Féminin : de même, il se situe dans la pole « bas » d'un axe vertical qui traverse et connote l'espace indien (la grotte, avec ses signifiés de « chute » que Neumann nous suggère). Il est assez facile de constater comme à ce stade la parabole du personnage européen à l'intérieur d'un espace féminisé et caractérisé par une présence animalière agressive se configure comme un mouvement suivant cet axe vertical. Ce mouvement de descente et de remontée (comme dans le schéma présenté dans les pages précédentes) nous permet aussi d'attribuer une valorisation différente aux éléments cosmologiques évoqués (notamment, l'air et la terre).

Une même structure peut se trouver à la base de l'espace indien chez Alberto Moravia. Comme on l'a vu, la ville indienne se configure sur une dimension horizontale (« vicoli », « fondachi » et « stamberghe » à un même niveau). Or, un tel espace semble aussi posséder une dimension verticale, là où des éléments ascensionnels sont introduits dans le panorama indien moravien :

le sublimi torri dei templi del sud, a Tanjore, a Madura, a Kumbakonam, le torri chiamate gopuram che salgono e salgono come scale angeliche verso il cielo azzurro e luminoso, portando in alto, tra i voli neri dei corvi, intere popolazioni di sculture gesticolanti, mentre giù in basso nei cortili sudici e nelle piscine impure i pellegrini brulicano come insetti.²⁷⁵

La présence de la foule indienne, encore une fois comparée aux insectes (« i pellegrini brulicano come insetti ») et donc toujours à une collectivité animalière grouillante, s'avère ici en dialogue avec un espace qui n'est plus construit sur

²⁷⁵ Alberto MORAVIA, *op. cit.*, p. 200

un unique axe horizontal, mais selon la relation entre celui-ci et un vecteur *haut* vs *bas*.

Au fond du passage cité reste la confirmation de la « vacité » de l'espace indien : l'espace auquel les indiens-insectes appartiennent s'avère un binôme de sales cours (« cortili sudici ») et de piscines impures (« piscine impure »), les deux espaces fermés et potentiellement contenant (la cour étant un vide au milieu d'un ensemble de bâtiments ; la piscine un vide sur la surface de la terre). Or, l'impureté d'un tel espace n'est pas une valeur absolue, mais au contraire elle se définit en tant que pôle négatif d'un axe *haut* vs *bas* s'orientant vers une bipolarité pur/impur. Plus précisément les *gopuram* (sorte de tours sacrés typiques de l'architecture templière hindoue) décrivent un précis vecteur ascensionnel, comme le confirment la construction anaphorique « *salgono e salgono* » et la similitude avec un escalier dont l'adjectivation atteste la finalité paradisiaque (« *scale angeliche* »). Le *haut* auquel le monde sordide et grouillant des « cortili sudici » et des « piscine impure » tend sans jamais l'atteindre, s'avère donc un espace de la pureté : il est évident que l'association traditionnelle de bas-impur et haut-pur se configure pour Moravia comme une précise opposition d'éléments cosmologiques différents : tandis que l'espace *haut* est connoté par des images aériennes et lumineuses (« *il cielo azzurro e luminoso* »), l'espace *bas*, auquel la foule indienne appartient, affiche des caractéristiques relevant d'un élément complexe chthonien/aquatique.

Ce conflit entre chthonien/aquatique et aérien – se configurant comme une tension des premiers deux éléments vers le troisième – se termine avec une victoire de l'impur : la tension vers un *haut* angélique n'atteint cet espace que pour le polluer inexorablement à travers les taches noires (les corbeaux) qui invalident la prétendue tension céleste des « *insetti* », appartenant irrémédiablement à l'espace bas.

De la même manière, l'espace indien tel que décrit par Michel Larneuil dans *Le vautour et l'enfant* (1971) est représenté dans sa capacité de contenir et par rapport aux éléments figuratifs contenus qui se structurent selon deux axes opposés. Par exemple, dans les premières pages du roman, où le protagoniste,

Jean Derenne – un représentant commercial qui cherche la fortune à Bombay et dont la parabole descendante, le long de l'histoire, accompagne sa révélation spirituelle – un passage raconte son arrivée en Inde et sa toute première entrée dans la ville :

Je suis monté dans le car de la Tata International Airline. Nous avons traversé les faubourgs. Et la multitude indienne m'a saisi à la gorge. Elle stagne sur les places, envahit les gares néo-gothiques, prend d'assaut autobus, tramways et fiacres, s'épand dans les avenues, inonde rues et ruelles, remplit bazars et immeubles, usines, baraques et hangars. La chaleur du midi fait un moment la vide. Mais la fourmilière resurgit, innombrable, avec la soudaineté des cafards émergeant des rainures. La nuit couvre les trottoirs de cadavres et de corps endormis. Dans la foule qui grouille, traîne, crache, éructe, vit, meurt et gémit, on n'est jamais seul, on n'est jamais libre, sa moiteur constante colle à la peau et vous salit²⁷⁶.

Affichant une structure semblable à *Un'idea dell'India*, la représentation de la « multitude indienne » décrite dans ce passage paraît agencée sur deux axes, axe horizontal et axe vertical. Le premier axe se construit sur la capacité de la multitude d'occuper toute une série d'espaces urbains supposés « contentants » : des espaces praticables (« places » ; « gares néogothiques » ; « avenues » ; « rues et ruelles ») ; des véritables immeubles (« bazars et immeubles, usines, baraques et hangars ») ; enfin, des moyen de transport (« autobus, tramway et fiacres »). Le sème /contenant/, déjà évident par la nature même des lieux évoqués, est aussi suggéré par la présence de verbes typiques du comportement des liquides (« stagner » ; « s'épandre » ; « inonder » ; « remplir »). Une telle connotation liquide de la multitude indienne renvoie à l'horizontalité de l'image de l'eau qui s'épand, qui stagne, qui remplit etc. Mais la neutralité implicite dans la présentation de la foule comme acteur collectif aquatique se connote négativement à travers l'usage de verbes comme « envahir », « prendre d'assaut » tout en esquissant les traits d'une sorte de fauve non seulement marin ou aquatique mais agressif et violent.

²⁷⁶ Michel LARNEUIL, *Le vautour et l'enfant*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 22

Il est dès lors normal qu'une telle entité liquide attache le protagoniste « à la gorge », lieu anatomiquement député au passage des liquides.

Après une pause de son activité dangereuse et agressive (« La chaleur du midi fait un moment le vide »), cette foule apparaît à nouveau sous forme ouvertement animalière et précisément entomologique : décrite comme « fourmilière » ou comme ensemble de « cafards », son activité s'organise cette fois selon un axe vertical *haut/bas*, avec une direction clairement orientée du bas vers le haut, comme le témoignent les verbes « resurgir », « émerger » ou « éructer ». La « rainure » (sorte de « moulure creuse » ou « entaille longue et étroite à la surface d'un objet ») d'où ces êtres émergent appartient évidemment à l'image originare de grotte, dont nous avons déjà pris en considération la lecture anthropologique par rapport à la *Marabar cave* chez FORSTER²⁷⁷. Cette provenance chthonienne accompagne et complète l'aspect aquatique que l'on vient d'analyser.

La nature d'insectes de cette foule, que nous venons de relever dans le texte de Moravia, est ici confirmée par le fait que les gens constituent une masse « innombrable », qui « grouille » et qui est caractérisée par une épouvantable « soudaineté » ; en tant qu'êtres inhumaines, leur expression vocale est réduite à un gémissement. Sous sa nouvelle forme, la foule attaque le protagoniste non plus à la gorge, mais à la peau : non plus donc vers une ouverture naturelle du corps humain, mais vers un tissu constituant une barrière, déjà franchie, d'ailleurs, par les vers sur la plaie citée auparavant chez Moravia.

Chez Larneuil, comme chez Moravia ou chez Henri Michaux, la foule animalisée est donc là pour étourdir, obséder ou même attaquer l'Européen. Cela est particulièrement visible dans la structuration intimement symétrique et circulaire du passage choisi : la description de l'entrée dans la ville commence avec une première offensive portée de la multitude au protagoniste (« la multitude indienne m'a saisi à la gorge ») ; ensuite, l'on connote cette multitude avec l'énumération de ses activités, selon l'axe horizontal que l'on vient

²⁷⁷ Voir Erich NEUMANN, *Die Grosse Mütter*, op. cit., p. 53

d'analyser. Le centre du passage affiche un instant de repos (« La chaleur du midi fait un moment le vide »), tandis que l'on revient sur une deuxième connotation de la multitude, cette fois selon l'axe vertical et le passage se termine avec un regard sur une deuxième offensive concernant le protagoniste (« Dans la foule qui grouille, traîne, crache, éructe, vit, meurt et gémit, on n'est jamais seul, on n'est jamais libre, sa moiteur constante colle à la peau et vous salit »).

En se superposant à la construction de l'espace, dans le passage choisi la structure temporelle (notamment l'alternance du jour et de la nuit) apparaît dès lors patente : notamment, l'entité solaire évoquée dans le texte (« la chaleur du midi »), acquérant au centre de la journée son moment de véritable puissance, s'avère emprisonné entre deux images nocturnes où elle est « saisie à la gorge » par un monstre aquatique (la multitude dans sa dimension horizontale) et où elle est tachée ou salie par un monstre chthonien (la multitude dans sa dimension verticale). Il est donc évident que la succession circulaire de la lumière et de l'obscurité se produit selon une alternance *nuit/jour/nuit*, qui décrète ouvertement la défaite des forces lumineuses et solaires et la victoire des forces animalières et monstrueuses nocturnes, comme l'on peut constater dans le tableau suivant.

<i>Sol victus</i>	⇒ <i>Monstre dévorateur (axe horizontal)</i> ⇒	<i>Sol invictus</i>	⇒ <i>Monstre dévorateur (axe vertical)</i> ⇒	<i>Sol victus</i>
La multitude indienne m'a saisi à la gorge.	Elle stagne sur les places, envahit les gares néo-gothiques, prend d'assaut autobus, tramways et fiacres, s'épand dans les avenues, inonde rues et ruelles, remplit bazars et immeubles, usines, baraques et hangars.	La chaleur du midi fait un moment le vide.	Mais la fourmilière resurgit, innombrable, avec la soudaineté des cafards émergeant des rainures.	Dans la foule qui grouille, traîne, crache, éructe, vit, meurt et gémit, on n'est jamais seul, on n'est jamais libre, sa moiteur constante colle à la peau et vous salit.

S'il est vrai que le dieu solaire évoqué est l'image du protagoniste (comme pourrait le suggérer le moyen de transport qu'il emploie pendant cette traversée, un « car », anglicisme pour « automobile » mais très proche du français « char »), l'on peut constater que la tragédie humaine de Jean Derenne

est d'ores et déjà annoncée à travers la tragédie cosmique de la mort solaire due à l'action d'un acteur collectif monstrueux (la « fourmilière ») relevant d'un imaginaire animalier à connotation évidemment négative. D'ailleurs, déjà dans le passage de *The Jewel in the Crown* que nous venons d'analyser, l'attaque à la voiture de Miss Crane (« The car was surrounded now »²⁷⁸) se configurait ouvertement comme « coucher du soleil » ne fut-ce que pour l'allusion patente du nom de la protagoniste (le « crane » étant l'un des symboles typiques de la divinité solaire²⁷⁹).

Une telle configuration est également présente chez de nombreux auteurs, tels que Moravia²⁸⁰ et Huxley, qui évoque l'image de la dévoration solaire en correspondance d'une cérémonie où une foule innombrable, à Bénarès, assiste à une éclipse décrite comme le rongement du soleil de la part d'un serpent :

Time passed. The serpent ent on nibbling imperceptibly at the sun. The Hindus counted their beads and prayed, made ritual gestures, ducked under the sacred slime drank, and were moved on by the police to make room for another installment of the patient million²⁸¹.

Cela nous permet d'ailleurs aussi de déceler des éléments similaires dans la descente de Mrs Moore à l'intérieur de la *Marabar cave* selon le mouvement circulaire illustré auparavant à propos de *Passage to India*. Comme le personnage Jean Derenne de *Le vautour et l'enfant*, la vieille dame anglaise est en effet « saisie à la gorge » (« some vile naked thing [...] settled on her mouth like a pad »). On va y revenir avec plus d'attention dans le troisième volet de notre analyse, mais l'on peut déjà constater que l'offensive à l'entité lumineuse-solaire se produit toujours sous forme de tache, comme dans l'exemple des « voli neri dei corvi » s'étalant contre le ciel « azzurro e luminoso » (dans *Un'idea dell'India*) et dans l'exemple de l'acte de salir que l'on vient d'examiner chez Larneuil.

²⁷⁸ Paul SCOTT, *The Jewel in the Crown*, éd. cit., p. 63-64

²⁷⁹ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, op. cit.

²⁸⁰ Une allusion au voyage nocturne du soleil étant présente dans ses déplacements en voiture cf. p. 252 ; 255.

²⁸¹ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, op. cit., p. 127.

Notre lecture des passages choisis nous a confirmé comme l'espace *incognitus* que l'on sait désormais afficher une qualité « contenante » relevant de l'archétype féminin du *vase*, s'avère toujours connoté par une présence animalière. Le rapport entre espace et animal se structure, on l'a vu, selon un rapport de contenant et contenu. Comme l'expression cartographique latine dont on a démarré l'expliquait bien, l'espace oriental ne se détermine que comme terre où « abundant leones ». Si d'un côté cela nous permet de constater le millénaire échec épistémologique occidental, qui n'arrive jamais à posséder un véritable savoir par rapport à un espace inconnu, de l'autre nous permet d'étudier l'imaginaire qui va remplacer une telle lacune. La représentation animalisée du peuple indien, n'ayant rien affaire avec l'imaginaire primitiviste opératoire à la création d'un mythe du bon sauvage, n'est pas néanmoins explicable tout simplement comme la mise en scène d'une humanité dégénérée et désireuse de la tutelle occidentale, comme la vision postcoloniale la prétendrait. Afin de déceler un point de vue alternatif, nous allons par la suite interroger les caractéristiques de l'animalisation de l'espace indien telles que nous venons de les analyser.

Tout d'abord, la foule se présente avec des caractéristiques constantes par rapport à son occupation de l'espace. Comme on l'a vu, cette occupation s'avère connotée par le nombre des êtres occupants, leur mouvement, leur attitude. Les hommes indiens agissent en tant qu'acteur collectif et notamment sous l'aspect d'une « foule », véritable image de la multiplicité : « trop nombreux »²⁸² dans la Calcutta de Michaux, « innombrables »²⁸³ dans la Bombay de Michel Larneuil, « ils sont des centaines » dans la Bombay de Laurence Cosse²⁸⁴. Cette multiplicité se configure toujours comme un tout cohérent : pour Scott les « men » se métamorphosent en une masse solide (« they cohered into a solid mass »²⁸⁵), de même que la foule « dure [...], empêchant de marcher sur les trottoirs »²⁸⁶ et la

²⁸² Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 20

²⁸³ Michel LARNEUIL, *Le vautour et l'enfant*, op. cit., p. 22

²⁸⁴ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., p. 24

²⁸⁵ Paul SCOTT, *The Jewel in the Crown*, op. cit., p. 63

²⁸⁶ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., p. 24

masse de bovins où « l'on a peine à se frayer un passage »²⁸⁷ ; également, Forster nous montre « a snake composed of small snakes »²⁸⁸ et Emmanuelli parle d'une « scarsa forza singola, ma anche percezione esatta del loro strapotere collettivo »²⁸⁹. Deuxièmement, la connotation fondamentale de la foule indienne porte sur le mouvement du « grouillement » ou du « fourmillement », qui devient un trait caractéristique de sa représentation : chez Michaux (« elles abondent, et elles rodent »²⁹⁰) ; chez Moravia (« quella folla che brulica dolorosamente e febbrilmente »²⁹¹ ; « i pellegrini brulicano come insetti »²⁹²) ; chez Bruckner (« des colonnes montantes et descendantes [...] allaient et venaient »²⁹³) ; chez Emmanuelli (« esse vanno e vengono »²⁹⁴) ; chez Larneuil (« la foule qui grouille »²⁹⁵) ; chez Forster (« small snakes, which writhe independently »²⁹⁶). Finalement, l'attitude de cette foule s'avère une attitude toujours agressive : elle est toujours peinte dans l'action d'attaquer le corps humain dans son épiderme ou à travers une l'imaginaire de la maladie et de la mort, comme dans l'image de la plaie chez Moravia et chez Bruckner, ou dans l'évocation d'une pénétration chez Cossé (« On me fouilla de fond en comble »²⁹⁷) ou dans les véritables images mortelles chez Emmanuelli. Il en va de même pour l'action de polluer un espace aérien *haut* par rapport à un espace chthonien *bas* (véritable agression olfactive chez Scott, Forster et Cossé), jusqu'à empêcher la respiration (avec le « pad » sur la bouche de Mrs Moore chez Forster, ou l'attaque « à la gorge » chez Larneuil) ou à en opérer une diminution (l'image de la foule « aspirante » chez Cossé).

Ces trois connotations typiques de l'hindou dans le corpus analysé (le fait de se présenter comme acteur collectif ; le mouvement « grouillant » ; l'attitude

²⁸⁷ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 19-22 (??)

²⁸⁸ Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 131

²⁸⁹ Enrico EMMANUELLI, *Giornale indiano*, op. cit., p. 23

²⁹⁰ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 22

²⁹¹ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 201

²⁹² *Ibidem*, p. 200

²⁹³ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 196

²⁹⁴ Enrico EMMANUELLI, *Giornale indiano*, op. cit., p. 23

²⁹⁵ Michel LARNEUIL, *Le vautour et l'enfant*, op. cit., p. 22

²⁹⁶ Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 131

²⁹⁷ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., 1983, pp. 23

agressive) nous permettent une interprétation symbolique de la présence animalière par rapport à son espace en récupérant le concept du thériomorphisme tel que conçu par Gilbert Durand. Dans le but de déterminer anthropologiquement une structure universelle de l'imaginaire humain, Gilbert Durand prends en examen toute une série de regroupements symboliques selon deux axes ou « régimes » principaux, « diurne » et « nocturne ». Le symbole animal ou « thériomorphe » est traité avec une attention particulière dans la partie consacrée au régime diurne et aux images des ténèbres sur lesquelles se découpe la victoire de la lumière.

Le symbole thériomorphe, tel qu'il se présente sans ses dérivations ou ses spécialisations secondaires, pivote autour d'un véritable schéma se fondant sur l'affinité entre l'animal et son mouvement et ayant pour dénominateur commun l'animation, l'agitation. Tout mouvement rapide et indiscipliné provoque une sorte d'inquiétude :

Une des primitives manifestations de l'animalisation est le *fourmillement* « image fugitive mais première ». Ne retenons par l'étymologie française du mot ni le travail des fourmis qui apparente l'image de ces dernières à celle du serpent fouisseur. Ne conservons du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement. Dali, dans de nombreuses œuvres, a relié directement le fourmillement de la fourmi au grouillement de la larve. C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite²⁹⁸.

Effectivement, le schéma de l'animation en tant que « mouvement anarchique » affiche les caractéristiques que nous avons décelées lors de notre analyse des textes du corpus : la multiplicité, le grouillement et l'action agressive se joignent en effet à toute une série de références explicites aux espèces animales concernés. Si une animalisation symbolique est présente dans la diminution des facultés de langage, dans la nudité, dans l'indistinction et dans l'impassibilité des hindous etc., la référence à toute une série d'animaux relevant du schème

²⁹⁸ Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit.. Voir aussi : Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 56, 60, 77 ; Paul RICOEUR, *Finitude et culpabilité*, II, *La symbolique du mal*, p. 167 sq.

de l'animation est constante dans notre corpus. Il suffit de penser que l'image du reptile est présente chez Forster et, sous l'image des vers, dans Moravia et Bruckner ; que la variation entomologique du symbole thériomorphe est fréquente : il s'agit d'insectes en général chez Moravia ou de fourmis ou « formiche » chez Larneuil ou Emmanuelli ; en général, tout l'assemblage grouillant et pernicieux de teignes, tiques, asticots et cafards, bien présents chez Bruckner et Larneuil, affiche une filiation directe avec toute une série d'illustres antécédents parmi les monstres bibliques (grenouilles et sauterelles) et de l'Apocalypse.

Cette agitation fourmillante, grouillante ou chaotique n'est qu'une image de l'angoisse face au changement, ce qui fait que, dans la pensée de Durand et d'un point de vue spécifiquement anthropologique, les symboles du grouillement s'avèrent être l'image de la douloureuse expérience du temps qui passe. Dès lors, le fait que les images que l'on vient d'analyser relèvent du schéma de l'animation de Durand est témoigné par la dimension ouvertement perturbante et angoissante qui les accompagne.

Cette angoisse et cette perturbation face au changement se double chez Durand d'une précise peur d'être dévoré. Voilà que l'activité de la foule indienne, que nous ne venons de considérer que dans sa dimension de collectivité fourmillante, provoque étouffement, érosion, consommation ou même avalement. Cela explique les images relevant du mythe de la dévoration solaire, telle que nous l'avons remarquée chez les auteurs questionnés ; d'autant plus que la polarité verticale mise en lumière à travers notre analyse nous permet de mettre en connexion la schéma de l'animation tel que conçu par Durand avec un archétype du chaos déclenchant toute une série de visions infernales telles que nous les avons rencontrées :

Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos. Comme le remarque Bachelard, « il n'y a pas dans la littérature un seul chaos immobile... et au XVIIe siècle on voit le mot

chaos orthographié chaot²⁹⁹ ». L'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité, en témoignant aussi bien que la fresque de la Sixtine que les représentations infernales de Jehronimus Bosch ou la *Dulle Griet* de Breughel. Chez Bosch d'ailleurs l'agitation va de pair avec la métamorphose animale³⁰⁰.

Cela peut expliquer à notre avis la possible orientation de l'espace de la ville indienne sur un axe vertical qui se charge – nous l'avons vu auparavant – de connotations axiologiques négatives jusqu'à emprunter les traits typiques de la représentation de l'enfer à tout un imaginaire relevant des mythe de mort et de dévorement solaire. L'image de la ville, étudiée dans ses liens avec les éléments figuratifs que l'on vient d'analyser – et loin de l'image coloniale d'ailleurs utopique – confirme sa structure d'enfer moderne : pour conclure, un passage chez Alberto Moravia peut bien illustrer comme un tel espace se métamorphose vers une dimension nécrophile, commune à bien d'autres auteurs cités :

a quella folla sostituisci con il colpo di bacchetta magica della tua immaginazione la necropoli di Golconda, abbandonata al sole e al vento, con le sue tombe monumentali nette e aride come gusci di molluschi fossili, e avrai ancora una volta la religione³⁰¹.

Calcutta s'est transformé en la nécropole de Golconde : la ville des animaux/animés est désormais la ville des inanimés et de la mort.

²⁹⁹ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948, cit. dans Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 77.

³⁰⁰ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 77.

³⁰¹ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 201

3.4. La ville dévorante

3.4.1. Du sadisme dentaire

UNE GRANDE PARTIE DES IMAGES DE L'ANIMALISATION du peuple indien, nous venons de l'apprendre, bouleverse le signifié traditionnel de bestialité comme docilité et subjuguabilité, tout en nous montrant un nouveau portrait de l'imaginaire européen sur l'Inde. Si l'image thériomorphe du grouillement et du fourmillement (*schéma de l'animation*) affiche des connotations résolument négatives et finit pour représenter la terreur humaine face au changement et à la mort, un aspect plus directement connectée avec les images de la dévoration s'impose à notre analyse. L'expérience européenne de l'« être contenu » à l'intérieur d'un corps géographique sexualisé et féminisé comporte donc une mise en discussion du deuxième point de la théorie de la « géographie imaginaire » de Saïd. Si le critique palestinien prétends que tout accès à l'espace oriental implique un « développement » matériel de l'Européen (correspondant à une exploitation), la structure de l'archétype du Féminin selon Neumann nous suggère une alternative à cette vision exclusivement euphorique : sur l'axe élémentaire (*M*), au stade positif du développement

(« *Aufbauen* ») correspond parallèlement un stade négatif de la dévoration et de la réduction (« *Verringen* ; *Fressen*³⁰² »). Afin de décerner les aspects « dévorants » de l'espace urbain indien, nous allons donc compléter notre analyse du symbole thériomorphe selon ce que Gilbert Durand appelle le *schéma du mordicant*.

Comme le dit Bachelard dans le cadre de son analyse du Bestiaire des alchimistes³⁰³, le symbole thériomorphe affiche, outre à l'aspect « grouillant », une configuration « mordicante » : « Le grouillement anarchique se transforme en agressivité, en sadisme dentaire³⁰⁴ », dont l'image caractéristique est celle de la bouche armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre. Dans la perception contemporaine de l'espace indien, la ville se configure en effet comme la « gueule terrible, sadique et dévastatrice³⁰⁵ » décrite par Durand ; chez Pascal Bruckner, la transformation thériomorphe de la ville de Bombay concerne en effet une dimension dévorante plutôt que grouillante :

Dans cet archipel en forme de tenaille – Bombay ressemble à une pince de crabe ouverte –, l'Inde avait réussi une synthèse unique entre son génie propre et les contraintes d'une grande métropole financière et commerciale³⁰⁶.

Comme Neumann le souligne, le motif du crabe, qui se trouve en correspondance de certaines représentations de la Gorgone³⁰⁷, est intimement connecté avec l'archétype Féminin dans sa configuration négative.

Une phase de transaction entre le *schème de l'animation* et le *schème du mordicant* se trouve chez nombreux d'auteurs en référence à la figure féminine. Une intéressante variation du thème de l'odalisque et de l'« enchanteresse » est présente dans *Le poisson-scorpion* de Nicolas Bouvier :

³⁰² Cf. Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., pp. 71-80.

³⁰³ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 62 ; e p. 62-63 e 277.

³⁰⁴ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 89.

³⁰⁵ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 90.

³⁰⁶ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 133.

³⁰⁷ Voir : « Annexes », p. ##.

Hier l'inspecteur du lait qui habite la chambre voisine [...] est venu me proposer d'aller ensemble trouver des femmes dans une gargote des collines qu'on lui a recommandée. [...] À en croire les courbes que, pour me convaincre, ses petites mains traçaient dans l'air humide, ces enchanteresses rappelleraient un peu les grandes fourmis Ponérines, tailles étranglées, corselets bien garnis, fortes hanches, cuisses musclées, mâchoires d'ogresses. [...] « Dans cette ville, dit la plus vieille chronique de l'Ile, il n'y avait de durs que les seins des jeunes femmes, d'ondoyants que leurs regards, de courbes que leurs sourcils, de ténébreuses que leurs nuits³⁰⁸ ».

Si elle garde ses caractéristiques traditionnelles (un aspect physique énormément provocant), le motif de la femme orientale comme image de la séduction e comme promesse de plaisirs interdits se charge de connotations nyctomorphes qui laissent présager la dimension négative de cette mise en scène du Féminin : leur configuration aquatique (les regards « ondoyants » et les « courbes » des sourcils) se trouve en connexion avec l'image de la ténèbres et de la nuit. Une telle axiologisation négative trouve une correspondance dans l'image animalière qui y est évoquée. Plus précisément, la métamorphose entomologique de la femme indienne constitue chez Bouvier le moment de passage vers une configuration *mordicante* du symbole thériomorphe. En particulier, l'évocation de la sous-famille des fourmis Ponérines, douées d'aiguilles et énormément plus féroces que les normales, vise à attribuer à une figure de bayadère ou d'odalisque plus ou moins stéréotypée des connotations agressives construites autour de l'image des « mâchoires d'ogresses ».

L'image des mâchoires est récurant et est utilisée à plusieurs reprises dans le contexte d'un passage d'une figure animalière inquiétante à une figure ouvertement dévorante. Dans *La petite marche du Télengana* de Michel Larneuil, une telle image acquiert une certaine centralité :

Plus tard dans la nuit il rêva qu'il se débattait dans le sous-bois d'une forêt inextricable. Il voulait se dégager, écarter ce lacis serré de troncs et de branches, respirer à l'air libre,

³⁰⁸ Nicolas BOUVIER, *Le poisson-scorpion* [1982], Paris, Gallimard, 1996, p. 115-116.

mais il avait beau lutter contre ce fouillis de tiges, elles se refermaient sur lui avec une souple obstination. Plus grandes que nature, des bêtes hideuses grouillaient sous ses pieds : blattes à dos plat plus larges que la main, vers et chenilles, cafards et mille-pattes, punaises de la taille d'un échiquier, crabes et scorpions, araignées velus et puissantes. Salamandres jaunâtres longues comme des iguanes, tiques énormes, qui, la tête enfouie dans le sol, nourrissaient des poches grosses comme des ballons de football. Lorsqu'une d'elles éclatait, Emerson constatait avec horreur qu'elle s'était gorgée de sang, comme si leur terre nourricière eut bien été de chair vivante. Les arbres qui l'enserraient étaient de couleur fauve et dégageaient une odeur animale. Au terme d'efforts acharnés il réussissait enfin à grimper sur le faite d'un de ces troncs vivants et rétractiles. À perte de vue ce n'était qu'un chatouillement fauve aux longues ondulations parcourues de frisson électriques. Son regard désespéré se perdait à l'horizon de cette immensité et peu à peu l'évidence s'imposait à son esprit terrassé : il se trouvait sur le pelage du Singe qui étendait à l'infini ses milliards de poils calibrés et identiques³⁰⁹.

L'espace indien, peuplé d'insectes à la valeur féminine (crabes, chenilles et araignées sont traditionnellement des images associées à la féminité), se révèle être un énorme animal vaguement anthropomorphe affichant une connotation sadique-dentaire précise :

Le Singe l'aperçut. Ses mâchoires se disloquèrent dans un ricanement cruel. Figé de peur, Emerson regardait les doigts velus qui s'avançaient pour le saisir³¹⁰.

La représentation de l'homme indien en singe est également présente chez Michaux :

Quant aux hommes, des faces butées d'hérétiques. Quelques profils et yeux de lézard (malades surtout, ils ressemblent aux lézards). Nez, yeux, bouche, rassemblés, tassés comme sous l'effet d'une malédiction et d'un cataclysme. Des fronts bas (un ruban frontal, devait-on dire), et le crâne aux poils drus (mail est rasé jusqu'à mi-tête) contribue à le rendre singe³¹¹.

³⁰⁹ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana,*, Albin Michel, 1969, pp. 97-98

³¹⁰ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana,* p. 7.

³¹¹ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie, op. cit.*, p. 120.

L'immagine delle mascelle è ugualmente presente nell'immaginario indiano di Giorgio Manganelli. L'aereo sul bordo del quale si sta viaggiando verso l'India assume delle connotazioni aggressive; noi abbiamo già messo in evidenza la conformazione materna dell'aereo come ventre materno o come uovo cosmico. Il « Rumore di mascella³¹² » (« suono di mascelle ») che connota questo spazio suggerisce la conformazione divorante di questo utero. All'arrivo a Bombay, inoltre, Manganelli constata cose simili :

L'aria che invade l'abitacolo, avvolgendomi mentre scendo per la scaletta, mi annuncia che sono altrove. Conosco questa aria, la annuso e mi annusa; è l'aria tropicale, acquosa, morbida, calda di erbe macerate, di animali, di fogne aperte, insaporita da un sapore di urina, di bestia in cattività; [...] comunque quest'aria è completamente pervasiva, ti conta le dita delle mani, ti tocca la nuca, ti accarezza come la lingua di un animale appena uscito dalle selve, più curioso che goloso³¹³.

L'aria indiana appare sotto l'aspetto di un feroce. Una simile descrizione dell'ambiente urbano indiano conserva in modo evidente le connotazioni metamorfiche (il viaggiatore percepisce sempre delle « fogne aperte ») e il motivo della fissazione e della cattività: l'aria ha delle dita ed è completamente « pervasiva ». La descrizione della città di Bombay continua in questa direzione :

È impossibile vivere pochi giorni a Bombay senza continuare a girare attorno alla Fontana di Flora; e ci si può chiedere quale mite demenza induceva gli inglesi a mettere su costruzioni allusive alla Grecia, o vagamente « antiche romane »; ma sta di fatto che questo mostro di importazione è diventato popolarissimo, come forse fu a suo tempo la Piramide Cestia, perché Bombay è città onnivora. C'è un quartiere delle banche e, mi pare, imparentato con i tribunali, che pare trapiantato da Londra, e non delle migliori - il colossale Horniman Circle, palazzi disposti lungo un cerchio, luoghi impareggiabili della finanza e della giustizia. E tuttavia non dirò che Bombay, questa città di denti e di asfalto, non abbia in sé nulla di indiano³¹⁴.

³¹² Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 17.

³¹³ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 22.

³¹⁴ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., pp. 28-29.

La féminisation de la ville comme sujet d'une dévoration (la « città onnivora ») concerne notamment des caractéristiques anatomiques précises, surtout en ce qui concerne sa dentition (« città di denti e asfalto »). La conformation circulaire (« Horniman Circle, palazzi disposti lungo un cerchio »), que nous savons appartenir à la ville infernale dantesque évoque pourtant les aspects terribles de la Kali dévorant et de la gueule des enfers selon la tradition figurative indienne³¹⁵.

3.4.1. Bovinisation de l'espace indien

Dans *Un barbare en Asie* d'Henri Michaux, la représentation de la vache sacrée indienne, très éloignée de l'image traditionnelle de docilité et de soumission et relevant par contre du schéma de l'animation, comme nous l'avons constaté, apparaît maintenant plus complexe qu'on ne l'aurait pas cru :

Elles traversent les rues, s'étalent de tout leur long sur un trottoir qui devient inutilisable, fientent devant l'auto du Vice-roi, inspectent les magasins, menacent l'ascenseur, s'installent sur le palier, et si l'Hindou était broutable, nul doute qu'il serait brouté. Quant à son indifférence vis-à-vis du monde extérieur, là encore elle est supérieure à l'Hindou. Visiblement, elle ne cherche pas d'explication, ni de vérité dans le monde extérieur. *Maya* tout cela. *Maya* ce monde. Ça ne compte pas. Et si elle mange ne fut-ce qu'une touffe d'herbe, il lui faut plus de sept heures pour méditer ça. Et elles abondent, et elles rodent, et elles méditent partout dans Calcutta ³¹⁶.

Si la représentation met en évidence l'aspect de collectivité grouillante propre à la représentation michaudienne de cet animal, une première lecture permet de remarquer que la vache, « maître d'insouciance » n'est que la prosopopée de l'indianité et d'une philosophie de l'ataraxie et du détachement. Par contre,

³¹⁵ Voir : "Annexes", p. ##. Cf. aussi ZIMMER, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, op. cit., p. 202, et fig. a 68, p. 177 ; p. 204.

³¹⁶ Henri MICHAUX, op. cit., p. 22

l'apparente incommunicabilité entre la vache et le « monde extérieur » est ouvertement démentie dans le texte par l'attitude « broutante » de cet animal qui opère une véritable distinction de l'univers en *res cogitans* broutant et *res extensa* « broutable ». Représenté en véritable tube digestif et donc comme une porte avalant les objets du monde extérieur vers un intérieur, le bovin michaudien semble résumer dans sa figure l'aspect animé (« elles abondent ») et mordicant (« elles rodent ») du symbole thériomorphe typique. Autant plus que l'équation établie entre disciplines védiques et système gastro-intestinal bovin (« si elle mange ne fut-ce qu'une touffe d'herbe, il lui faut plus de sept heures pour méditer ça ») ne fait que témoigner qu'une vision dévorante et digestive de l'espace indien a remplacé chez Michaux l'idéal traditionnel de terre de la purification yogique. Une telle image chez Huxley permet des considérations pareilles:

Before I came in India, I had never heard a bull hiccupping. It is a loud and terrifying sound. Hearing behind me that explosive combination of a bellow and a bark, I have often started in alarm, thinking I was on the point of being attacked³¹⁷.

Ce mélange de « bellow » et de « bark » peut être expliqué selon la notion de « meuglement » qui est évoqué par Bachelard à propos de la terreur correspondant à une gueule menaçante. D'ailleurs, dans la mythologie indienne, le taureau est également l'animal de Siva et de Durga, tout en figurant aussi comme épithète de Surya, le soleil noir, donc la tonnerre représente le mugissement du bovin³¹⁸. La vache sacrée indienne fait donc l'objet d'une véritable métamorphose de symbole thériomorphe : le mouvement grouillant, relevant du schéma de l'animation, se transforme, dit Gilbert Durand, en véritable « sadisme dentaire », comme il est aisé de constater dans bien d'autres lieux textuels.

³¹⁷ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, *op. cit.*, p. 76.

³¹⁸ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 81 ; cf. aussi *Veda*, XII, I, 6 et ZIMMER, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, p. 71 ; KRAPPE, *La Genèse des mythes*, p. 82.

Pier Paolo Pasolini, qui avait partagé l'expérience indienne avec son compagnon Alberto Moravia, publie, toujours en 1962, un recueil de ses proses de voyage sous le titre *L'odore dell'India*. Bien que la critique a depuis toujours joué à accroître les différences de ce deux portraits spéculaires du sous-continent (plus intellectuel et professoral le moravien, plus passionné et sensoriel le pasolinien), une lecture approfondie ne peut faire, à mon avis, que trouver toute une série de coïncidences.

E le vacche per le strade: che andavano mescolate alla folla, che si accovacciavano tra gli accovacciati, che deambulavano coi deambulanti, che sostavano tra i sostanti: povere vacche dal mantello diventato di fango, magre in modo osceno, alcune piccole come cani, divorate dai digiuni, con l'occhio eternamente attratto da oggetti destinati a un'eterna delusione ³¹⁹

La présence bovine comme encombre connotant l'espace urbain indien est également présente chez Huxley:

It is an orthodox and pious town. The pavements are thronged with ruminating bulls and Brahmins and fakirs; the shops do a thriving trade in phallic symbols, of which the manufacture, in gilt and painted marble, seems to be one of the staple industries of the place³²⁰.

Si de telles images s'avèrent une allusion à la force dévoratrice de la mère phallique, Max Olivier-Lacamp, dans *Le Kief*, insiste sur les aspects omnivores du bovin :

Pareil au veaux et aux vaches qui, fortes de quatre estomacs, s'en tiennent aux pâturages, tellement hébétés par la digestion perpétuelle qu'ils n'ont même pas la conscience de mouleur leur déjection qui tombe, floc, en bouse si peu fécale que les Indiens n'en servent une fois sèche pour faire la cuisine et se chauffer l'hiver...³²¹

³¹⁹ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 13-14

³²⁰ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, op. cit., p. 66.

³²¹ Max OLIVIER-LACAMP, *Le Kief*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1974, p. 18.

Chez Moravia, l'image de la vache se métamorphose toujours plus vers une configuration ouvertement canine :

Invece la strada è il dormitorio delle vacche sacre che non hanno padrone e girano sconsolatamente tutto il giorno, da un negozio all'altro, da un vicolo all'altro, da tutti rispettate, da nessuno nutrite. Ce ne sono tante, giù giù sull'asfalto, accovacciate come cani randagi enormi, con la carcassa bene in vista sotto il cuoio sdrucito. Tuttavia, anche così spenta e buia, la strada conserva ancora un po' di fascino orientale, se non altro per gli ululati degli sciacalli dalla campagna, a cui rispondono i cani dai vicoli tenebroosi. Ci vorrà la piena luce del giorno per rivelarne tutta la povertà e la stanchezza³²².

3.4.2. Cinification de l'espace indien

L'image littéraire du chien constitue le trait d'union entre le symbole thériomorphe mordicant et les grandes figures de psychopompes qui vont introduire la dernière section de ce travail, celle sur le motif du démembrement et de la mort. Dans la mythologie ancienne, le chien est présent comme animal funèbre au moins chez les figures de Anubis, le dieu psychopompe, le chacal Oupouahout et le chien sauvage Kenthamethiou ; Hécate elle-même est symbolisée par un chien. On peut trouver encore cette configuration canine de l'espace urbain indien chez Max Oliver-Lacamp:

Les rues étaient vides, sauf des morts, par-ci, par-là... J'allais vite, et en silence, et c'était étrange. Parce qu'en temps normal, tu sais bien, la route circulaire, Delhi Gate, Faaiz Bazar, Elgin Road, sont noires de monde et l'on n'y roule, en voiture, qu'avec l'abertisseur coincé. J'atteignais Chandni Chawk, qui était déserte, complètement déserte, si tu peux imaginer. Sauf pour quelques vaches sacrées, grises et rousses, échappées des deux temples, qui meuglaient devant les volets à cadenas des marchands de légumes et de fruits. Pas d'autre bruit. Des corbeaux en train de becqueter quelque chose d'informe au pied de la statue de la reine Victoria et des chiens silencieux attablés

³²² Alberto MORAVIA, *op. cit.*, p. 209

avec des chacals... Tu te rends compte, des chacals en plein jour³²³ ?

Chez Pasolini, l'animalisation de l'indien a toujours été interprétée comme opératoire à une recherche de l'originaire dont l'auteur italien avait déjà nourri ces ouvrages sur les paysans frioulans ou sur les gamins de la périphérie romaine. La connotation érotique d'un tel portrait de la jeunesse indienne est patente : les « indianini » sont présentés comme des « piccoli corpi, nudi e scuri come quelli degli animali, agnellini o capretti³²⁴ ». Pourtant, le motif de la soumission et de la docilité de cette humanité animalisée cède sa place à une connotation de plus en plus correspondant à une activité « dévorante » : dans ce passage, il décrit sa rencontre avec deux adolescents indiens à Bombay :

Il primo si chiama Sundar, il secondo Sardar, uno è muslim, l'altro indù. Sundar viene da Haiderabad, dove ha la famiglia; cerca fortuna a Bombay, come un ragazzo calabrese può venire a Roma: in una città dove non ha nessuno, dove non ha casa, e deve arrangiarsi a dormire come capita, a mangiare quando può. Tossisce, dal piccolo torace di uccello: forse è tifico. La religione maomettana dà alla sua faccia dolce e sottile una certa aria di timida astuzia mentre l'altro, Sardar, è tutto dolcezza e dedizione: indù fino in fondo. Anche lui viene dal lontano Andhra, la regione di Madras, anche lui senza famiglia, senza casa, senza nulla. Gli altri, loro amici, sono rimasti indietro, nell'ombra della porta secondaria dell'albergo. Ma ora li vedo muoversi, in silenzio. Sono intorno a un grosso cartoccio che aprono sul marciapiede polveroso. Chiedo a Sardar e a Sundar cosa stiano facendo: mangiano il pudding, i resti delle cene dell'albergo. Mangiano in silenzio, come cani, ma senza litigare, con la ragionevolezza e la dolcezza degli indù³²⁵.

Plus tard, l'écrivain remarque l'attitude animalesque d'un vieil mendiant. Le motif de la cinification est toujours opératoire à une configuration de l'être humain comme tube digestif :

Nel frattempo s'era messo accanto a me che osservavo, un uomo anziano, con dei lunghi capelli neri fasciati dal fetido turbante, e una grande barba nera: tutto avvolto di

³²³ Max OLIVIER-LACAMP, *Le Kief*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1974, p. 182.

³²⁴ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 74.

³²⁵ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 17-18.

stracci bianchi, mi sogguardava, con una specie di ghigno. Lo osservai meglio: non era più alto d'un adolescente malato e mal cresciuto: secco, leggero, come un implume: i suoi atteggiamenti erano quelli di un infante: anzi di una infante: le sue movenze avevano la delicatezza e il leggero isterismo di quelle di una bambina. Capii che il suo era un sorriso di complicità. E capii anche che stava aspettando che la famiglia se ne andasse, per andare a mangiarsi le sue offerte. E capii infine che era mezzo morto di fame. Quel sorriso vergognoso voleva semplicemente dire: «Adesso io vado a braccare quel cibo e a mangiarmelo come un cane. Tu mi capisci, no? Be', son stupidaggini, cose che capitano a tutti: anche tu hai fame, vero?³²⁶ ».

La docilité du chien est remplacé par l'image du « braccare » qui connotait également le chien chez Michaux (dans le *Barbare*, il décrit en effet des « sivaïtes aux faces de dogues qui arrachent le morceau »).

La métamorphose du symbole thériomorphe du *schéma de l'animation* au *schéma du mordicant* s'achève donc avec une image de Marguerite Duras, où le fourmillement se transforme de manière évidente en ce que Bachelard appelait le « sadisme dentaire » :

C'est la première fois qu'il voit se lever le jour ici. Au loin, des palmes bleues. Le bord du Gange, les lépreux et des chiens emmêlés font l'enceinte première, large, la première de la ville. Es morts de faim sont plus loin, dans le grouillement dense du Nord, ils font la dernière enceinte. La lumière est crépusculaire, elle ne ressemble à aucune autre. Dans une peine infinie, unité par unité, la ville se réveille³²⁷.

Nous avons retracé les symboles thériomorphes, tels que conçus par Gilbert Durand. Dans la représentation contemporaine de l'Inde, l'animalisation correspond à une configuration thériomorphe de l'Autre, qui est donc représenté en être inquiétant, sadique, agressif. Comme ce chapitre vient de démontrer, le caractère féminin de l'espace géographique indien s'avère, dans le corpus et dans la période choisis, un caractère actif. Telle activité se montre dans la configuration passive de l'entrée de l'européen: entrée non plus agie (se

³²⁶ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 28-29

³²⁷ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1986 [1966], pp. 164-165

configurant comme “viol”) mais subie (se configurant comme “avalement”).

Nous avons analysé la présence de ces symboles dans les images traditionnelles de l'espace indien, tout en bouleversant la vision saïdienne qui verrait une subjugation dans toute animalisation, une difficulté vaincue dans tout décor obscur et mystérieux et une renaissance dans toute *katábasis*.

4. DE L'ESPACE DEMEMBRANT

4.1. INTRODUCTION

AYANT JUSQU'A PRESENT RETRACE LES VALORISATIONS NEGATIVES de l'« être contenu » à l'intérieur de l'espace urbain indien et en ayant montré les caractéristiques emprisonnantes et dévorantes, il reste à observer un troisième aspect de la géographie imaginaire saïdienne.

Le dernier stade de l'évolution de l'homme à l'intérieur du *vase* féminin est représenté chez Neumann par des éléments (« Zerstückeln ; Tod ; Auslöschen ; Krankheit³²⁸ ») qui correspondent, en négatif, aux éléments euphoriques de la fructification, de la renaissance et de la régénération. Dans son aspect de déesse de la terre et de la fertilité, de la culture des champs et de la germination, la Grande Mère est toujours connectée avec des symboles végétales comme le lotus (en Inde et en Egypte), la rose (pour Isis, Déméter et, ensuite, pour la Vierge Marie) et, parmi d'autres, l'épi représentant Ishtar, Déméter-Cérès-Spes et la Vierge³²⁹. Le caractère élémentaire positif de l'archétype du Féminin, dès lors, conduit pour Neumann aux « Mystères de la végétation » : à ce stade, le « contenu » du *vase* vit une sorte de répétition de la naissance originare ou de régénération spirituelle. Notre lecture de *Orientalism* et de *Culture and Imperialism* visait effectivement à mettre en corrélation cet aspect régénérateur

³²⁸ « Démembrement ; Mort ; Extinction ; Maladie », Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., pp. 71-80.

³²⁹ Voir : « Annexes », p. ##.

de l'archétype de la Grande Mère et l'image euphorique du rapport entre homme occidental et géographie orientale qui déterminait, selon Saïd, la représentation de l'espace en littérature. A cet égard, Saïd attaquait le stéréotype de l'Orient indien comme réservoir de sagesse, de spiritualité et de mysticisme, tout en dénonçant l'attitude « utilitariste » européenne qui, sous l'aspect d'une tension apparemment positive vers la religiosité et la culture indienne, ne finissait que par s'en emparer selon une logique d'appropriation violente.

Parmi les contestations les plus fréquentes qui alimentent ce point de vue, une sorte de « campagne de réhabilitation » est conduite (par Robert Irwin ou par François Pouillon, à titre d'exemple³³⁰) afin de restaurer l'image et l'œuvre des « orientalistes » accusés dans *Orientalism* de démontrer la genuïté et la bonne foi de leur intérêt pour l'Orient. Pourtant cela ne répond pas suffisamment à l'accusation saïdienne selon laquelle tout usage de l'Autre, bien que de bonne foi, contribue à une chosification inévitablement ethnocentrique et invariablement « mauvaise ». L'histoire de l'« appropriation » d'un texte classique de la tradition sanskrite comme la *Bhagavad-gītā* constitue un exemple fondamental d'une telle attitude : traduit en anglais en 1785 par Charles Wilkins, ce texte connaît une audience immédiate à travers l'édition latine de 1823 de A. W. Schlegel et atteint le centre d'un débat philosophique enthousiaste (et parfois acharné) entre Wilhelm von Humboldt et Hegel entre 1825 et 1826³³¹. La *Bhagavad-gītā* (du sanskrit श्रीमद् भगवद् गीता : « Chant du Bienheureux Seigneur »), est une partie du poème épique *Mahābhārata* où le héros Arjuna, au moment de commencer la bataille fratricide du Kurukshetra, se trouve en proie au doute ; Kṛṣṇa, sous l'aspect de son aurige, lui apprend la vraie voie du salut qui consiste en la poursuite de l'action, même si injuste, tout

³³⁰ Cf. Robert IRWIN, *For Lust of Knowing*, *op. cit.* et François POUILLON, Jean FERREUX (éds.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, *op. cit.*

³³¹ Cf. Giorgio R. FRANCI, « La crisi morale di Arjuna nella Bhagavad-Gītā e la soluzione karmayogica: alcune difficoltà. Superabili? », dans *Studi Orientali e Linguistici* n° 3, 1986, pp. 131-158 ; Saverio MARCHIGNOLI, « La Bhagavad-Gītā come testo canonico dell'azione: appunti in margine a alcune interpretazioni europee », dans *Annali di storia dell'esegesi*, n° 15/2, 1998, p. 375-388.

en se détachant des fruits (*karmayoga*). Dans la première moitié du XX^{ème} siècle ce poème subit un processus de ré-sémantisation de son message en s'adaptant au fur et à mesure que les temps et les besoins changent : les lectures et les interprétations de René Guénon, de Kavafis, de René Daumal, de Simone Weil (qui compare Arjuna à Antigone³³²), de Giuseppe Giovanni Lanza del Vasto, de Aldous Huxley et de Christopher Isherwood (qui en publie une traduction célèbre³³³) poussent toutes vers la vision de la *Bhagavad-gītā* comme l'« évangile indien³³⁴ », texte sapientiel aux énormes potentialités purifiantes et sotériologiques pour l'Occident. Totalement décontextualisé, ce texte est par conséquent appelé à constituer la réponse à la crise spirituelle d'une Europe dévorée par le matérialisme et contrainte, pendant les deux guerres mondiales, à une expérience fatale de l'« action injuste ». Le caractère arbitraire et utilitariste sous-tendant les lectures de la *Bhagavad-gītā* est tel que des interprétations inspirées de l'éthique nationale-socialiste sont autorisées et qu'un indologue comme Jakob W. Hauer arrive, en 1934, à en décrire la pensée comme l'« essence et le caractère fondamental de la religiosité indo-germanique³³⁵ ». Une telle attitude a fini par déterminer le phénomène

³³² « La Gīta et l'Antigone ont apparemment des significations opposées ; en réalité elles ont le même esprit. Complémentaires. », dans Simone WEIL, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950, p. 320.

³³³ La lecture de Huxley s'encadre dans une réflexion majeure concernant la postulation d'une *Perennial Philosophy*: « The *Bhagavad-gītā* is perhaps the most systematic scriptural statement of the Perennial Philosophy. to a world at war, a world that, because it lacks the intellectual and spiritual prerequisites to peace, can only hope to patch up some kind of precarious armed truce, it stands pointing, clearly and unmistakably, to the only road of escape from the self-imposed necessity of self-destruction », Aldous HUXLEY, « Introduction », dans Christopher ISHERWOOD, Swami Prabhavananda, *The Song of God*, London, Phoenix House, 1953. Giorgio Manganelli donne une opinion décidément iconoclaste du travail de Huxley et Isherwood : « Christopher Isherwood, lo squisito narratore di favole berlinesi, che si accoccola, tormentato e fiducioso, ai piedi di Shri Ramakrishna e di Vivekānanda. Uno scrittore malizioso, lucidissimo, terrestre, metropolitano, un impeccabile narratore di volgarità passionali, di pene mediocri, di avventure intrinsecamente notturne. E Huxley, un uomo così spiritoso, secco, svelto : anche lui a frugare nei Vedānta, in cerca di una “ minima ipotesi di lavoro ” che consenta di spiegare perché mai non ci uccidiamo immediatamente, al massimo appena conseguito il diploma della terza elementare », dans Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 18.

³³⁴ C'est toujours Weil à proposer un « parallélisme entre Arjuna et Christe », dans Simone WEIL, *Cahiers*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 153.

³³⁵ Jakob W. HAUER, *Eine indo-arische Metaphysik des Kampfes und der Tat, die Bhagavad-gītā in neuer Sicht mit Übersetzungen*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1934, cit. dans Saverio

historico-philosophique que Roger-Pol Droit nomme « oubli de l'Inde » : à l'usage (impropre ou tendancieux) de la philosophie indienne ne correspond pas à ce jour sa canonisation dans les manuels d'histoire de la philosophie³³⁶. Or, cette appropriation de l'Inde comme patrie de l'absolu, du sacré, du mystique, comme berceau des religions et comme « *luogo ad alto tenore di Dio*³³⁷ » est l'un des stéréotypes qui, outre à informer la perception *popular* contemporaine du sous-continent, a des racines intéressantes dans l'histoire littéraire³³⁸. L'une des premières figures qui nous est léguée de la Grèce ancienne est celle des gymnosophistes, les philosophes nus rencontrés par Alexandre, dont Onésicrite relatait la sagesse illuminée et le détachement des choses terrestres³³⁹ ; un enthousiasme affiché pour une telle philosophie appartient également à la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate (début du III^{ème} siècle apr. J.-C.), où Apollonios décrit ainsi sa rencontre avec les Brahmanes : « Εἶδον - φησὶν - Ἴνδουὺς Βραχμᾶνας οἰκοῦντας ἐπὶ τῆς γῆς καὶ οὐκ ἐπ' αὐτῆς, καὶ ἀτειχίστως τετειχισμένους, καὶ οὐδὲν κεκτημένους ἢ τὰ πάντων » (III,15)³⁴⁰. Ce mythe traverse l'histoire littéraire occidentale moderne et, avant de devenir le modèle de la grande vague mystique qui de Ralph W. Emerson à la Théosophie de Madame Blavatsky, arrive aux années 50 et 60 du XX^{ème} siècle,

MARCHIGNOLI, « La Bhagavad-Gītā come testo canonico dell'azione: appunti in margine a alcune interpretazioni europee », dans *Annali di storia dell'esegesi*, n° 15/2, 1998, p. 380. cf. aussi l'opinion de Julius Evola : « Ad Arjuna il Dio impone di combattere, e indica il carattere divino, soprannaturale, di un'azione pura, scagliata di là dal vincere e dal perdere, dall'egoismo e dall'altruismo, dal piacere e dal dolore : comandamento essenzialmente romano, spiritualmente fascista », dans Julius EVOLA, *Imperialismo pagano*, Todi-Roma, Atanòr, 1928, p. 31.

³³⁶ Cf. Roger-Pol DROIT, *L'Oubli de l'Inde. Une amnésie philosophique*, Paris, P.U.F., 1989.

³³⁷ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 19.

³³⁸ Cf. Michel HULIN, Christine MAILLARD, *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et Allemagne (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle)*, op. cit.

³³⁹ L'histoire est racontée dans Πῶς Ἀλέξανδρος Ἦχθη, œuvre perdue mais mentionnée par Arriane (parmi d'autres). Cf. T. S. BROWN, *Onesicritus. A Study in Hellenistic Historiography*, Berkeley-Los Angeles, 1949. Cf. aussi K. KARTTUNEN, « The Country of Fabulous Beasts and Naked Philosophers. India in Classical and Medieval Literature », dans *Arctos*, n° 21, 1987, p. 44. Cf. aussi Jean-Claude CARRIERE, Evelyne GENY, Marie-Madeleine MACTOUX et Françoise PAUL-LEVY, *Inde, Grèce ancienne : regards croisés en anthropologie de l'espace*, op. cit.

³⁴⁰ « J'ai vu - dit-il - les Brachmanes de l'Inde, qui habitent sur la terre et ne l'habitent pas, qui ont une citadelle sans murailles, et qui ne possèdent rien que ce que possède tout le monde », dans PHILOSTRATE L'ATHÉNIEN, *Apollonios de Tyane : sa vie, ses voyages, ses prodiges*, (Alexis Chassang, éd.), Paris, Sand, 1995, III,15.

elle est aussi d'inspiration pour une polémique anticatholique pendant le siècle des Lumières : la pièce *Les Brames* de Jean-François La Harpe (1783) met en scène le brahman en empruntant à Voltaire la vision de l'Inde comme « point zéro de la civilisation et lieu de la Révélation primitive³⁴¹ ». Sur la question de l'idée d'une sagesse indienne originaire au XVIII^{ème} siècle, le récent ouvrage de Marie Fourcade et Ines G. Županov vise à rétablir une vision correcte de l'influence de l'imaginaire indien dans la culture des Lumières, tout en répondant de manière polémique à la théorie de la provincialisation de l'Europe de Dipesh Chakrabarty³⁴².

Si un tel cadre d'histoire des idées soutient, de quelque manière, la théorie saïdienne d'une appropriation ethnocentrique et européocentrique de la culture-autre (surtout dans le sens de « médecine spirituelle »), il est par contre très rare, à notre avis, que cette image de renaissance ou de revitalisation occupe une place importante dans la représentation littéraire de l'Inde au XX^{ème} siècle. Le parcours du personnage européen à l'intérieur de l'espace urbain du sous-continent a montré jusqu'à présent toute une série de limitations imposées à l'action européenne – à travers les images de l'emprisonnement et de la fixation – et au développement matériel du prétendu colonisateur – à travers les images de la dévoration. Bien que le personnage du pèlerin animé d'un élan authentique vers les possibilités régénératives de l'expérience indienne existe encore, les écrivains contemporains préfèrent mettre en scène les échecs ou les déceptions plutôt que l'atteinte de la renaissance rêvée.

Nous allons par la suite mettre en discussion ce dernier point de la « imaginative geography » postulée dans *Orientalism* – le mythe de l'Inde

³⁴¹ L'usage de l'Inde dans la polémique voltairienne contre « les prêtres d'Europe, devenus, eux, ignorants et pédants » est traité de manière approfondie en relation à la production théâtrale du XVIII^{ème} siècle, de *La Veuve du Malabar* de Lemierre à *Les Brames* de La Harpe, dans Jackie ASSAYAG, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVII^{ème}-XX^{ème} siècle)*, op. cit. pp. 73-100. La citation est tirée de la p. 88.

³⁴² Cf. Marie FOURCADE, Ines G. ŽUPANOV, *L'Inde des Lumières. Discours, histoire, savoirs (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, EHESS, coll. « Puruṣārtha », 2013 ; cf. aussi Esther KOVACS, « Les brames, dépositaires du savoir ? La réflexion de Diderot de l'*Encyclopédie* à l'*Histoire des deux Indes* », dans BRIDET Guillaume, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIII^e-XX^e siècle)*, op. cit., pp. 37-48.

régénérative – tout en interrogeant la représentation littéraire de l'espace urbain indien selon les trois aspects figuratifs du troisième stade de l'axe élémentaire négatif (M-), concernant le *démembrement*, la *maladie* et la *mort*. De tels aspects sont en effet censés configurer une inversion de la connotation positive de l'élément contenant du féminin : nous avons vu correspondre au stade du développement matériel un stade parallèle et contraire connoté par un imaginaire dysphorique de la dévoration et de la digestion (à travers une connotation figurative thériomorphe de l'espace oriental indien) ; à ce point, il conviendrait d'analyser les aspects de revitalisation, de nouvelle naissance et de renaissance pour en tester la validité dans le paradigme contemporain.

4.2. LE DEMEMBREMENT

4.2.1 Les images du démembrement

L'IMAGE DU DEMEMBREMENT (« Zerstückeln ») constitue pour Neumann le trait d'union avec le stade précédent - « Réduire ; dévorer » - où la métaphore du métabolisme, de la dévoration et de la digestion connotaient la permanence à l'intérieur du *vase* maternel, tout en remplaçant le développement typique de l'axe élémentaire positif ($M+$)³⁴³. Le démembrement en constitue donc l'étape successive, où le corps contenu est non seulement transformé à travers la digestion, mais privé de son intégrité et de son individualité : l'image de la *soustraction* est en ce sens à l'opposé de celle de l'*addition* et du *donner* comme caractéristiques des aspects positifs de l'archétype de la Grande Mère ; par conséquent, une telle image de séparation de l'unité du corps s'avère isomorphe des images de la mort (« Tod ») qui font partie de ce stade. Le thème du démembrement, d'ailleurs, appartient depuis toujours à une dimension féminine et maternelle négative ; s'il est « comune a molti miti solari, in contrasto alla composizione del bambino che avviene nell'utero materno³⁴⁴ »

³⁴³ « Démembrement ; Mort ; Extinction ; Maladie », Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., pp. 71-80.

³⁴⁴ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une*

il ne représente pas uniquement l'inversion du processus créatif et assembleur qui se produit à l'intérieur de l'utérus maternel, mais il se charge également de bien d'autres valeurs. Le mythe du démembrement d'Horus en constitue un exemple : la version la plus connue de ce mythe n'existe pas dans la tradition égyptienne et n'est relaté que par Plutarque, dans *Πότερον ψυχῆς ἢ σώματος ἐπιϋνμία και λόπη* (*De libidine et aegritudine*), un essai pseudépigraphique traditionnellement contenu dans les *Ἠθικά*³⁴⁵. En analysant le problème de l'union de l'âme et du corps, il évoque en effet de façon métaphorique le mythe du démembrement d'Horus :

ἐπεὶ τῷ πατρὶ τιμωρῶν ἀπέκτεινε τὴν μητέρα, καὶ τὸ αἷμα αὐτοῦ καὶ τὸν μυελὸν καταλυεῖν, περιελεῖν δὲ τὴν πιμελὴν καὶ τὰς σάρκας, ὡς τούτων ἐν τῇ μητρὶ τὴν σύστασιν λαβόντων, ἐκείνων δ' ἀπὸ τοῦ πατρὸς κατὰ τὴν γένεσιν ῥυέντων αὐτῷ³⁴⁶.

Le démembrement d'Horus, en tant que punition pour un crime qu'il aurait commis contre sa mère, se produit comme une séparation de ses constituants physiologiques en éléments paternels (sang et moelle sont en effet apparentés au sperme dans l'embryologie ancienne) et éléments maternels (la graisse et les chairs) : ces derniers sont enlevés pour indemniser Isis. En ce cas la grande déesse mère égyptienne est à l'origine du châtement d'Horus, tandis qu'elle s'avère une force féminine positive dans la reconstruction du corps démembré d'Osiris³⁴⁷. Le démembrement est ouvertement connecté à une dimension féminine funèbre dans le mythe d'Actéon, décrit par Ovide dans le troisième

schizophrénie, Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, 1953, p. 236 it.

³⁴⁵ Des versions abrégées du mythe existent également dans le *De Isis et Osiris* et dans le *De animae procreatione in Timeo*, cf. Jean HANI, « Plutarque et le mythe du «Démembrement d'Horus», dans *Revue des études grecques*, n° 76, 1963, pp. 111-120.

³⁴⁶ « Quand, pour venger son père, Horus eut tué sa mère, un des plus anciens dieux jugea qu'il fallait lui laisser son sang (τὸ αἷμα) et sa moelle (τὸν μυελὸν), mais lui enlever la graisse (τὴν πιμελὴν) et les chairs (τὰς σάρκας), parce que celles-ci s'étaient formées dans le sein de sa mère, tandis que ceux-là venaient de son père à travers la génération » PLUTARQUE, « *Πότερον ψυχῆς ἢ σώματος ἐπιϋνμία και λόπη* », dans F. H. Sandbach (éd.), *Plutarch's Moralia*, vol. XV, « Fragments », London, Williaum Heinemann Ltd ; Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 50.

³⁴⁷ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, op. cit., vicino alla fig. 23.

livre des *Métamorphoses*³⁴⁸, là où une telle punition est voulue par Artémis-Hécate, déesse terrible du monde souterrain et des morts, qui opère à travers les animaux psychopompes par excellence, les chiens ; le rite dionysiaque du σπαραγμός, pratiqué par les Ménades, a lui aussi un évident côté féminin – au moins si l'on songe au déchirement du corps de Penthée de la part de sa mère Agave dans *Βάκχαι* d'Euripide.

Un tel imaginaire est énormément présent dans la représentation de l'espace indien. Dans le *Giornale indiano* d'Enrico Emanuelli, où le narrateur décrit de manière exaspérée l'attaque subie de la part des serviteurs d'un hôtel de Bombay, le motif du démembrement se relie au symbole thériomorphe et notamment au schéma de l'agitation :

Mi sembra d'essere una carogna presa d'assalto dalle formiche. Esse vanno e vengono, insieme caute e impassibili, quasi avessero coscienza della loro scarsa forza singola, ma anche percezione esatta del loro strapotere collettivo. Stanno demolendomi, bisogna reagire. Chiudere la porta non serve perché quei maledetti hanno in tasca un piccolo ferro magico, che lavora come vuole il loro piacere od arbitrio³⁴⁹.

La description paradoxale du personnel de l'hôtel est caractérisée par toute une série de caractéristiques : l'espace est toujours un espace qu'on peut supposer fermé (une chambre d'hôtel) mais qui s'avère facilement pénétrable à travers l'usage d'un véritable objet magique (« un piccolo ferro ») qui en permet l'accès. Cet espace est attaqué par une foule qui a l'aspect – comme on l'a relevé à plusieurs reprises – d'une multitude grouillante (« esse vanno e vengono ») et animalière (« formiche ») qui apparaît comme une masse impénétrable et toute-puissante et dont la conformation appartient aux symboles thériomorphes. Ces fourmis sont en effet pourvues d'un « strapotere collettivo » leur permettant

³⁴⁸ OVIDE, *Les métamorphoses*, (trad. de Joseph Chamonard), Paris, Flammarion, 2014.

³⁴⁹ « J'ai l'impression d'être une charogne prise d'assaut par des fourmis. Elles vont et viennent, à la fois prudentes et impassibles, comme si elles avaient conscience de leur faible force individuelle, mais aussi de leur toute-puissance collective. Elles vont me démolir, il faut réagir. Il ne suffit pas de fermer la porte car ces maudits ont dans leur poche un petit fer magique, qui travaille à leur plaisir ou arbitre », Enrico EMANUELLI, *Giornale indiano*, Milano, Mondadori, 1955, p. 23, (traduction personnelle).

d'agir selon leur propre volonté (« loro piacere o arbitrio ») et, dès lors, de « démolir » le protagoniste (« stanno demolendomi »). Que cette démolition ait pour objet la corporéité (« τὰς σάρκας », selon Plutarque), il est évident par la référence au corps comme « carogna » à dévorer (du latin *caro*, « chair » : une telle image de chair morte est en effet à mettre en connexion avec son dévorateur, le σαρκοφάγος). En ce sens, on peut trouver l'instrument de ce démembrement dans le « petit fer magique » censé permettre une telle action violente sur le corps de l'Européen ; c'est-à-dire que l'évocation d'un passepartout ou d'une clé, probablement possédée par les serveurs de l'hôtel mais déguisé à travers l'expression générique « ferro », tend en quelque sorte à en mettre en évidence la parenté métallique avec les lames et les couteaux appartenant traditionnellement aux déesses du démembrement. Tel est le couteau d'Isis, selon le *Livre des morts*³⁵⁰, de la Grande Mère aztèque³⁵¹, ou, par une connexion entre la lame et la fauche lunaire, de toutes les déesses lunaires comme, entre autres, Artémis. Plus en particulier, le *chakra*, entendu comme objet symbolique figurant parmi les instruments de création et de mort de la déesse indienne *Bhavani* (nommé aussi, dans ses aspects négatifs, *Dourga* ou *Kali*) est à prendre en considération selon la lecture de Louis-Gabriel Michaud : « les deux lances, le couteau, le tchakra ou roue de fer magique, tels sont les instruments de création ou de mort que ses mains bienfaisantes ou terribles font luire à l'œil de ses frêles adorateurs³⁵² ». Comme nous l'avons vu, cette configuration de la Grande Mère comme force démembrante et mortelle est construite *a contrario* à partir de l'image positive de divinité de la fructification et de la germination. Le couteau est également l'attribution de l'allégorie de *Anatomia* dans les textes de médecine du XVII^{ème} siècle : dans le *Spicilegium*

³⁵⁰ « Conosco il nome della lama : è il coltello di Iside con cui tagliò la carne per Horo », dans Boris de RACHEWILTZ (éd.), *Il libro dei morti degli antichi egiziani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958, p. 87.

³⁵¹ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 192.

³⁵² Louis-Gabriel MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne : partie mythologique ou Histoire, par ordre alphabétique, des personnages des temps héroïques et des divinités grecques, italiennes, égyptiennes, hindoues, japonaises, scandinaves, celtes, mexicaines, etc.*, Paris, L. G. Michaud Libraire-éditeur, 1832, p. 436.

anatomicum de Theodor Kerckring (Amsterdam, 1670), cette figure féminine allégorique est représentée dans l'acte de disséquer un cadavre humain³⁵³. Tandis qu'elle brandit son couteau, deux *putti* lui offrent un panier d'épis de blé, qu'elle regarde dédaigneusement ; Jonathan Sawday, qui met en connexion l'iconographie des *Anatomies* ou « figures of division³⁵⁴ » avec celle de Méduse ou avec le mythe du déchirement du corps de Marsias³⁵⁵, parle à ce propos d'un refus de la part de la figure féminine du rôle de Cérès, la déesse de la fertilité (à laquelle les épis se réfèrent), au profit de son rôle de « dissectrice ». Par ses similitudes avec le couteau d'*Anatomie*, le « fer à démolition » évoqué par Emanuelli s'avère donc l'élément fondamental de cette scène de démembrement où l'image de la géographie imaginaire renverse sa féminité vers une dimension de plus en plus négative et dysphorique. L'aspect agressif et dévorant du symbole thériomorphe acquiert en effet des connotations ouvertement mortelles : le démembrement dont l'Européen fait l'objet constitue une perte symbolique d'humanité outre que de vie : l'usage du substantif « charogne » – littéralement : le corps d'une bête morte en putréfaction – suggère que la réduction de l'Européen à corps mort se charge aussi d'un dénigrement de son humanité.

Dans cette optique, *l'Esperimento con l'India* de Giorgio Manganelli s'avère un texte très explicite en ce qui concerne le rapport avec le mythe de l'Inde revitalisante et purifiante. D'abord, il tourne en ridicule le stéréotype européen du gymnosophe, le philosophe nu dépositaire d'une sagesse illuminée : « Mettiamo che sia un paese dove la Verità si offre gratis agli angoli delle strade, che cosa farei, se un mendicante grinzoso e secolare mi porgesse la mano non per chiedere ma per offrirmela, la Verità conclusiva? Direi: "Grazie, è proprio quello che volevo, la terrò da conto, non ci farò giocare i bambini³⁵⁶" ». Il est donc parfaitement conscient du décalage existant entre les stéréotypes de

³⁵³ Voir : « Annexes », p. ##.

³⁵⁴ Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, New York, Routledge, 1995, pp. 183-184.

³⁵⁵ OVIDE, *Métamorphoses*, op. cit., VI, 384-385.

³⁵⁶ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 18.

sa culture et la réalité factuelle de l'objet-Inde, et il s'engage volontiers dans une tentative de déconstruction délibérée de l'imaginaire européen ; ainsi il affirme ironiquement : « Ma sto viaggiando verso una repubblica, o verso la dimora del Vedānta?³⁵⁷ ». S'il est vrai que l'appréhension de l'Orient, chez Manganelli comme chez bien d'autres, ne se fait qu'à travers un filtre livresque (ce que Barthes appelle le « déjà-lu »), dans *l'Esperimento con l'India* cette attitude se révèle même le prétexte pour une parodie débridée de la bibliographie occidentale sur l'Inde : *Siddharta* – « una pensosa interpretazione dell'India³⁵⁸ », l'auteur y fait référence à plusieurs reprises pour démasquer l'image littéraire de l'Inde comme patrie d'un mysticisme trop propre pour être vrai : « È pieno di Maestri e di Discepoli, di Esperienze e di Illuminazioni. E ascetico e carnale. Sarà così, l'India? A leggere il libro di Hesse, ci si scorda che esistono gli escrementi³⁵⁹ ». Cette piste l'emmène donc à une analyse des projections culturelles de l'Europe sur l'ailleurs-Inde. Pendant sa visite à Calcutta il décrit ainsi le panorama urbain :

I deformi, le membra spaccate, le labbra lacerate, le braccia che si biforcano al gomito, le gambe arrotolate in un gigantesco piede di elefante, e quel mostro che ho visto vicino a Madras, normale fino alla vita, e poi null'altro che un fiore di sfintere con attorno filamenti incollati di gambe? In questo paese che non conosce l'orrore, l'uomo dell'orrore può uscire dai nostri ghetti mentali, dai nostri incubi, e trascinarsi ai nostri piedi. Alla sera, finito di mangiare, uscivo a passeggiare tra i mostri: ragni di carne, gambe morte, braccia vegetali e attorte, bocche scavate in una cartilagine di testa, ocarine da gemiti ed agonia. Che pace, che onestà, questo commercio col mostruoso³⁶⁰.

L'image du monstre subit chez Manganelli une transformation patente de symbole thériomorphe à symbole du démembrement : une hybridation avec des éléments du bestiaire traditionnel – le pied d'éléphant, l'araignée de char – ou des éléments végétaux – le fleur de sphincter ou les bras végétaux –

³⁵⁷ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 18-19.

³⁵⁸ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 18.

³⁵⁹ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 18.

³⁶⁰ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 99.

appartient toujours aux créatures observées dans la ville de Madras. Pourtant ce n'est plus l'homme qui fait l'objet d'une réinterprétation animalière, mais ses membres, évoquées séparément les uns des autres : aucune mention n'est faite à l'homme dans son intégrité (ou dans sa collectivité, comme cela se produisait dans les images de la foule) mais dans la désintégration de ses composantes anatomiques : « membra », « labbra », « braccia », « gambe », « piede », « sfintere », « bocche », « testa ». Un complexe système de qualification contribue à compléter un cadre cohérent de soustraction et de séparation (les membres sont « spaccate », « lacerate » ou « si biforcano »). Or, il est évident que les monstres parmi lesquels le voyageur d'*Esperimento con l'India* se promène ne constituent pas tant une description vraisemblable de l'espace indien qu'une translation d'un véritable fantôme européen à l'intérieur de l'espace de la ville indienne. À cet égard, Manganelli ajoute : « Nulla nel nostro mondo è più mostruoso di questo rifiuto del mostruoso; chiudeteli nei ghetti, non dobbiamo vederli, non esistono, sono impossibili³⁶¹ ». L'Inde s'impose encore un fois comme le territoire du refoulement collectif européen (le « nostro mondo ») et l'image du ghetto – portion d'espace urbain consacrée à la réclusion d'une minorité stigmatisée par l'extérieur – confirme que l'image de la ville s'avère être un espace psychique censé représenter les zones conscientes et les zones refoulées de la psyché humaine. De même, le positionnement de l'observateur dans la ville accroît l'effet d'extranéité : les actions de sortir pour se promener (« uscivo a passeggiare ») après diner (« Alla sera, finito di mangiare ») rappellent un imaginaire urbain et quotidien qui est soudain démenti par le fait de se promener « parmi les monstres ».

La dimension maternelle sous-tend toujours un tel imaginaire monstrueux qui s'avère implicitement agressif : l'image de la plante comme élément enveloppant et emprisonnant (« gambe arrotolate » ; « braccia vegetali e attorte ») est accepté par Jung à l'intérieur du symbole végétal de l'« entortillement » qui, dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, constitue

³⁶¹ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 99.

l'un des symboles supplémentaires du symbole de la ville comme *vase* maternel³⁶² ; à ses yeux, le « motivo dell'avviluppamento è un simbolo materno. Gli alberi che avviluppano sono a un tempo madri che partoriscono. Così nella leggenda greca le *meliai nymphai* sono i frassini, le madri degli uomini dell'età del bronzo. [...] Nel momento della fine del mondo il frassino universale si trasforma in madre protettrice, in albero pregno di morte e di vita³⁶³ ». L'image de l'arbre, outre que symbole de vie (*ξύλον τῆς ζωῆς*, l'arbre de la vie biblique), se configure également comme prison mortelle comme dans le mythe du cercueil d'Osiris enveloppé dans une bruyère ou comme dans tout rituel humain d'enterrement des morts dans un sarcophage en bois. Cette configuration dysphorique des membres humains (jambes et bras) correspond à l'image de l' « araignée de char », là où une telle image appartenait déjà au symbolisme de la captivité, typique du premier stade de l'axe élémentaire négatif : le filet, le nœud, l'araignée et la seiche, avec leurs tentacules qui capturent, constituent pour Neumann les figures de l'emprisonnement dans le corps maternel³⁶⁴. Chez Manganelli, l'image de la divinité indienne de la mort reproduit exactement un tel imaginaire. Après avoir décrit les monstres de Madras, il aborde le même thème par rapport à Calcutta - ou *Kalikut*, la cité de Kali :

Calcutta è nome nato dalla potenza della dea Kali, che ha qui il suo grande tempio. Questa sacra immagine è insieme colei che uccide e colei che assiste il misero : è la Madre, un nume che abita il sangue e la pietà, la ferocia e la dolcezza; non è venerata perché terribile, ma perché nella sua miscela di terrore e di amore essa è degna come nessun altro di devozione. Essa dimora in quel centro del mondo in cui è futile distinguere la vita dalla morte, l'uccisione dalla creazione. Il suo tempio è affollato di

³⁶² « La città è un simbolo materno, una donna che custodisce in sé gli abitanti come figli », Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, op. cit., p. it. 209 ; cf. aussi à p. 223.

³⁶³ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève, op. cit., it. p. 245.

³⁶⁴ Neumann porte notamment l'exemple du mythe du monstre Le-hev-hev, symbole de la puissance négative du Féminin chez les cultures de Malekula ; Le-hev-hev est représentée dans sous forme d'araignée ou de crabe aux chélates énormes Cf. Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 72 et p. 179.

lebbrosi, sporco di sangue dei capretti decapitati [...]»³⁶⁵

L'association entre la ville et la divinité féminine se fait désormais patente, ce qui est intéressant dans la mesure où Manganelli associe toutes les images positives de la maternité à leur correspondant négatif : l'amour, la pitié et la douceur de la « Madre » trouvent toujours en Kali leur correspondant dans la férocité, la terreur, le sang. L'allusion à Calcutta comme *omphalòs* (« centro del mondo ») évoque également comment les aspects terribles de la maternité se superposent aux bons aspects : à propos de l'archétype du féminin comme puissance infernale chez les aztèques, Neumann dit : « le royaume des morts est un crane encadré par le sang, le centre du monde, l'aspect mortel du nombril du monde [...] région du démembrement et de la décapitation³⁶⁶ » ; la valence chtonico-funéraire de l'*omphalòs* comme « canal de jonction entre l'Enfer et la Terre » est également attesté chez Mircea Eliade³⁶⁷. La présence de lépreux – c'est à dire d'hommes atteints par une maladie mutilante – et le rite de la décapitation des cabris font de la description de Calcutta chez Manganelli un portrait fidèle du royaume des morts comme espace du féminin inquiétant et terrible. Difficile, dès lors, de croire que l'« expérience avec l'Inde » de Manganelli soit interprétable à la lumière de l'idée « della *putrefactio* e della *nigrido* come momenti che preparano a una nuova fecondità, dello sterco e del concime come portatori di nuova rigenerazione³⁶⁸ » : au contraire, sa vision dystopique de l'espace indien porte de manière patente vers une prise de conscience de l'impossibilité, pour l'Européen, de se libérer de ses fantasmes.

4.2.2. La perte d'objets vitaux

³⁶⁵ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, op. cit., p. 100.

³⁶⁶ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 194. (c'est moi qui traduit)

³⁶⁷ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, op. cit., pp. 317-318.

³⁶⁸ Rossana DEDOLA, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 152-153.

Nous n'avons jusqu'à présent pris en considération que l'image du démembrement comme perte de l'intégrité corporelle : sur le plan figuratif, cela se produit comme passage de l'animalisation du corps à l'image de sa désintégration. Mais, si l'on entend le démembrement dans le mythe d'Horus non pas tant comme *séparation* que comme *ablation*, l'on peut également prendre en considération le motif de l'extirpation ou du déracinement d'un élément particulier. Comme nous l'avons vu auparavant, ces motifs sont directement connectés aux images relevant de l'aspect dévorant du Féminin et donc au symbole thériomorphe. Cela apparaît avec évidence dans les premières pages de *The Far Pavillions* de Mary Margaret Kaye. Bien qu'Allen J. Greensberger ait rangé ce roman à l'intérieur de la production anglaise « nostalgique », tout en y reconnaissant une filiation patente du roman kiplingien (comme nous l'avons déjà remarqué, Ash, le protagoniste, est un personnage liminaire entre deux mondes comme l'était Kim³⁶⁹), une véritable mise en discussion de l'imaginaire colonial est pourtant présente. Dans le passage suivant, le petit Ash, qui vient de perdre son père pendant une épidémie de choléra, est conduit par Sita, sa nourrice indienne, à Delhi, où elle croit pouvoir le confier à une famille anglaise y résidant. Ils arrivent juste au lendemain de l'éclat de la *Great Mutiny*, lorsque la ville est bouleversée par les conscrits indiens révoltés ; après avoir traversé, non sans quelques dangers, la ville, ils arrivent à la maison où les amis anglais du père d'Ash sont supposés habiter et qui se révèle pourtant déserte :

It was not a Sahib's dog [...] but a hyena, its high, humped shoulders and grotesquely stunted hind-quarters unmistakable in the growing light... [...] But there was still no sound from the house, or from the servants' quarters behind it, where surely someone should be awake and stirring. Where was the *chowkidar*, the night watchman who should have been guarding the bungalow ? Her eye was caught by a small white object that lay on the gravel almost at her feet, and she stooped slowly and picked it up. It was a high-heeled satin shoe such as she had seen the memsahibs wear in the evenings for balls or *burra khanas* [dinners], an incongruous object to find lying discarded on the front

³⁶⁹ Allen J. GREENBERGER, « La nostalgie et au-delà. Récentes fictions anglaises sur le *Raj* », dans Denys LOMBARD, *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, EHESS, 1993, pp. 431-432.

drive at that hour – or any hour³⁷⁰.

Comme dans la promenade postprandiale de Manganelli parmi les monstres était un élément déréalissant eu égard au rapport entre l'homme occidental et la ville indienne, ici une attention particulière est portée aux « incongruous object[s] », les objets hors place. La scène est en effet construite sur un horizon d'attente du personnage, fondé sur la prétendue « normalité » de l'espace urbain, et sur la déception de cette attente. Ainsi, au lieu du « Sahib's dog », c'est à dire de l'animal de compagnie des riches officiers anglais vivant à Delhi, une hyène apparaît dans le *bungalow*. Une telle rupture de la normalité quotidienne – qui de toute évidence a à voir avec la notion freudienne d'*uneimliche* (dans le sens de *non-domestique*) – se fait encore plus inquiétante du moment qu'un animal particulier, un dévoreur nocturne de cadavres, est évoqué pour remplacer l'animal domestique par excellence. Si la reconnaissance de la hyène se produit immédiatement (son allure est « unmistakable »), l'objet incongru subit un long processus de discernement de la part de Sita : de « small white object », il passe lentement à être reconnu comme une « high-heeled satin shoe », jusqu'à la considération de l'incongruité de sa présence « at that hour – or any hour ». Francesco Orlando parle à cet égard du « ritorno irricognoscibile di cose che furono familiari³⁷¹ » ; l'objet « lying » est en effet l'objet qui gît (de « to lay ») mais aussi l'objet qui ment (de « to lie »). Pour sa nature d'objet familial « hors place », un tel élément est perturbant : « Sita's frightened gaze darted over the lawns and flower-beds and she saw for the first time that there were other objects littering the garden : books, pieces of broken china, torn fragments of clothing, a stocking...³⁷² ». La présence thériomorphe d'un animal comme la hyène, qui fait partie, avec les vautours et les chacals, des animaux

³⁷⁰ Margaret M. KAYE, *The Far Pavillions*, London, Penguin Books, 1978, p. 34-35.

³⁷¹ Le « retour méconnaissable de choses qui furent familiers » est traité dans Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 57.

³⁷² Margaret M. KAYE, *The Far Pavillions*, *op. cit.*, p. 35.

démembrants³⁷³, donne une connotation funéraire patente aux éléments « incongrus » en tant que parties disséquées d'un tout démembré. L'objet incongru, perdu, abandonné et hors place (comme l'indiquent aussi les verbes utilisés, « lay », « lying », « littering ») s'avère donc le symbole de « ce qui reste de » quelque chose qui a été parcellisée, qui a disparu et qui est mort³⁷⁴.

Un tel démembrement comme l'ablation ou l'aliénation d'un objet symbolique se trouve au cœur de l'événement central de *A Passage to India*. Nous avons déjà vu que l'espace urbain qui y est mis en scène affiche des aspects chthoniens-telluriques qui sont centraux et qui font dire à Forster que « Except for the Marabar Caves [...] the city of Chandrapore presents nothing extraordinary³⁷⁵ ». Ce côté souterrain de Chandrapore est censé constituer l'aspect thériomorphe de la ville indienne où une image du dévorement est représentée par les images animalières de la foule grouillante et des figures serpentes averties par Mrs Moore lors de sa descente aux grottes. Tandis que la vieille dame renonce à continuer la visite, le docteur Aziz, qui était censé accompagner Adela Quested pour le reste de l'excursion, la perd de vue et se convainc erronément qu'elle ait pu trouver toute seule le chemin du retour. Pourtant, en revenant au camp, il tombe sur un objet qui attire son attention :

He started back alone toward his camp, and almost at once caught sight of something which would have disquieted him very much before : Miss Quested's field-glasses. They were lying at the verge of a cave, halfway down an entrance tunnel. He tried to hang them over his shoulder, but the leather strap had broken, so he put them into his pocket instead³⁷⁶.

L'objet abandonné (« lying », *gisant*, mais aussi *mentant*) se révèle être les « field-glasses » d'Adela, qui, perdue dans la grotte où elle va subir une agression, y est

³⁷³ Cf. Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève, *op. cit.*, it. p. 236-237.

³⁷⁴ Sur le motif de l'objet « incongru » voir notamment Francesco ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, *op. cit.*.

³⁷⁵ Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 3.

³⁷⁶ Edward M. FORSTER, *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 137-138.

abandonnée par le groupe d'excursionnistes qui la croient déjà chez elle. Dans les pages qui suivent, un procès judiciaire, qui va mettre les uns contre les autres, le monde indien et anglais de la ville de Chandrapore, est institué sur le prétendu viol de la demoiselle et sur le suspect principal, Aziz. Dans la déposition d'Adela Quested au tribunal, elle raconte: «I went into this detestable cave [...] I was saying there was this shadow, or sort of shadow, down the entrance tunnel, bottling me up. [...] I hit at him with the glasses, he pulled me round the cave by the strap, it broke, I escaped, that's all³⁷⁷ ». La perte des jumelles est directement liée à l'espace maternel de la grotte : un tel espace est pour Adela le théâtre d'une mystérieuse agression (la vérité sur le crime ne sera jamais établie dans le roman) pendant laquelle elle cherche à se défendre en employant ses jumelles comme une arme. Elle arrive à échapper à son agresseur, mais le « leather strap » qui reliait les « glasses » à son corps se casse et cet objet se sépare irrémédiablement de son possesseur. Adela, qui au début du roman débarque à Chandrapore animée du désir de connaître la « real India³⁷⁸ » et qui est emmenée aux grottes de Malabar par Aziz afin de satisfaire une « libido sciendi » typiquement coloniale, traverse le long du récit une parabole qui la porte à subir, à travers une agression à laquelle on se réfère toujours dans le texte dans les termes d'un viol, la perte d'un instrument optique (les « field-glasses ») acquérant, de telle manière, une dignité de symbole de la faculté de voir. Le renversement des termes du viol comme métaphore de l'occupation coloniale est déjà annoncé quelques jours avant l'excursion aux grottes de Malabar, lorsque l'indien musulman Aziz rend visite à l'anglais Fielding : le passage où le premier offre d'insérer l'un de ses boutons de col dans la chemise de l'ami (« Let me put in your stud. I see... the shirt back's hole is rather small and to rip it wider a pity³⁷⁹ ») est une image patente de la nouvelle relation (ici dans les termes d'une relation érotique) où l'Inde

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 171.

³⁷⁸ « Miss Quested, who always said exactly what was in her mind, announced anew that she was desirous of seeing the real India », dans Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 19-20.

³⁷⁹ Edward Morgan FORSTER, *A Passage to India*, op. cit.

pénètre l'Angleterre et non vice-versa. Ce viol, dans la scène de l'agression d'Adela Quested dans la grotte, se charge en plus d'une conséquence matérielle négative pour l'agressée : la séparation, à travers un déchirement (« it broke »), de ses jumelles. Cela entraîne évidemment une prise en considération de la perte de la possibilité de voir et de la condition de l'aveuglement comme une situation d'impossibilité de transcendance. En se référant à la figure du dieu ouranien Varuna, dit *sahasrāka* (celui qui a mil yeux³⁸⁰), Durand affirme l'existence de « l'isomorphisme de l'œil, de la vision, et de la transcendance divine³⁸¹ ». L'aveuglement, qui se produit dans le texte comme la perte d'un objet, se configure dès lors en tant que symbole « nictomorphe » ou symbole de l'obscurité comme état psychique rendant impossible toute transcendance ou progrès spirituel pour l'Européen en Inde. À travers une analyse de la figure de Dhritarāstra, le vieux roi aveugle qui conduit l'armée des Pandavas dans le *Mahābhārata*, Durand affirme en outre que « c'est cependant la caducité, l'aveuglement, l'insignifiance, voire la folie, qui prévaut ici et qui, aux yeux du *Régime Diurne* de l'image, teinte l'inconscient d'une nuance dégradée, l'assimile à une conscience déchue³⁸² ». L'image de l'Inde régénératrice est donc, de manière évidente, incompatible avec l'imaginaire qui sous-tend l'œuvre de Forster. Cela implique aussi une mise en discussion du modèle saïdien de la connaissance comme exercice d'une autorité coloniale. Au fond de *A Passage to India*, en effet, l'idée demeure d'une perte des instruments cognitifs qui connotaient, à l'époque impériale, l'attitude de l'Européen face à une géographie qui était là pour être apprise, connue, classée et cataloguée ; une telle accusation aux « orientalistes » est ouvertement démentie chez Forster, qui met en scène l'impossibilité d'exercer cette particulière forme de pouvoir. La tentative manquée de Ronny et Adela, dans les premières pages du roman, d'identifier un moineau sur la branche d'un arbre sous lequel ils se trouvent

³⁸⁰ *Rg Veda*, VII, 34-10

³⁸¹ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 171.

³⁸² Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 102.

donne l'occasion pour celle qui s'avère la réflexion conclusive sur la question de la possibilité d'appréhension européenne de l'Inde : « nothing in India is identifiable, the mere asking of a question causes it to disappear or to merge in something else³⁸³ ».

La petite marche de Tèlengana de Michel Larneuil (1968) offre l'occasion d'une réflexion identique. Le vieux journaliste anglais Emerson est le protagoniste d'une série de péripéties dans le Tèlengana soulevé par le Parti Communiste Indien. La volonté de Larneuil, qui a consacré à l'Inde la grande partie de sa production romanesque, est de donner un portrait non stéréotypé d'une Inde anhistorique et pittoresque, en restituant par contre un portrait fidèle sur la situation politique dans les jours après l'Indépendance ; Christian Petr a mis en discussion le bienfondé d'une telle volonté, tout en mettant l'accent sur l'eurocentrisme d'un roman qui ne fait, à ses yeux, qu'« offrir une solution au malaise vécu dans les années soixante par l'intellectuel occidental³⁸⁴ ». Cependant, cette lecture ne cible pas la vraie importance de ce texte qui réside, par contre, non pas tant dans ces entrelacements avec la réalité factuelle des années 60 qu'à la mise en discussion d'un imaginaire exotique ou oriental où la *libido sciendi* représente le moteur ultime de l'action de l'intellectuel en Orient. La contestation de la validité actuelle d'un tel horizon de cognoscibilité constitue en effet un miroir impitoyable et non une « solution » aux malaises de l'intelligentzia européenne dans les années qui ont immédiatement suivi la Deuxième guerre mondiale et la décolonisation. Dans le passage choisi, Emerson, otage d'un groupe de miliciens communistes indiens commandés par le mythique Akerkan, se trouve dans la maison d'un intellectuel indien qui possède une immense bibliothèque.

Il fouilla dans sa veste pour prendre des lunettes, mais il eut beau retourner toutes les poches, sa main ne trouva pas la forme de l'étui. Avec un geste de contrariété il se saisit du livre et l'éloigna de ses yeux. Sur la couverture s'étaient les trois caractères rouges

³⁸³ Edward M. FORSTER, *A Passage to India*, op. cit., p. 73.

³⁸⁴ Christian PETR, *L'Inde des romans*, op. cit., p. 98.

du titre chinois. C'était *Le Voyage à l'Ouest* en traduction anglaise. Le cœur battant, il remit le livre à sa place³⁸⁵.

Le Singe pèlerin (ou *La Pérégrination vers l'Ouest* ou *Le Voyage à l'Ouest*), un texte classique de la littérature chinoise du XVI^{ème} siècle attribué à Wu Cheng'en, est un roman fantastique inspiré aux voyages de Xuanzang, un moine bouddhiste chinois, traducteurs des textes sacrés de la tradition védique, qui se rendit en Inde (et donc, de son point de vue, à l'Occident) entre 629 et 645 apr. J.-Ch.³⁸⁶. Dans le premier livre, on raconte l'histoire d'un singe nommé *Singet* ou *Conscience-de-la-vacuité* qui est supposé protéger et accompagner Xuanzang dans son voyage en Occident et qui est célèbre pour avoir entrepris, entre autres, un voyage aux enfers (Livre I, ch. III³⁸⁷). Or, bien que la perspective du protagoniste de la *Petite marche du Télengana* soit celle d'un Européen qui regarde à l'Est, son chemin à travers l'Inde se configure pourtant comme un « pèlerinage vers l'Ouest » qui commence dans sa chambre d'hôtel, dont la porte d'entrée « donnait sur l'occident et Nehru semblait présider au coucher du soleil et à la chute des ténèbres³⁸⁸ ». Exactement face à la porte d'entrée et au portrait de Nehru qui y est accroché, un portrait de Gandhi apparaît au mur : « Sous la vitre poussiéreuse on distinguait à peine le crâne dégarni du Mahatma, son visage émacié, quoique large, et les lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants³⁸⁹ » ; un lézard surgit de derrière le petit tableau, en déclenchant une série de réflexions du protagoniste sur la voracité de cet animal (« et pourtant, cette infinie complexité va se résoudre à un bond meurtrier suivi d'une déglutition vorace. Une immense dépense

³⁸⁵ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., p. 96-97.

³⁸⁶ André LEVY, « Introduction », dans Wu CHENG'EN, *La Pérégrination vers l'Ouest (Xiyou ji)*, (traduction d'André Lévy), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991.

³⁸⁷ Le monde infernale de Singet a toujours l'aspect d'une ville : « Dans son sommeil, le Beau Singe-Roi vit deux hommes qui tenaient un mandat au nom de Conscient-de-la-Vacuité. Ils s'approchèrent et, sans autre explication, lui passèrent une corde, embarquant l'âme de Singet ainsi garottée et encore titubante, droit jusqu'aux abords d'une ville murée. Singet, qui commençait à se réveiller, leva brusquement la tête et que vit-il ? Sur une plaque de fer accrochée à la muraille, les trois mots : *Monde des ombres* », dans Wu CHENG'EN, *La Pérégrination vers l'Ouest (Xiyou ji)*, op. cit., p. 61-62.

³⁸⁸ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., p. 42.

³⁸⁹ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., pp. 41-42.

d'énergie et d'instincts va culminer dans le déclic foudroyant des pattes courbes, l'ouverture mécanique de la gueule³⁹⁰ »). Emerson quittera sa chambre après le coucher du soleil pour aller rencontrer le mystérieux chef communiste réfugié avec ses compagnons dans une grotte. La descente dans cet espace souterrain et inquiétant affiche une connotation infernale patente (Suddhin, le lieutenant des miliciens qui l'emmène dans la profondeur de la grotte, se présente en effet en lui disant : « Je suis Virgile³⁹¹ ») et aboutit, après un bref dialogue avec Akerkan, dans la traversée d'un tunnel aboutissant à une sortie secondaire de la grotte qui sera faite sauter par les miliciens communistes : « Une silhouette masqua la clarté au fond du boyau. [...] Il y avait plus de trois heures qu'ils se traînaient dans cette galerie de taupe. Et cette lumière, là-bas, c'était celle du soleil levant³⁹² ».

Comme la mention au voyage infernal de Singet le suggérait, le périple d'Emerson à l'intérieur de l'espace indien se configure selon le mythe de la divinité solaire qui entreprend un voyage à l'intérieur du corps d'un monstre marin qui se trouve à l'Ouest³⁹³ ; la sortie correspond dès lors à la renaissance du dieu-soleil. En ce sens, l'image du reptile sur le mur de la chambre d'Emerson, juste en face de la porte donnant sur le soleil couchant, s'avère – comme sa connotation dévorante et avalante le suggère – une image du monstre marin censé avaler le protagoniste. Pourtant, la valeur régénérative de la « traversée marine nocturne » n'est pas donnée avec certitude et la plupart des fois le héros ressort diminué ou mutilé. Selon Frobenius, la perte des cheveux est un des éléments fondamentaux ; le protagoniste de la *Petite marche du Télengana*, quant à lui, subit une perte semblable : « J'ai perdu mes lunettes, j'ai mal aux yeux, aux reins, aux pieds, je n'ai presque plus de tabac dans ma

³⁹⁰ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., pp. 44.

³⁹¹ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., p. 67.

³⁹² Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télengana*, op. cit., p. 81.

³⁹³ Leo Frobenius parle en effet d'une « traversée marine nocturne » sous-tendant de nombreux mythes solaires, cf. Leo FROBENIUS, *Das Zeitalter der Sonnengotten*, cit. dans Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève, op. cit., it. p. 210-211.

blague, j'ai envie de boire frais, de me raser et de prendre un bain³⁹⁴ ». Si le portrait de Gandhi regardant à l'Occident à travers la porte d'entrée de la chambre d'Emerson est une préfiguration du voyage infernal du protagoniste, la perte des lunettes et le « mal aux yeux » représentent bien là sa mutilation à partir de l'image originale du Mahatma aux « lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants ». En outre, l'image de la perte des lunettes s'accompagne de motifs typiques du voyage nocturne du soleil, comme la perte des cheveux (évoquée par le désir d'Emerson de se raser) et la chaleur, qui est la raison de la recherche de l'humidité et de la fraîcheur de la part du personnage.

Or, l'image des lunettes, des jumelles et de tout instrument optique est ouvertement traité par Saïd dans le chapitre consacré à l'Inde de *Culture and Imperialism*. Plus précisément, Saïd dénonce le déséquilibre substantiel informant la relation entre Kim et le Lama dans le roman kiplingien ; il se réfère notamment au fait que, à son avis, le Lama fait complètement confiance au soutien du jeune anglais et que, nonobstant le respect, sa sagesse et sa bonté, Kipling le représente comme entièrement dépendant de la tutelle et de la protection du Raj britannique. Cette interprétation repose, entre autres, sur un passage particulier : « This is symbolized in Chapter I, when the elderly British museum curator give the Abbot his spectacles, thus adding to the man's spiritual prestige and authority, consolidating the justness and legitimacy of Britain's benevolent sway³⁹⁵ ». Autrement dit, le don des « spectacles » au Lama est un acte significatif qui met en scène une relation de pouvoir dans les termes d'une relation entre un indien aux difficultés visuelles évidentes et un anglais détenant le pouvoir même de la vue ; cela entraîne, dans l'optique saïdienne, une équation substantielle de « voir » et « pouvoir ». Pourtant, dans les textes analysés, le démembrement comme *soustraction* d'un élément lié à la vue pousse dans la direction d'une révision de l'interprétation saïdienne : l'ablation des yeux, à travers l'image de la perte des jumelles ou des lunettes, détermine pour

³⁹⁴ Michel LARNEUIL, *La petite marche du Télégana*, op. cit., p. 110.

³⁹⁵ Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, op. cit., pp. 167-168.

l'Européen toute une nouvelle configuration de son rapport épistémologique à l'Orient. Si l'appréhension de l'autre, pour Saïd et selon un point de vue postcolonial, se configure toujours dans l'établissement d'une forme d'autorité et de domaine, la perte des instruments pour l'exercice de cette forme de pouvoir implique, de toute évidence, une prise de conscience de la crise de l'autorité européenne en Inde.

Dans le cadre d'une perte définitive de la faculté de « voir » l'Autre, le *Notturmo indiano* d' Antonio Tabucchi constitue un exemple assez intéressant de la littérature européenne contemporaine. Tout d'abord, le motif du « non voir » est suggéré dans ce roman par un décor nictomorphe qui est ouvertement appelé à réduire au silence le vacarme de l'Inde pittoresque et qui détermine une véritable « mort du paysage » ; l'Inde est invisible et il arrive souvent au protagoniste de dire : « Davanti a noi c'è l'isola di Elephanta, ma non si vede³⁹⁶ » ou « Ebbi l'impressione di un paesaggio di palmeti e riasaie, ma il buio era troppo profondo³⁹⁷ ». L'intrigue de ce roman fantastique, d'ailleurs, est très simple : un homme est en train de traverser l'Inde, de Bombay à Goa, en quête d'un ami disparu ; il trouve des traces, il interroge toute une série de personnages. Le roman s'achève avec l'allusion au fait que, en réalité, l'ami disparu n'est que le protagoniste lui-même. Cette métamorphose fantastique du protagoniste de chercheur à objet de la recherche se produit dans la scène finale, où, à la fin d'un périple qui n'a apparemment porté aucun résultat, il est en train de dîner à Goa avec une femme étrangère qui vient de Calcutta et qui lui raconte sa vie :

« Che cosa faceva a Calcutta ? ».

« Fotografavo l'abiezione », rispose Christine.

« Come sarebbe ? ».

« La miseria », disse lei, « la degradazione, l'orrore, lo chiami come preferisce ».

« Perché lo ha fatto ? »

« É il mio mestiere », disse lei, « mi pagano per questo ». [...] Lei è mai stato a

³⁹⁶ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 13.

³⁹⁷ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 62.

Calcutta ? ».

Scossi la testa. « Non ci vada », disse Christine, « non faccia mai questo errore ».

« Pensavo che una persona come lei pensasse che nella vita bisogna vedere il più possibile ».

« No », disse lei convinta, « bisogna vedere il meno possibile³⁹⁸ ».

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

« Il mio libro si chiamava *Sudafrica* e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva : *Méfiez-vous des morceaux choisis* ». Fece una piccola smorfia e continuò : « niente pezzi scelti, per favore, mi racconti la sostanza del suo libro, voglio sapere il concetto ». Cercai di riflettere. Come avrebbe potuto essere il mio libro ? È difficile dire il concetto di un libro. Christine mi guardava implacabile, era una ragazza cocciuta. « Per esempio nel libro io sarei uno che si è perso in India », dissi rapidamente, « il concetto è questo³⁹⁹ ».

Une corrélation évidente est établie entre écriture et photographie. Le photographie est accusée de borner l'expérience de la réalité en la falsifiant. L'exemple est porté par le livre de Christine, *Sudafrica*, où deux versions d'une

³⁹⁸ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 98-99. Cf. trad. fr.: « "Qu'est-ce que vous faisiez à Calcutta ?" "Je photographiais l'abjection", répondit Christine. "C'est à dire?" "La misère", dit-elle, "la dégradation, l'horreur, appelez ça comme vous voulez." "Pourquoi est-ce que vous l'avez fait?" "C'est mon métier", dit-elle, "on me paie pour ça." [...] "Vous n'êtes jamais allé à Calcutta?" Je fis non de la tête. "N'y allez pas", dit Christine, "ne faites jamais cette erreur." "J'aurais cru qu'une personne comme vous pensait que, dans la vie, il faut voir le plus de choses possible." "Non", dit-elle avec conviction, "il faut en voir le moins possible." », *Id.*, *Nocturne indien*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 109.

³⁹⁹ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 102. Cf. trad. fr.: « "Mon livre s'appelait *Afrique du Sud* et il y avait une seule légende, sous la première photo que je vous ai décrite, l'agrandissement. C'était : *Méfiez-vous des morceaux choisis*." Elle fit une petite grimace et ajouta : "Pas de morceaux choisis, s'il vous plaît, racontez-moi le sujet de ce livre, je veux en connaître l'idée directrice." J'essayai de réfléchir. A quoi pouvait ressembler mon livre ? Il est difficile d'expliquer l'idée directrice d'un livre. Christine me regardait d'un air implacable, c'était une fille têtue. "Disons que dans le livre, je serai une personne qui s'est perdue en Inde", dis-je rapidement, "l'idée, c'est cela" », *Id.*, *Nocturne indien*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 112-113.

même image sont juxtaposées : la première représente un garçon africain qui, les bras levés, semble franchir la ligne d'arrivée d'une course ; la deuxième, affichant le cadrage complet, révèle que le garçon est en réalité sur le point d'être tué par des officiers de police. La même chose a lieu dans le roman du jeune protagoniste : il feint d'être en train d'écrire un roman où il est un homme qui est recherché par un ami pendant un voyage à travers l'Inde (« nel libro io sarei uno che si è perso in India ») ; il le fuit pendant tout le trajet de Bombay à Goa et là, il l'aperçoit dans le même restaurant où il est en train de dîner. Son persécuteur, assis à une table à l'autre côté de la salle, le regarde mais, dès qu'il l'a trouvé il cesse de vouloir le rencontrer. Ici s'achève le récit que le protagoniste fait de son roman ; sa compagne est un peu déçue mais, lorsqu'ils vont payer, le maître les prévient du fait que le dîner est offert par un client qui veut garder son anonymat. Le roman de Tabucchi se termine ainsi avec le doute qu'un double du protagoniste était véritablement présent dans le restaurant. Le thème du dédoublement avait d'ailleurs déjà été suggéré auparavant : « tu sei un altro » lui dit un *Arhant* (sorte de voyant jain) en lui expliquant que son *ātman* est perdu⁴⁰⁰. L'*ātman*, selon la tradition védique, est l'une des deux composantes constituant un Moi divisé en Moi égoïque et Moi anégoïque ; l'allusion patente à cette notion (expliquée dans le *R̥g Veda*, I,164, où « deux oiseaux, compagnons inséparablement unis, résident sur un même arbre ; l'un mange le fruit doux de l'arbre, l'autre le regarde et ne mange point⁴⁰¹ ») nous conduit à considérer *Notturmo indiano* comme l'expérience du déchirement du Moi occidental comme résultat du périple à travers une série de villes indiennes (Bombay, Madras, Goa). Une telle division du sujet a lieu dans la scène du restaurant où le protagoniste demeure sans réponses pour expliquer ce qui s'est passé : le récit qu'il fait de son histoire (le livre qu'il feint d'être en train d'écrire), ne concernant qu'un « cadrage » photographique s'avère être l'un des « morceaux choisis » dont il faut se méfier. Suite à l'expérience indienne. Par conséquent, au démembrement du Moi, l'écriture – qui est une « forme du

⁴⁰⁰ Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., pp. 68-69.

⁴⁰¹ *Mundaka Upanishad*, *R̥g Veda*, I, 164,20.

voir », s'il est vrai qu'elle est comparée à la photographie – a totalement perdu son pouvoir cognitif : « [L]e fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa⁴⁰² ». Comme Adela Qusted avait perdu ses jumelles et Emerson ses lunettes, le protagoniste de Tabucchi a perdu – métaphoriquement – le pouvoir photographique de l'écriture.

Nous avons analysé le motif du démembrement, soit en tant que dissection du corps, soit en tant qu'ablation d'un élément anatomique, en ce cas l'œil et les instruments de la vue : jumelles, lunettes, lente photographique. Cet échec cognitif de l'Européen face à la possibilité de voir et appréhender l'Orient est présent un peu partout ; si Laurence Cossé, affirme à plusieurs reprises dans *Le premier pas d'amante* : « Je ne voyais pas⁴⁰³ », Henri Michaux, est encore plus explicite par rapport à la passivité qui informe le rapport renouvelé entre l'Européen et l'Indien :

Ils vous regardent comme au jardin zoologique on regarde un nouvel arrivé, un bison, un autruche, un serpent. L'Inde est un jardin où les indigènes ont l'occasion de voir, de temps à autre, des spécimens d'ailleurs. Si un Européen est interrogé à son retour des Indes, il n'hésite pas, il répond : « J'ai vu Madras, j'ai vu ceci, j'ai vu cela ». Mais non, il a été vu, beaucoup plus qu'il n'a vu⁴⁰⁴ ».

Chez Michaux la fin du « voir » coïncide avec le commencement de l'« être vu ». Ce n'est plus l'Europe qui voit et dit le monde : une inversion patente de la relation entre savoir et pouvoir et entre Orient et Occident se produit, telle qu'elle ne peut que mettre en crise les fondements foucaaldiens de la théorie de l'orientalisme d'Edward Saïd.

⁴⁰² Antonio TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 15.

⁴⁰³ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., p. 63.

⁴⁰⁴ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 120-121.

4.3. LA MALADIE

4.3.1. La ville rongée

L'image de la maladie se reflète principalement sur l'aspect de la ville indienne. Si, come Manganelli le suggerait, l'espace urbain s'avère non pas tant le lieu de la réussite et de l'exploit viril du conquérant européen que le lieu de la mise en scène de ses fantasmes, le motif de la maladie est l'une des caractéristiques principales appartenant à sa topographie. Cela apparait chez Moravia:

Ma l'esotismo vero è soprattutto in un'aria di corruzione ossessionante e capillare che non risparmia niente, né il frutto appena colto dall'albero né il cemento appena colato: il clima indiano annerisce e decompone ma non stagiona⁴⁰⁵.

Et, également, chez Bruckener :

Bref, la ville entière atteignait un niveau de saturation complète. Sur Marine Drive, le « Collier de la reine », la Croisette au bord de l'Océan, taxis et autobus dégageait une telle fumée que de loin on croyait les voir prendre feu. Une moisissure noirâtre et verdâtre, telle une langue qui souille tout, montait à l'assaut des édifices indo-sarrasins

⁴⁰⁵ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, op. cit., p. 209 ; cf. trad. fr. : « Mais le véritable exotisme réside dans cet air vicié et obsédant qui s'insinue partout, qui n'épargne rien, ni le fruit à peine cueilli, ni le ciment à peine coulé : le climat indien noircit et corrompt chaque chose, toujours vouée à disparaître », *Id.*, *Une certaine idée de l'Inde*, (trad. Ida Marsiglio), Paris, Arléa, 2008, p. 26.

et rongeaient les crépis et la brique. La pierre, l'océan et les arbres avaient inversé leurs qualités ; la mer, polluée, semblait rouillée sur toute sa surface, les arbres prenaient la teinte grise du ciment, quant aux immeubles, leur béton succombait à des éruptions cutanées⁴⁰⁶.

Ou chez *Le premier pas d'amante* de Laurence Cossé :

Il y avait de l'herbe au bord de la chaussée, des arbres immenses, en loques, un délabrement général sur les maisons dans les parcs. Et la moiteur, l'odeur. Des hommes allaient nus. Les femmes avaient des visages adorables, un sur deux vérolé. Les peaux étaient de tous les bruns. On avait l'impression qu'un cataclysme était passé – mais quand ? –, laissant les foules hagardes. On croit d'abord que c'est la maladie – ces jets de sang crachés. C'est le bétel⁴⁰⁷.

Finalement, l'image de l'animalisation et l'image de la maladie se trouvent de nouveau associés (« Des hommes allaient nus. Les femmes avaient des visages adorables, un sur deux vérolé »). La correspondance entre espace occupé et présence animalière occupante est confirmée par le corrélatif objectif de la maladie dans la nature environnante : plus précisément, les lésions cutanées typiques de la syphilis au stade primaire et secondaire sont présentes à la fois sur le visage des femmes (« vérolé ») comme sur les arbres « en loque » et sur le « délabrement général des maisons dans le parc ». Cette ubiquité du chancre d'inoculation (l'ulcération des tissus typique de la syphilis) n'est que l'équipollent de la « piaga » grouillante de vers relevée dans les pages d'Alberto Moravia et de Pascal Bruckner.

L'image de la maladie exprimée par la foule est implicite dans le paysage urbain – comme à témoigner encore une fois de la complémentarité entre le contenant et son contenu – est présente dans un passage de *Un'idea dell'India* :

Ecco per esempio una grande strada di Calcutta che da lontano appare quasi maestosa benché bruttissima, proprio alla maniera di certe strade di Londra, con il suo profilo di

⁴⁰⁶ Pascal BRUCKNER, *Parias*, op. cit., p. 135.

⁴⁰⁷ Laurence COSSE, *Le premier pas d'amante*, op. cit., pp. 23-24

cupole, di guglie, di pinnacoli, tra gotico e orientale, disegnato contro il cielo sereno. Ma andate a guardare quegli edifici più davvicino e vedrete che ogni cosa, mattone, stucco, legno, pietra, cemento, intonaco, metallo, è ammuffito, lebbroso, corrotto e decrepito. E se vi ficcate nelle straducce trasversali, formicolanti di una folla febbrile e levate gli occhi alle stamberghe sbilenche che le fiancheggiano, vi sembrerà non già di guardare a delle facciate, bensì a delle facce, nelle quali una psicologia di specie sociale ed economica è stata espressa involontariamente coi mezzi dell'architettura⁴⁰⁸.

L'image de la ville « saignant » est présente lors du passage de Huxley a Amristar:

The Golden Temple of the Sikhs is genuinely eighteen-carat. It is also exceedingly sacred. Holiness and costliness make up for any lack of arhitectural merit. For architecturally the temple is less than nothing. We went in bare-footed – the Siks insist on this sign of respect. Picking our way among the bird droppings and expectorated betel that strewed the causeway, we advanced gingerly towards the most golden and holiest of the shrines which stands isanded in the middle of the sacred tank⁴⁰⁹.

4.3.2. Le fantasma de la maladie

Le fantasma de la lèpre obsède le *Vice-consul* de Marguerite Duras :

– Excusez-moi... on parlait de vous tout-à-l'heure en dansant... si vous voulez savoir... Il paraît que vous avez peur de la lèpre ? Il ne faut pas, vous savez bien que la lèpre n'atteint que les populations qui souffrent d'une mono-alimentation... Mais qu'est-ce qui vous prend ?

⁴⁰⁸ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India, op. cit.*, p. 241 ; cf. trad. fr. : « Prenons par exemple une grande artère de Calcutta. Vue de loin, elle semble presque majestueuse quoique très laide, à l'image de certaines rues de Londres, avec un profil de coupoles, de flèches, de pinacles à la fois gothique et oriental, qui se découpe sur un ciel limpide. Mais allez regarder ces édifices de plus près, et vous verrez que chaque composant, qu'il soit brique, stuc, bois, pierre, ciment ou métal, est moisi, lépreux, miné et décrépité. Et si vous vous enfoncez dans les ruelles transversales où se presse une foule fébrile, et si vous levez les yeux vers les habitations délabrées, vous croirez voir non des façades mais des visages sur lesquels une psychologie de type social et économique a été involontairement exprimée par les biais de l'architecture », *Id.*, *Une certaine idée de l'Inde*, (trad. Ida Marsiglio), Paris, Arléa, 2008, p. 76.

⁴⁰⁹ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate* [1926], London, Chattus and Windus, 1930, p. 53.

Le vice-consul pousse une basse exclamation de colère, il pâlit, il jette son verre qui se brise. Il y a un silence. [...]

- Mais vous êtes fou... ça n'est pas déshonorant d'avoir peur de la lèpre...⁴¹⁰.

Moravia, dans le passage déjà pris en examen :

La religion è [...] la folla di Calcutta, là dove il bazar ha i vicoli più stretti e più fangosi, i fondachi più serrati e più gonfi di merci, le stamberghe più crollanti e più luride. A quella folla che brulica dolorosamente e febbrilmente nel bazar come un groviglio di vermi in una piaga e non si placa neppure la notte, quando i marciapiedi delle strade appaiono a perdita d'occhio di corpi dormienti distesi sulle lastre come morti su un campo di battaglia ; a quella folla sostituisci con il colpo di bacchetta magica della tua immaginazione la necropoli di Golconda, abbandonata al sole e al vento, con le sue tombe monumentali nette e aride come gusci di molluschi fossili, e avrai ancora una volta la religione⁴¹¹.

La présence animalière à l'intérieur d'un espace ainsi décrit se configure comme une « folla » (foule) se définissant par son activité de « brulicare » ; or, si l'image d'une foule grouillante est presque un lieu commun du livre de Moravia, il est encore plus intéressant de constater comme ce grouillement - analysé chez Michaux, Scott, Duras, Levi etc. en tant que présence inquiétante - s'avère ici véritablement caractérisé par l'obsession du phantasme de la maladie : « il brulichio febbrile della folla » ; « un minuto dopo si è circondati dalla formicolante e febbrile folla urbana » ; « straducce trasversali, formicolanti di

⁴¹⁰ Marguerite DURAS, *Le Vice-consul*, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹¹ Alberto MORAVIA, *Un'idea dell'India*, *op. cit.*, p. 201 ; cf. trad. fr. : « La religion, c'est [...] la foule de Calcutta, là où les ruelles du bazar se font plus étroites et fangeuses, les boutiques encore plus entassées les unes sur les autres et bondées de marchandises, les baraques plus croulantes et crasseuses. Cette foule qui, dans le bazar, grouille, dolente et fébrile comme un enchevêtrement de vers dans une plaie, sans jamais de répit, même la nuit lorsque, sur les trottoirs, s'amoncellent à perte de vue des corps endormis, allongés à même le sol comme des cadavres sur un champ de bataille, cette foule, donc, remplace-la d'un coup de baguette magique dans ton imagination par la nécropole de Golconda, abandonné au soleil et au vent, avec ses tombes monumentales, nettes et arides comme des coquilles de mollusques fossiles, et encore une fois tu auras la religion. », *Id.*, *Une certaine idée de l'Inde*, (trad. Ida Marsiglio), Paris, Arléa, 2008, pp. 13-14.

una folla febbrile »⁴¹²; etc. Dès lors, il est facile de comprendre comme l'animalisation de la foule moravienne, grouillante « dolorosamente » et « febrilmente », se développe dans le passage choisi à travers la similitude avec les vers d'une plaie (« come un groviglio di vermi in una piaga »), ce qui nous permet de schématiser le rapport entre espace occupé et occupants selon la proportion : /folla/ : /bazar/ = /vermi/ : /piaga/. L'espace indien, déjà défini comme corps féminin en raison de sa capacité de contenir (donc dans sa dimension archétypique de « vasus »), confirme son intense corporéité d'organisme attaché par des vers. Une même idée est impliquée dans de certains passages *Il mercato dell'arcobaleno* de Carlo Levi :

La strada è come un torrente pieno d'acqua, gonfio di onde, di vortici e di melma, di vacche, di bestie, di carri trascinati dalle bufale nere, di carrozze, di biciclette, di automobili, di gente infinita : e come un torrente turbinoso sfocia davanti alla scalinata della grande moschea circondata di baracche. Sulla scalinata, al sole, giacciono figure terribili : mendicanti assoluti, mendicanti mitologici di antichissime impossibili malattie, immobili in gesti che racchiudono epoche remote dove non giunge l'immaginazione. Una funebre e terrificante permanenza dei tempi, dei flagelli, delle maledizioni, delle epidemie, delle servitù, della destituita solitudine, degli dei molteplici e informi pare si sparga e avvolga una umanità inorganica, diffusa, formicolante e indifesa⁴¹³.

La présentation de la foule indienne comme nœud de vers qui entame une ouverture dans un corps revient avec insistance, comme, par exemple, dans l'un des passages fondamentaux de *Parias* (Pascal BRUCKNER):

Dans un coin sombre, reposait Dominique, entièrement nu, à l'exception d'un pagne, couché sur un lit de sangles. En fait, il n'était pas nu mais vêtu d'une véritable cote de mailles de teignes, de tiques, d'asticots qui le noyaient sous leur fourrure de la tête aux pieds. Des cheveux et des sourcils jusqu'aux pieds, des colonnes montantes et descendantes de bestioles griffues allaient et venaient sur lui. Il était devenu l'hospice et

⁴¹² *Ibidem*, pp. 213 ; 237 ; 240

⁴¹³ Carlo LEVI, « Il mercato dell'arcobaleno » [1957] dans *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*, (Vanna Zaccaro éd.), Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 17

la monture de ces petits dieux gourmands qui ouvraient à chaque seconde sur son épiderme des dizaines de lésions suppurantes où ils pondaient leurs œufs, à grande vitesse. Son grand corps maigre n'était qu'une plaie grouillante de vers⁴¹⁴.

En ce cas, la cible de l'action des insectes est un véritable corps humain, le corps de Dominique, le jeune archéologue parisien venu au Maharashtra pour rejoindre une équipe indo-française qu'il quitte quelques mois après se perdant, moralement et physiquement, dans la dissolution et le fanatisme de la vie de la Bombay des années Quatre-vingt. Dans le passage cité, il est découvert par ses amis à l'intérieur du *Pinjrapole* du Temple Jain de Ridge Road à Bombay, dans le quartier du Malabar Hill. La culture *jain*, très respectueuse des animaux, leur consacre en Inde des véritables hôpitaux : dans ce cas, il s'agit d'une maison de soin pour insectes où Dominique vient de se faire enfermer afin de renier ses origines tout en se consacrant à la foi jaïniste.

La description de l'espace se limite à la mention d'un « coin sombre », qui ajoute l'idée de l'obscurité à celle d'espace borné, de portion d'espace. Dans ce lieu, Dominique est présenté à travers trois passages qui véhiculent une pluralité d'images : l'image du repos (qui s'oppose à l'image traditionnelle d'européen « actif ») ; l'image de la réduction des signes de son appartenance occidentale (son vêtement, qui représente, notoirement, le degré de civilisation d'un peuple, est réduit à simple « pagne ») ; la position couchée et donc horizontale dans un « lit de sangles ». Tout d'abord, donc, l'Européen est présenté à travers une image de passivité et de réduction (comme il est précisé dans l'expression oxymorique finale « grand corps maigre »). Comme chez Paul SCOTT, la question de l'habillement s'avère fondamentale pour comprendre le passage : si d'un côté l'effacement du vêtement européen (« entièrement nu ») est allusif au désaveu de l'appartenance européenne du personnage, de l'autre la dénégation immédiate de cette nudité (« il n'était pas nu ») lui attribue un anti-vêtement constitué par la « cotte de maille » qui contredit son sens d'armure médiévale – et donc de vêtement protectif – pour aboutir à l'image

⁴¹⁴ Pascal BRUCKNER, *Parias*, Paris, Seuil, 1985, p. 196

d'une vulnérabilité totale (l'attaque des insectes).

Par contre, la présence animalière est connotée par rapport à son activité et à son aspect. L'activité de ces insectes contribue à la création d'une image d'agitation et de mouvement pluridirectionnel : leur grouillement se construit sur un axe vertical (« montantes et descendantes ») et un axe horizontal (« allaient et venaient »), dans le but de décrire une occupation totale de l'« hospice »-Dominique (les deux axes sont concernés, comme le souligne aussi l'expression « des cheveux et des sourcils jusqu'aux pieds »). De même, la description physique ne met en évidence que l'aspect agressif de ces animaux (« bestioles griffues » et donc pourvues d'instruments d'offense) et l'aspect dévorant et tout-puissant (ils sont dits « dieux gourmands ») : ces deux aspects, agressif et dévorant, se trouvent joints dans l'image des ouvertures entamées dans le corps même de Dominique (« qui ouvraient à chaque seconde sur son épiderme des dizaines de lésions suppurantes »). L'image aggressive des insectes correspond dans le passage cité aux connotations animalières de la foule chez les auteurs analysés auparavant, tout en insistant sur le thème de la maladie implicite dans l'expression « plaie grouillante de vers ».

Il est intéressant de noter, en passant, comme le roman de BRUCKNER opère de manière décisive une inversion du lieu commun du savant européen censé faire de l'Orient un pur objet d'étude antique et donc d'éloigner les peuples asiatiques de leur contemporanéité politique. Dans ce cas, la figure de l'archéologue, censé non seulement opérer un « denial of coevalness » mais aussi pénétrer véritablement la terre orientale (étant la fouille archéologique une activité de creusement du sol), fait au contraire l'objet de l'agression dont il était supposé être l'acteur.

4.4. LA MORT

4.4.1. La mort au féminin

UNE ANALOGIE FONDAMENTALE EXISTE ENTRE DEUX IDEES - celle de la mort et celle de la maternité - faisant partie d'un universel anthropologique qui a été énormément étudié et sur lequel il sera nécessaire de se pencher pour prendre en examen ce dernier stade de la dégénération de l'homme face à l'expérience de la maternité terrible. Dans un travail sur la conscience humaine de la mort, Edgar Morin évoquait l'universel anthropologique de la maternisation de la terre dans le but de démontrer l'équipollence de naissance et de mort chez de nombreuses cultures :

Les immenses analogies maternelles qui enveloppent le mort s'étendront et s'amplifieront à mesure que les sociétés se fixeront sur une mère-patrie où à proximité de la mer infinie, à mesure que s'approfondira l'idée que la mort repose au sein de la vie élémentaire⁴¹⁵.

Dans *La mort et l'homme*, Morin prend en effet en examen tous ces rites mortuaires et d'inhumation où il s'agit d'une mise en scène de la gestation maternelle, d'une réinfectation ou de la répétition des processus de formation

⁴¹⁵ Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1951, pp. 99-123.

embryonnaire. Si d'un point de vue anthropologique la connexion entre figure maternelle créatrice de vie et figure porteuse de mort est énormément répandue, une distinction sera pourtant utile entre la configuration féminine de l'outre-tombe (que nous avons pris en considération à propos du motif de l'emprisonnement et de la fixation) et le Féminin comme porteur de mort. Nous avons déjà analysé l'imaginaire infernal dans les aspects d'enfermement, de clôture, de fixation et d'emprisonnement sous-tendant la représentation littéraire contemporaine de l'espace urbain indien ; si une telle approche ne soulignait que les caractéristiques claustrophobes de la permanence dans un royaume des morts symbolique, une considération de la mort comme véritable extinction de l'existence humaine sera maintenant abordée. Neumann imagine en effet un stade de la mort à l'extrémité de l'axe élémentaire négatif, à l'opposé des qualités positives liées à la transformation spirituelle. À cet égard, il évoque l'image fondamentale du *vase* comme le symbole où les connotations opposées du « contenir » peuvent se trouver jointes : « l'Archétype du Féminin n'est pas seulement celui qui donne et protège la vie, mais, en tant que récipient c'est également celui qui retient et qui reprend, une divinité dans le même temps de la vie et de la mort. Comme le symbole de l'œuf cosmique le témoigne ouvertement, l'Archétype du Féminin contient les opposés ; la vitalité du monde est garantie du fait que la terre et le ciel, la nuit et le jour, la mort et la vie trouvent en lui une connexion réciproque⁴¹⁶ ». En ce sens, toutes les images de la mort en tant qu' inversion du pouvoir régénératif de la féminité seront prises en considération, dans le cadre d'une analyse de l'espace urbain.

Une mise en discussion fondamentale des potentialités régénératives de la permanence en Inde est contenue dans *Un barbare en Asie* d'Henri Michaux. Dans un passage célèbre, l'idée du voyage en Inde comme moment de purification est mis en connexion avec une conformation ouvertement féminine de l'espace. Il s'agit de la description du Taj Mahal à Agra :

⁴¹⁶ Erich NEUMANN, *Die Große Mütter : der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 53. (C'est moi qui traduit).

Mais il faut voir le *Taj Mahal* à *Agra*. A côté, *Notre-Dame de Paris* est un bloc de matériaux immondes, bon à être jeté dans la Seine, ou dans un fond quelconque comme tous, tous les autres monuments (sauf peut-être le *Temple du Ciel* et quelques pagodes en bois). Réunissez la matière apparente de la mie de pain blanc, du lait, de la poudre de talc, et de l'eau, mélangez et faites de cela un excessif mausolée, faites-y une béante et formidable entrée de porte, comme pour un escadron de cavalerie, mais où n'entra jamais qu'un cercueil. N'oubliez pas les si inutiles fenêtres de treillis en marbre (car la matière, don tout l'édifice est fait, est un marbre extrêmement délicat, exquis, et comme souffrant, fait pour la plus prompte dissolution, et qu'une pluie fondra le soir même, mais qui se tient intact et virginal depuis trois siècles, avec son agaçante et troublante structure de bâtiment-jeune fille). N'oubliez pas les inutiles fenêtres de marbre où la si intensément regretté du Grand Mogol, de *Shâh Jehân*, pourra venir se présenter à la fraîcheur du soir⁴¹⁷.

Le féminisation du mausolée d'*Agra* est patente : s'il est ouvertement présenté comme un « bâtiment-jeune fille », il est vrai aussi qu'il affiche une architecture-anatomie précise qui, uniquement focalisée sur les embrasures (porte et fenêtres), semble impliquer un mécanisme d'entrée/sortie qui reste au fond de la définition de ce corps en tant que *vase*⁴¹⁸. Suivant une hiérarchie anatomique précise, ces embrasures sont agencées en baies supérieures (« les fenêtres de treillis »), pourtant vite abandonnées (elles sont « inutiles »), et baies inférieures (l'« entrée de porte »), ce qui nous permet d'imaginer ce corps de jeune fille pivotant autour d'un axe central vertical « haut » vs « bas », avec une ouverture orale et une ouverture génitale⁴¹⁹. Le thème de la purification est également affiché : l'idée de la virginité du Taj (l'expression « jeune fille » se référant soit à l'âge, soit à la nubilité) oppose ce mausolée à l'impudique architecture européenne : *Notre-Dame de Paris* apparaît donc comme un véritable « bloc de matériaux immondes ». La virginité du *Taj Mahal* michaudien possède une

⁴¹⁷ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit, p. 40.

⁴¹⁸ Voir : « Annexes », p. ##.

⁴¹⁹ Cette structure est présente dans de nombreux mythes et au moins dans le mythe des indiens Matakos selon lesquels les femmes sont structurées sur deux « entrées » en forme de bouches, la haute (la véritable cavité orale) et la basse, entrée vaginale, dans Alfred METRAUX, « Histoire du monde et de l'homme. Textes indiens de l'Argentine », dans *Nouvelle Revue Française*, n° 276, 1936, pp. 520-524

structure de qualifications complexe, sous-tendue par une connotation euphorique commune : la « blancheur » connotant sa matière (la mie de pain, le lait, le talc, l'eau, le marbre) est en effet isomorphe du solaire, du pur, du régale, du vertical, et, en tant que symbole « spectaculaire », elle est liée à une image de la déité féminine indienne pivotant autour d'un « dualistic system where two series of notions oppose each other : white / pure ; black / impure⁴²⁰ ». Ce symbole relève aussi de l'idée d'une nouvelle génération, comme cela est évident dans de nombreux mythes concernant la renaissance ou la revitalisation du cosmos⁴²¹ et peut également être associé aux symboles diaïrétiques et, notamment, à l'image de l'eau lustrale par excellence, la neige, qui « purifie par la blancheur comme par le froid⁴²² » : de telles images sont évoquées à soutien de l'idée de pureté du bâtiment qui se tient, depuis des siècles, « intact et virginal ». Pourtant, toute une série de qualifications dysphoriques ou négatives s'ajoute à cette connotation positive : tout en faisant partie des matières « spectaculaires », le « marbre » est présenté comme un élément « souffrant, fait pour la plus prompte dissolution, et qu'une pluie fondra le soir même », ce qui menace la structure verticale du bâtiment-jeune fille. L'extraction du sème /humain/ du contenu sémantique du sème « souffrant », outre à confirmer l'anthropomorphisme du mausolée en question, nous permet également de supposer que toute qualification se réfère à des qualités humaines : à cet égard, la « dissolution », évoquée dans son signifié physique de « décomposition d'un agrégat », serait à plus forte raison synonyme de « corruption, débauche,

⁴²⁰ Wendel Charles BEANE, *Myth, cult and symbols in Sakta hinduism : a study of the indian mother goddess*, Leiden, E. J. Brill, 1977, pp. 183-184.

⁴²¹ En ce qui concerne la valeur symbolique régénérative de la couleur blanche, il suffira de remarquer que dans la tradition des Bambara et des Malinkés, Fâro, l'adjutant de la création de l'univers, se rend à l'Est, « lieu de la blancheur », pour recréer le monde contaminé par la néfaste Mousso-Koroni ; cf à ce propos Germaine DIETERLEN, *Essai sur la religion bambara*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 27. De la même manière, le blanc est pour les anciens Mexicains « la couleur des premières lueurs du jour, avant même que ne surgisse le rouge soleil levant ; c'est donc le premier pas de l'âme ressuscitée » ; cf. Jacques SOUSTELLE, *La pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du monde et de l'espace*, Paris, Librairie Scientifique Hermann, 1940, p. 72.

⁴²² Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, p. 194 ; cf. aussi

immoralité, libertinage⁴²³». L'agent dissolvant est un élément aquatique, la « pluie », qui par sa propre configuration (proprement : « eau qui tombe du ciel ») est censée invertir le mouvement ascensionnel vers le haut représenté par la verticalité et par la blancheur du Taj Mahal en un élan toujours vertical mais dirigé vers le bas. L'image solaire du bâtiment-jeune fille que nous avons rapidement évoquée dans sa connotation d'astre naissant (le soleil nouveau-né, dieu des renaissances et de la purification), est donc remplacée par l'image de l'*occasum solis* : la mort (« dissolution ») du soleil en Occident (« le soir même »), à travers le contact avec un élément aquatique négatif (en ce cas, la « pluie »).

Un tel imaginaire se déploie dans le récit *Jesting Pilate* d' Aldous Huxley. Cet auteur est souvent indiqué comme l'un des vulgarisateurs les plus importants de la pensée hindoue en tant que philosophie potentiellement régénérative pour l'Occident⁴²⁴ ; en effet, son projet de refondation syncrétique des religions humaines est presque entièrement bâti sur l'Hindouisme et sur la *Bhagavad-gītā*, où la doctrine de la *Perennial Philosophy* « is stated in the most categorical terms⁴²⁵ ». Pourtant, sa variation sur le thème de la « pureté de l'Orient » montre des aspects résolument dysphoriques. La question de la virginité du *Taj Mahal*, loin de constituer une image positive de la régénération et de la renaissance, est ouvertement mise en relation avec un imaginaire funéraire patent :

The Taj, even at sunset, even reverberated upside down from tanks and river, even in conjunction with melancholy cypresses – the Taj was a disappointment. My failure to appreciate the Taj is due, I think, to the fact that, while I am very fond of architecture and the decorative arts, I am very little interested in the expensive or the picturesque, as such and by themselves. Now the great qualities of the Taj are precisely those of expensiveness and picturesqueness. Milk-white amongst its dark cypresses, flawlessly

⁴²³ Paul ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française*, Paris, Société du Nouveau Littré. Dictionnaire Le Robert, 1981

⁴²⁴ Cf. Milton BIRNBAUM, *Aldous Huxley's Quest for Values*, Tennessee, University of Tennessee Press, 1971; Jacqueline Hazard BRIDGEMAN, *Huxley and God*, San Francisco, Harper, 1992; Sumita ROY, Annie POTHEN, K. S. SUNITA, *Aldous Huxley and Indian Thought*, New Delhi, Sterling Publishers Private Limited, 2003.

⁴²⁵ Aldous HUXLEY, « Introduction », dans Christopher ISHERWOOD, Swami PRABHAVANANDA, *The Song of God*, *op. cit.*

mirrored, it is positively the Toteninsel of Arnold Boecklin [sic] come true⁴²⁶.

Il est aisé de remarquer que toute une série d'éléments figuratifs, déjà retracés chez Michaux, sont ici récurrents. Tout d'abord, la description du mausolée musulman est associée à un moment précis de la journée (« sunset »), avec des références iconographiques précises : le décor vespéral du célèbre tableau de Böcklin évoque en effet une superposition de tragédie cosmique (mort solaire) et tragédie humaine (l'abordage à l'île des morts)⁴²⁷. En outre, l'image du soleil couchant est toujours mise en connexion avec une image de l'eau négativement connotée : l'élévation ascensionnelle suggérée par la couleur blanche du Taj (« Milk-white ») est en effet renversée par un élément qui, comme la pluie dissolutive chez Michaux, est censé inverser la verticalité symbolique de ce monument, qui est dès lors présenté comme « reverberated upside down from tanks and river ». L'évocation de la *Toteninsel* ne peut qu'obliger à une interprétation infernale de cet élément aquatique qui, caractérisé par l'horizontalité du « river » et l'immobilité du « tank », correspond à la notion bachelardienne d'« eau stymphalisée⁴²⁸ ». L'hybridation du concept de sacré et de mortel à l'intérieur de l'image de l'eau chez Huxley est d'ailleurs évoqué à plusieurs reprises : à titre d'exemple, dans le passage où il décrit les bains lustraux de Pushkar Lake, « the holiest waters in India », où les fidèles se baignent « to cleans themselves spiritually⁴²⁹ », le narrateur remarque : « A dozen pilgrims disappear each year between those enormous jaws. It is considered lucky to be eaten by a crocodile at Pushkar⁴³⁰ ». Outre que symbole infernal, les « holiest waters » se chargent d'un imaginaire ouvertement

⁴²⁶ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, *op. cit.*, p. 58.

⁴²⁷ Voir : « Annexes », p. ##.

⁴²⁸ « Cette *stymphalisation* n'est pas, croyons-nous, une vaine métaphore. Elle correspond à un trait particulier de l'imagination mélancolique. [...] On doit reconnaître que ces impressions nocturnes ont une manière propre de s'assembler, de proliférer, de s'aggraver [...] L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir ». Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 137-139.

⁴²⁹ K. S. SUNITA, « Aldous Huxley's Indian Travels. A Note on *Jesting Pilate* », dans Sumita ROY, Annie POTHEN, K. S. SUNITA, *Aldous Huxley and Indian Thought*, New Delhi, Sterling Publishers Private Limited, 2003, p. 59.

⁴³⁰ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, *op. cit.*, p. 86.

thériomorphe qui est encore à mettre en connexion avec les mythologies du dévorement du soleil.

Une idée commune existe dans la représentation du Taj Mahal chez Michaux et Huxley : chez les deux auteurs ce mausolée s'avère un espace construit sur une dynamique d'entrée/sortie, comme le révèlent l'agencement particulier des embrasures du bâtiment pour le premier et l'évocation de Böcklin pour le deuxième : en superposant l'image de la *Toteninsel* à la façade du Taj Mahal⁴³¹, une coïncidence exacte se révèle exister entre les deux ordres architectoniques latéraux des fenêtres du mausolée et les portes des tombeaux de l'île ; en ce sens, la porte d'entrée du Taj correspond à la masse obscure des cyprès vers laquelle l'âme du mort, à bord du bachot de Caron, semble se diriger. Étant donné que l'acquisition de la régénération de la part de l'Européen était supposée se produire, selon Saïd, à travers le viol d'une géographie imaginée comme féminine, une analyse de la représentation des « portes » et des modalités d'accès à l'espace oriental chez Michaux et Huxley s'impose.

Un certain malaise – auquel semble correspondre une sorte de malaise esthétique (« failure to appreciate ») chez Huxley – appartient à l'expérience du voyageur d'*Un barbare en Asie* face à l'entrée du Taj Mahal (« une béante et formidable entrée de porte, comme pour un escadron de cavalerie, mais où n'entra jamais qu'un cercueil⁴³² »), qui s'avère en même temps « béante » (ouverte et disponible) et « formidable » (au sens latin du terme, et donc inspirant la *formido*, c'est-à-dire l'effroi, la terreur). À ces qualifications de porte à la fois invitante et redoutable correspondent pour le personnage deux possibilités d'entrée : la première satisfait, quoiqu'au conditionnel, l'imaginaire machiste et colonial qui veut le « bâtiment-jeune fille » disponible pour un « escadron de cavalerie » ; la deuxième se réfère à la véritable entrée qui, une fois actualisée, déclenche la mort du malheureux voyageur européen : d'un point de vue aspectuel, la proposition « mais où n'entra jamais qu'un cercueil » oppose le parfait indicatif à la nuance conditionnelle de la phrase précédente,

⁴³¹ Voir : « Annexes », p. ##.

⁴³² Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit, p. 40.

tout en réfutant à la fois l'idée de la virginité (l'action d'entrer étant ponctuelle et accomplie) et l'idée de la renaissance (à la pénétration correspond immédiatement l'image mortifère du « cercueil »).

Une telle image de porte est également évoquée dans *l'Esperimento indiano* de Manganelli : lors de sa permanence à Madras, il fait le constat suivant : « l'Oriente non si oppone, non affronta, non sfida; esiste, ed è intollerabile. Ma che cosa è questo terribile e mitissimo esistere, questa porta spalancata di una casa in cui non puoi né entrare, né dimorare? Questo benvenuto nel nulla⁴³³ ». Tout d'abord l'espace oriental est « casa », un espace bâti sur un mécanisme de dehors/dedans ; les images de la domesticité, de la familiarité ainsi évoquées s'avèrent hybridées avec des éléments ouvertement dysphoriques : le « esistere » à l'intérieur d'un tel espace est à la fois « terribile » et « mitissimo ». Comme chez Michaux, la porte de l'Orient est à la fois invitante (« spalancata ») et répulsive (« non puoi [...] entrare »). En effet, si l'accès à la maison chez Manganelli est toujours béant, il est pourtant ouvert sur un « néant » qui constitue sans doute une version occidentalisée du nirvāṇa comme « extinction ». L'idée d'un tel anéantissement comme mort est ensuite affronté de manière plus explicite lors de la visite de Manganelli à un autre célèbre mausolée indien, le temple de Mahābalipuram :

Tutta questa terra ribolle templi, reliquie, visioni, conversioni, reincarnazioni: ma è tutto senza furore, una germogliazione vegetale sterminata e tranquilla. La mia aggressività occidentale è caduta verso l'interno, ho conosciuto una implosione, e qualcosa, un rudere, un cadavere, un vuoto, brucia nel mio interno. Non conosco più la combinazione per uscire da me stesso. Qualcuno mi ha chiuso a chiave? Qualcuno ha chiuso a chiave il tempo? Qualcuno mi sta suggerendo che tutto ciò in cui dimoro, carne e aria e hotel, non è che un progetto di sarcofago? Dal panico si può fuggire : ma se uno è diventato il proprio panico? Ci si può svestire di un corpo subitaneamente diventato di molte misure troppo angusto? Posso andare a spasso e lasciare me stesso all'albergo?⁴³⁴

⁴³³ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India, op. cit.*, pp. 93-94.

⁴³⁴ Giorgio MANGANELLI, *Esperimento con l'India, op. cit.*, pp. 93-94.

Si l'espace du temple indien provoque chez le voyageur de *Esperimento con l'India* toute une série de considérations relevant du motif de l'emprisonnement et de la fixation, il est aisé de voir que les images de l'implosion (« La mia aggressività occidentale è caduta verso l'interno ») et de la claustrophobie (« Qualcuno mi ha chiuso a chiave? Qualcuno ha chiuso a chiave il tempo? ») portent décidément vers un imaginaire d'éteignement spirituel plutôt que de simple renfermement ou de limitation de la mobilité corporelle. Il en va de même pour le motif du démembrement auquel Manganelli se réfère à plusieurs reprises avec l'allusion à une désintégration de son individualité dont l'image porte à la fois sur la corruption des aspects matériels du corps (« un rudere, un cadavere ») et sur une véritable dissolution (« un vuoto »). En ce sens l'image du sarcophage est toujours associée à l'idée de la pénétration et de la permanence à l'intérieur de l'espace indien (« tutto ciò in cui dimoro, carne e aria e hotel, non è che un progetto di sarcofago »). Le troisième niveau de l'archétype du Féminin, celui de la régénération (Manganelli cite notamment une « germogliazione vegetale sterminata e tranquilla »), est dès lors présent dans sa connotation négative, destructive et mortelle.

Nous avons vu jusqu'à présent comment l'image d'un Orient virginal (avec ses connotations symbolique ascensionnelles) cède sa place à une inversion de l'élan vertical. Une stymphalisation de l'élément aquatique contribue également à une inversion de l'élan vertical originare. Les idées du viol, de la défloration et de la pénétration, quoique toujours présentes (les portes sont toujours « béantes »), se métamorphosent en rituel funéraire n'aboutissant, dans le cas des auteurs analysées (et surtout chez Michaux, où c'est le cercueil lui seul à pénétrer le « bâtiment-jeune fille ») qu'à une sorte de mort phallique. Il nous reste à examiner le cadre général de cette configuration mortelle de l'espace indien. L'image de cette entrée dans un être féminin dévorant est de toute évidence à mettre en relation avec l'image finale du Taj Mahal, ainsi que Michaux nous le présente :

Malgré ses ornements rigoureux, purement géométriques, le *Taj Mahal* flotte. Le fond de la porte est comme une vague. Dans la coupole, un rien de trop, un rien que tout le monde éprouve, quelque chose de douloureux. Partout une même irréalité. Car ce blanc n'est pas réel, il ne pèse pas, il n'est pas solide. Faux sous le soleil. Faux au clair de lune, sorte de poisson argenté bâti par l'homme, avec un attendrissement nerveux⁴³⁵.

L'image de la dévoration est ouvertement présenté là où Michaux élimine finalement la couleur blanche (et donc l'idée spectaculaire et diaïrétique de la pureté) de sa palette, en choisissant un « argent » censé révéler la vraie nature de l'être aquatique monstrueux et dévorant, justement, un « poisson⁴³⁶ », dont l'accès se fait par un « cercueil » (du grec οάρξ, et donc en parenté avec le *sarcophage* dévorateur de la chair ; mais dont le bois rappelle aussi toute sorte d'embarcations englouties par des monstres marins). Or, les situations dysphoriques que nous avons jusqu'ici analysées (la pénétration funèbre et le déni de revitalisation) se trouvent jointes dans un unique lieu textuel représenté par l'« entrée de porte⁴³⁷ » du *Taj Mahal* d'Henri Michaux ; si d'un côté les conséquences négatives de l'accès à cet espace sont désormais explicitement affirmées, la présence d'une « vague » au fond de la porte du mausolée (« Le fond de la porte est comme une vague⁴³⁸ ») ne peut s'expliquer que comme union de la tension verticale de la « pluie » et de la tension horizontale de l'étang (« tanks⁴³⁹ ») dans une figure aquatique spirale. Si cela est vrai, la neutralisation de la capacité revitalisante de l'Orient michaudien (dont la « vague » est le symbole ultime) serait emblématique du caractère dysphorique de la pénétration. Il faut d'abord remarquer que l'image fluide de la vague est supposée contredire dans le texte les « ornements rigoureux, purement

⁴³⁵ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 40.

⁴³⁶ Pour l'image de l'emboîtement ichtyomorphe et sa constellation cf. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., pp. 225-233 et 233-247

⁴³⁷ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 40.

⁴³⁸ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 40.

⁴³⁹ Aldous HUXLEY, *Jesting Pilate*, op. cit., p. 58.

géométriques⁴⁴⁰ » du bâtiment ; la considération d'une telle incongruité de styles apparaît également dans le portrait que Pasolini fait du Taj Mahal:

Un vero gelo. La poesia mussulmana, pratica e insieme antfigurativa, pragmatica e insieme antirealistica, si trova in India come in un mondo non suo. La cadaverica sensualità del paesaggio indiano regge come corpi estranei, nelle sue salgariane radure, i monumenti dei dominatori mussulmani. Chiusi nella loro astratta geometria funzionale, come prigionieri ricamate⁴⁴¹.

Chez Pasolini le mausolée est décrit comme l'ensemble de bâtiment et paysage, là où ce dernier représente le côté sensuel et érotique de l'espace indien, le premier évoquant une géométrie antinaturaliste, dans une hybridation de styles qui demande pourtant à être questionnée. Comme l'on parle d'un espace non seulement anthropomorphe, mais censé représenter figurativement une sorte de féminité symbolique et universelle, il ne serait point étrange d'essayer une comparaison avec la statuaire féminine ancienne, et plus précisément avec un type de représentation des divinités maternelles préhistoriques où l'aspect sinueux et rondissant cohabite avec des décorations géométriques. Cela se voit facilement, par exemple, dans une image de Déesse thracienne découverte en Bulgarie et remontant à 4500 av. J.-C. environ⁴⁴². Dans ces images votives en pierre ou en argile l'élément maternel, générateur et nourricier, est représenté, comme il est connu, par la typique rondeur naturaliste (chez Michaux, la « coupole » est le seul indice architectonique qui nous renseigne sur la forme du Taj Mahal). Ce qui renvoie à la fonction contenante, accueillante et protectrice et, par conséquent, la typique forme à *vase*. Comme on le voit dans l'image

⁴⁴⁰ Henri MICHAUX, *Un barbare en Asie*, op. cit., p. 40.

⁴⁴¹ Pier Paolo PASOLINI, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 98. Cf. trad. fr. « Un vrai glacier. La poésie musulmane, pratique et non figurative en même temps, pragmatique et antiréaliste en même temps, se retrouve en Inde comme dans un monde qui n'est pas le sien. La sensualité cadavéreuse du paysage indien régit, comme des corps étrangers, dans ses clairières salgariennes [de Emilio Salgari, auteur de romans d'aventures populaires situés en Asie], les monuments des dominateurs musulmans. Enfermés dans leur géométrie abstraite, fonctionnelle, comme des prisons dorées [it. "prigionieri ricamate", "prisons brodées"] », *Id.*, *L'odeur de l'Inde*, (Réne de Ceccatty, éd.), Paris, Denoël, coll. « Folio », 1984.

⁴⁴² Voir : « Annexes », p. ##.

proposée, les éléments iconographiques typiques de la virginité (en particulier, la restriction enfantine des seins par rapport aux rondeurs stéatopyges carrément maternelles) accompagnent, sans la contredire, l'image de la Déesse-Mère. Ce caractère élémentaire positif, qui connote les très connues Venus paléolithiques, est parfois accompagné par des éléments iconographiques non-naturalistes ou abstraits, comme le précise Neumann :

Si l'on regarde la forme des peintures rupestres espagnoles et des statues de la fin du Paléolithique recueillies par Obermaier, la géométrisation est active non seulement dans le sens d'une simplification réductrice, mais aussi comme un symbole concentré. [...] L'hypothèse que la découverte fréquente de ces images indique la représentation d'une « divinité primitive de la mort » confirme notre thèse sur le lien entre abstraction imaginative et rites tombaux et funéraires. «Réduction» et «schématisation» ne veulent rien dire du point de vue formel, mais ils symbolisent – en contraste avec le caractère de plénitude de la réalité de la vie féminine – la régression à la spiritualité et à l'essentialité propres au monde des morts et des esprits⁴⁴³.

Dans l'image prise en examen, la forme de vase évoquant le caractère élémentaire corporel est soumise à une décoration géométrique invasive qui tend à une décorporalisation de la divinité féminine ; cela fait que l'apparente déesse de la génération et du développement s'avère en effet une divinité funèbre et infernale. Seulement si l'on interprète le Taj Mahal michaudien comme Mère Terrible (avec la possibilité de la présence d'éléments virginaux secondaires), on arrive à focaliser l'importance du symbole de la spirale présent sur la zone génitale des deux figures féminine : la « vague » qui s'étale sur la porte du mausolée comme sur les génitaux de la statue thracienne, relèverait donc de l'iconographie typique des portes infernales, tout en expliquant plus en profondeur le contexte de la pénétration dysphorique. De plus, la conformation sinusoïdale de la « vague », formée par l'union d'une image aquatique verticale, la « pluie », et l'image aquatique horizontale, les « tanks », est un symbole explicitement lié à la temporalité et donc à la mort :

⁴⁴³ Erich NEUMANN, *Die Grosse Mütter op. cit.*, pp. 115-116 (c'est moi qui traduit).

D'ailleurs, notons au passage sans y attacher trop de sérieux, que la notion d'onde dans les sciences physiques, dont le signe est l'ondulation sinusoïdale, repose sur l'équation de la fréquence et vient nous rappeler que c'est aussi le temps qui régent les ondulations en laboratoire. L'onde du physicien n'est qu'une métaphore trigonométrique. En poésie de même, l'onde de la chevelure est liée au temps, à ce temps irrévocable qu'est le passé⁴⁴⁴.

Cela explique peut-être le « rien que tout le monde éprouve, quelque chose de douloureux » contenu dans la « coupole » du Taj Mahal. L'image de l'espace urbain. À ce propos, Pier Paolo Pasolini parle d'une véritable tension sexuelle par rapport aux « cités mortes » : « Non nascondo la mia attrazione per queste città morte e intatte, cioè per le architetture pure. Spesso le sogno. E provo verso di esse un trasporto quasi sessuale⁴⁴⁵ ». L'attraction érotique pour la géographie indienne est encore une force qui continue à alimenter la tension de l'Européen vers le sous-continent ; il est pourtant évident comme au XX^{ème} siècle l'accomplissement d'un tel acte sexuel se traduit en mort véritable, en un abordage, à travers des eaux stymphalisées, à une ville virginalement intacte mais dépourvue de toute potentialité régénérative.

⁴⁴⁴ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 108

⁴⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, op. cit., p. 98. Cf. trad. fr. « Je ne cache pas mon attirance pour ces cités mortes et intactes, c'est-à-dire pour les architectures pures. J'en rêve souvent. Et j'éprouve à leur égard un transport presque sexuel », *Id.*, *L'odeur de l'Inde*, (Réne de Ceccatty, éd.), Paris, Denoël, coll. « Folio », 1984, p. 139.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES LITTÉRAIRES

- ASSOLLANT, Alfred, *Aventures merveilleuses, mais authentiques, du capitaine Corcoran*, Paris, Hachette, 1867
- BOUVIER, Nicolas, « La descente de l'Inde : émissions radiophoniques » [1980], dans *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004
- BOUVIER, Nicolas, *Le poisson-scorpion* [1982], Paris, Gallimard, 1998
- BRUCKNER Pascal, *Parias*, Paris, Seuil, 1985
- COSSE Laurence, *Le premier pas d'amante*, Paris, Gallimard, 1983
- CERF Muriel, *L'antivoyage* [1974], Paris, Éditions J'ai lu, 1995
- COCTEAU Jean, *Tour du monde en 80 jours* [1936], Paris, Gallimard, 1983
- DE CROISSET, Francis, *La Féerie cinghalaise* [1926], Paris, Kailash Éditions, 1996
- DE CROISSET, Francis, *Nous avons fait un beau voyage* [1930], Paris, Grasset, 1949
- DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul* [1966], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1986
- EMANUELLI, Enrico, *Giornale indiano*, Mondadori, Milano, 1955
- FLAIANO Ennio, *Un giorno a Bombay e altre note di viaggio* [1961], Milano, Rizzoli Editore, 1980
- FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1910
- FORSTER Edward M., *Passage to India* [1924], London, Penguins Books, 1976
- GIDE André, *L'immoraliste* [1902], Paris, Mercure de France, 2003
- HERODOTE, *Histoires*, (Ph.-E. Legrand, éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1939
- HUXLEY Aldous, *Jesting Pilate* [1926], London, Chattus and Windus, 1930
- KAYE Margaret M., *The Far Pavillons*, London, Penguin Books, 1978

- KEATING Henri, *The Sheriff of Bombay*, London, Hamlyn Paperback, 1984
- KIPLING Rudyard, *Kim*, Leipzig, Tauchnitz, 1901
- LARNEUIL Michel, *Le vautour et l'enfant*, Paris, Albin Michel, 1971
- LARNEUIL Michel, *La petite marche du Télengana*, , Paris, Albin Michel, 1971
- LEVI Carlo, « La capitale invisible » [1957] dans *Il pianeta senza confini. Prose di viaggio*, éd. par Vanna Zaccaro, Roma, Donzelli Editore, 2003
- LOTI Pierre, *L'Inde (sans les anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903
- MALRAUX André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972
- MALRAUX André, *Les Noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948
- MANGANELLI Giorgio, *Esperimento con l'India* [1975], Milano, Adelphi, 2009
- MAUGHAM William Somerset, *The Razor's Edge*, New York, Doubleday, Doran & Co, 1944
- MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie* [1933], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2006
- MORAVIA Alberto, *Un'idea dell'India* [1962] dans *Id., Un mese in URSS ; La rivoluzione culturale cinese ; Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 1976
- PASOLINI Pier Paolo, *L'odore dell'India* [1962], Milano, Garzanti, 2010
- SALGARI Emilio, *I misteri della Jungla nera*, Genova, Antonio Donath, 1887
- TABUCCHI Antonio, *Notturmo indiano* [1984], Palermo, Sellerio editore, 2008
- VERNE Jules, *La maison à vapeur : voyage à travers l'Inde septentrional*, Paris, Hetzel, 1880
- VERNE Jules, *Le tour du monde en 80 jours*, Paris, Hetzel, 1873
- CHATEAUBRIAND René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Paris, Garnier-Flammarion, 1968
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, (Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007
- GAUTIER Théophile, *L'Orient*, Paris, Charpentier Editeur, 1877
- JODELLE Etienne, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque

de la Pléiade », 1965

SCOTT Paul, *The Raj Quartet: The Jewel in the Crown ; The Day of the Scorpion*, London, Everyman's Library, 2007

HUXLEY Aldous, « Introduction », dans Christopher ISHERWOOD, Swami Prabhavananda, *The Song of God*, London, Phoenix House, 1953

SOURCES CRITIQUES

Œuvres de caractère générale

BABITS Mihaly, *Teoria della letteratura europea*, Roma, Carocci, 2004

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957

BACKES Jean-Louis, *La littérature européenne*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996

BOURDIEU Pierre et Jean-Claude PASSERON, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Editions de Minuit, 1970

CLAUDON Francis, Karen HADDAD-WOTLING, *Précis de littérature comparée*, Paris, Nathan, 1992

DETHURENS Pascal, *De l'Europe en littérature: création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit, 1918- 1939*, Genève, Droz, 2002

DIDIER Béatrice, *Précis de littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998

FONTAINE Guy, *Lettres européennes: histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette Éducation, 1992

FOUCAULT Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1989

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1984

GREIMAS Algirdas Julien, « Contre-note », dans *Actes sémiotiques, Bulletin*, n° 17, Paris, EHESS et CNRS, 1981

GREIMAS Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*,

Paris, Seuil, 1976

LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962

LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973

MONTESORI Maria, *L'Enfant*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936

MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Parigi, P.U.F, 1998

MUZZIOLI Francesco, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2000

ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993

PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1994

ROSSO Corrado, *Novecento francese ed europeo : saggi e ritratti*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988

ROY Jean-Louis, *Quel avenir pour la langue française? Francophonie et concurrence culturelle au XXIème siècle*, Montréal, Éditions Hurtebise HMH Itée, 2008

SOJA Edward W., *Postmodern Geography*, London, Verso, 1989

SOUILLER Didier (éd.), *Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

TRAVERS Martin (éd.), *European Literature from Romanticism to Postmodernism: a reader aesthetic practice*, London, Continuum, 2001

Westphal Bertrand, *Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2000

Orientalisme, colonialisme, post colonialisme

ABDEL-MALEK Anouar, « Orientalism in Crisis », dans *Diogenes*, n° 44, 1963

AMALFITANO Paolo, Loretta INNOCENTI, *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni Editore, 2007

APPADURAI Arjun, « Putting Hierarchy in Its Place », dans *Cultural Anthropology*, « Place and Voice in Anthropological Theory », Vol. 3, n° 1, 1988

- ASHCROFT Bill, Gareth GRIFFITHS, Helen TIFFIN, *The empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London ; New York, Routledge, 1989
- BANCEL Nicolas, Pascal BLANCHARD et Laurent GERVEREAU, *Images et colonies*, Achac-BDIC, Paris, 1993
- BRISSON T., « La critique arabe de l'orientalisme en France et aux Etats-Unis. Lieux, temporalités et modalités d'une relecture », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 2, n° 3, 2008
- CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme* [1950], Paris, Présence africaine, 1955
- CHAKRABARTY Dipesh, *Provincialising Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2000
- CHAMBERS Iain, Lidia CURTI (éds.), *The postcolonial question : common skies, divided horizons*, London ; New York, Routledge, 1996
- CHATTERJEE Partha, *The nation and its fragments : colonial and postcolonial histories*, Princeton, Princeton university press, c1993
- COLLOMB Gérard, « La photographie et son double. Les Kaliña et le "droit de regard" de l'Occident », dans *L'Autre et nous*, 1995
- FABIAN Johannes, *Time and the other : how anthropology makes its objects*, New York, Columbia University Press, 1983
- GOUNIN Y., « Que faire des postcolonial studies ? », dans *Revue internationale et stratégique*, n° 71, 2008
- GUHA Ranajit, *History at the Limit of World History*, New York, Columbia University Press, 2002
- IRWIN Robert, *For lust of knowing : the Orientalists and their Enemies*, London, Allen Lane, 2006
- KABBANI Rana, *Imperial Fictions : Europe's Myths of Orient*, Pandora, 1988
- LANÇON Daniel (éd.), *L'Orient des revues (XIXe et XXe siècles)*, coll. « Vers l'Orient », Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2014
- LANÇON Daniel, « Les études littéraires orientalistes d'hier à demain, ou les Orient décomposés et recomposés », séminaire « Visions littéraires de l'Orient », Doctorat d'études supérieures européennes, 25 mai 2012, Université de Haute-Alsace (Mulhouse). (A paraître)
- LECLERC Gérard, *Anthropologie et colonialisme*, Paris, Fayard, 1972
- LEIRIS Michel, *Race et civilisation* [1951], dans *Cinq études d'ethnologie*, Paris,

Denoël/Gonthier, 1983

- LEVALLOIS Michel, Sarga MOUSSA, *L'Orientalisme des saint-simoniens*, [actes du colloque des 26 et 27 novembre 2004, Paris, Institut du monde arabe], Paris, Maisonneuve & Larose, 2006
- LEWIS Bernard, « The Question of Orientalism », dans *The New York Review of Books*, 24 juin 1982, maintenant dans *Id., Islam and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1993. Cf. trad. fr. : *Id., « La question de l'orientalisme »*, dans *Id., Le Retour de l'Islam*, Paris, Gallimard, 1985
- LEWIS Reina, *Gendering Orientalism : Race-Feminity-Representations*, Routledge, 1996
- LICARI Anita, Roberta MACCAGNINI, Lina ZECCHI, *Letteratura, Esotismo, Colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978
- MACFIE Alexander Lyon, *Orientalism*, London, Pearson Education, 2002
- MASSIS Henri, *Défense de l'Occident*, Paris, Plon, 1927
- MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, Londres, 1994
- MELLINO Miguel (éd.), *Post-Orientalismo. Saïd e gli studi postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2009
- MONGIA P., *Contemporary Postcolonial Theory : A Reader*, London, Arnold, 1996
- MOUSSA Sarga, « Edward Saïd à l'épreuve des voyageurs français en Orient », dans *KulturPoetik*, vol. 6, n° 1, 2006
- MOUSSA Sarga, *La relation orientale : enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient, 1811-1861*, Paris, Klincksieck, 1995
- POUILLON François, Jean FERREUX (éds.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2008
- POUILLON François, Jean-Claude VATIN, *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011
- RODINSON Maxime, « Situation, acquis et problèmes de l'orientalisme islamisant », dans *Le Mal de voir. Ethnologie et orientalisme : politique et épistémologie, critique et autocritique*, « Cahiers Jussieu », n° 2, 1974
- SAÏD Edward W., *Culture and Imperialism*, 1993 [*Culture et impérialisme*, (Par Paul Chemla, trad.) Paris : Fayard/Le Monde diplomatique, 2000]
- SAÏD Edward W., *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, New York,

- Pantheon Books, 1978. Edition consultée *Id., Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1991 ; édition française consultée : *Id., L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, (Catherine Malamoud, trad.), Paris, Seuil, 2013
- SMOUTS M.-C. (éd.), *Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007
- SPENGLER Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, 1948
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason : Towards a History of th Vanishing Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999
- SZCZUR P., « Gide avec Saïd. Sur un cas d'orientalisme (néo)pédérastique », dans *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, n. 6, Krakow, 2011
- TIBAWI Abdul Latif, « Critique of English-speaking Orientalists », dans *Islamic Quarterly*, n° 8, 1964
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989
- WARRAQ Ibn, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, New York, Prometheus Books, 2007
- YOUNG Robert, *White mythologies : writing history and the West*, London ; New York, Routledge, 1990

L'image littéraire de l'Inde

- ASSAYAG Jackie, *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Editions Kimé, 1999
- BASCH Sophie, André GUYAUX et Gilbert SALMON, *Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*, Paris, Champion, 2004
- BENVENUTI Giuliana, *Il viaggiatore come autore: l'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008
- BIES Jean, *Littérature française et pensée hindoue. Des origines à 1950*, Paris,

- Klincksieck, 1974
- BIFFI Nicola, *L'estremo Oriente di Strabone. Libro XV della Geografia*, Bari, Edipuglia, 2005
- BIFFI Nicola, *L'Indiké di Arriano*, Bari, Edipuglia, 2000
- BISSOONDOYAL B., *India in French Literature*, Londres. Luzac, 1967
- BOSE S., *Attitudes to Imperialism : Kipling, Forster and Paul Scott*, Delhi : Amar Prakashan, 1990
- BRIDET Guillaume, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris-Pondicherry, Editions Kailash, « Les Cahiers de la SIELEC », 2006
- CARRIERE Jean-Claude, Evelyne GENY, Marie-Madeleine MACTOUX et Françoise PAUL-LEVY, *Inde, Grèce ancienne : regards croisés en anthropologie de l'espace, actes du colloque international, Besançon 4-5 décembre 1992*, Paris, Les Belles Lettres, 1995
- CLAVARON Yves, *Inde et Indochine. E. M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Champion, 2001
- D'SOUZA Florence, *Quand la France découvrit l'Inde : les écrivains voyageurs français en Inde (1757-1818)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- DEDOLA Rossana, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- DIDIER Hugues (dir.), *Découverte de l'Inde de Vasco de Gama à Lord Mounbatten. 1497-1947*, Paris-Pondicherry, Kailash, 1995
- DRAGONETTI Carmen, Fernando TOLA, *On the myth of the opposition between Indian thought and Western philosophy*, Hildesheim, Olms, 2004
- DREW John, *India and the Romantic Imagination*, Oxford University Press, Delhi-Oxford 1987
- FOURCADE Marie, Ines G. ŽUPANOV, *L'Inde des Lumières. Discours, histoire, savoirs (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, EHESS, coll. « Puruṣārtha », 2013
- GREENBERGER Allen J., *The British Image of India : a study in the literature of imperialism 1880-1960*, London ; New York ; Toronto, Oxford university press, 1969
- GUADALUPI G., M. Asso, *La terra dei Rajah. Passaggi in India dal Seicento al Novecento*, Milano: Anabasi, 1993

- HALBFASS Wilhelm, *India and Europe : an essay in understanding*, Albany, State University of New York Press, 1988
- HALBFASS Wilhelm, *Tradition and reflection : explorations in Indian thought*, Albany, State university of New York press, 1991
- HULIN Michel, Christine MAILLARD, *L'Inde inspiratrice. Réception de l'Inde en France et Allemagne (XIX^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996
- INDEN Ronald, *Imagining India*, London, Hurst, 1990
- KALOTA Narain Singh, *India as described by Megasthenes*, Delhi : Concept Publishing Company, 1978
- KARTTUNENE K., *India and the Hellenistic World*, Kelsinski 1997
- LI CAUSI Pietro, Roberto POMELLI, « L'India, l'oro, le formiche: storia di una rappresentazione culturale da Erodoto a Dione di Prusa », in *Hormos. Rivista di storia antica*, 3-4, 2001-2002
- LOMBARD Denys, *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris, EHESS, 1993
- MOORE-GILBERT Bart (éd.), *Writing India, 1757-1990 : the literature of British India*, Manchester ; New York, Manchester university press, 1996
- PETR Christian, *L'Inde des romans*, Paris-Pondicherry, Kailash Éditions, 1995
- RAJAN Balachandra, *Under western eyes : India from Milton to Macaulay*, Durham, Duke University press, 1999
- RAVI Srilata, *L'Inde romancée : l'Inde dans le genre romanesque français depuis 1947*, New York : Peter Lang, 1997
- RUDD Andrew, *Sympathy and India in British Literature, 1770-1830*, 2011
- SABIN Margery, *Dissenters and mavericks : writings about India in English, 1765-2000*, Oxford, Oxford University press, 2002
- SCHWAB Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950
- SINGH Jyotsna G., *Colonial narratives/cultural dialogues : "discoveries" of India in the language of colonialism*, London ; New York, Routledge, 1996
- SORMAN Guy, *La génie de l'Inde*, 2000
- STILZ Gerhard, *Die Anglo-Indische short story : Geschichte einer Kolonialliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer, 1980

- SULERI Sara, *The Retic of English India*, Chicago-Londres, 1992
- TELTSCHER Kate, *India inscribed : European and British writing on India, 1600-1800*, Delhi, Oxford university press, 1995
- VISWANATHAN Gauri, *Masks of conquest : literary study and British rule in India*, Oxford, Oxford university press, 2004
- VON WOERKENS Martine, *Le Voyageur étranglé. L'Inde des Thugs, le colonialisme et l'imaginaire*, Paris, A. Michel, 1995
- WEEKS Joëlle, *Représentations européennes de l'Inde*, Paris, L'Harmattan, 2009
- WEINBURGER-THOMAS Catherine, *L'Inde et l'imaginaire*, « Collection Purusartha », Paris : EHESS, 1988
- BRIDET Guillaume, « L'Inde vue d'Europe : présence, construction et usage (1923-1939) » dans Daniel LANÇON (éd.), *L'Orient des revues (XIXe et XXe siècles)*, coll. « Vers l'Orient », Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2014

Anthropologie, archétypologie

- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942
- BACHOFEN Johann Jakob, *Das Mütterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Basel, Benno Schwabe, Verlagsbuchhandlung, 1861. Cf. trad. fr. : *Id., Le Droit Maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, trad. Étienne Barilier, Paris, Éditions L'Age d'Homme, 1996
- BEANE Wendel Charles, *Myth, cult and symbols in Sakta hinduism : a study of the indian mother goddess*, Leiden, E. J. Brill, 1977
- BENJAMIN Walter, *Johann Jakob Bachofen*, dans *Id., Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977
- BRIFFAULT Robert, *The mothers* [1927], London, Allen and Unwin, 1959
- CANDOTTI Maria Piera, « Prefazione », dans James G. FRAZER, *Matriarcato e dee madri*, Milano, I Cabiri, 1995
- CESAREO M., « Arte e teologia nel medioevo : l'iconografia della Madonna del Parto », dans *Arte Cristiana*, n° 88, 2000

- DIETERLEN Germaine, *Essai sur la religion bambara*, Paris, Presses universitaires de France, 1951
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Impr. Allier, 1960 ; édition consultée : Paris, Dunod, 1984
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957
- ELIADE Mircea, *Naissance mystiques. Essai sur quelques types d'initiations*, Paris, Gallimard, 1959
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949 ; Nouvelle Édition, 1966
- FRAZER James G., *The Golden Bough*, p. IV, « Adonis, Attis, Osiris », London, Macmillan and Co., 1951
- GEORGOUDI Stella, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique. Réflexions sur la création d'un mythe », dans Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. I : Pauline SCHMITT-PANTEL (dir.), *L'Antiquité*, Plon, 1991
- JESI Furio, « I recessi infiniti del Mütterrecht », dans Johann Jakob BACHOFEN, *Il matriarcato*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988
- JUNG Carl Gustav, « Die psychologischen Aspekte des Mütter-Archetyps » (1938-1954), dans *Id.*, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zurich, Rascher-Verlag, 1954. Cf. trad. fr.: *Id.*, *Les Racines de la conscience, études sur l'archétype*, Paris, Buchet-Chastel, 1971
- LANGTON Eduard, *La démonologie : étude de la doctrine juive et chrétienne, son origine et son développement*, Paris, Payot, 1951
- LAYARD John W., *Stone Men of Malekula*, London, Vao, 1942
- MACKENZIE BROWN Cheever, *God as mother : a feminine theology in India : an historical and theological study of the Brahmavaivarta Purana*, Hartford, Claude Stark, 1974
- METRAUX Alfred, « Histoire du monde et de l'homme. Textes indiens de l'Argentine », dans *Nouvelle Revue Française*, n° 276, 1936
- MICHAUD Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne : partie mythologique ou Histoire, par ordre alphabétique, des personnages des temps héroïques et des divinités grecques, italiques, égyptiennes, hindoues, japonaises, scandinaves, celtes, mexicaines, etc.*, Paris, L. G. Michaud Libraire-éditeur, 1832

- MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1951
- NEUMANN Erich, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1956. Cf. trad. it.: *Id.*, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, 1981
- NEUMANN Erich, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* [1949], Düsseldorf, Walter, cop. 2004. Cf. trad. Fr.: *Id.*, *Les origines et l'histoire de la conscience*, Paris, Imago, 2014
- PANDOLFI Paul, *Les Touaregs de l'Ahaggar : Parenté et résidence chez les Dag-Ghâli*, Paris, Karthala, 1998
- SOUSTELLE Jacques, *La pensée cosmologique des anciens Mexicains. Représentation du monde et de l'espace*, Paris, Librairie Scientifique Hermann, 1940
- SRIVASTAVA M.C.P., *Mother goddess : in Indian art, archaeology and literature*, Delhi, Agam Kala Prakashan, c1979
- VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité et de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons*, Paris, E. Nourry, 1909
- WESEL Uwe, *Der Mythos vom Matriarchat : Über Bachofens Mütterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980

Bibliographie spécifique sur les auteurs du corpus

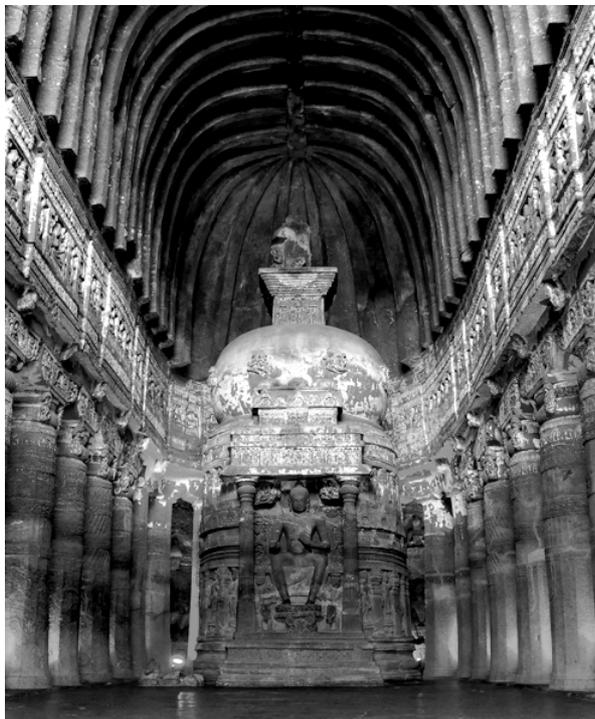
- ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2000
- BEIGBEDER Yves, « L'Inde dans les Antimémoires. Sources livresques », dans *Revue des lettres modernes*, « Série Malraux », n°12, 2004
- BIRNBAUM Milton, *Aldous Huxley's Quest for Values*, Tennessee, University of Tennessee Press, 1971
- BRIDGEMAN Jacqueline Hazard, *Huxley and God*, San Francisco, Harper, 1992
- CAMPAGNOLI Ruggero, Eric LYSØE, Anna SONCINI FRATTA (éds.), *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Bologna, CLUEB, coll. « Bussola / Séminaires Pasquali d'analyse textuelle 4 - 2004 », 2007

- CAMPAGNOLI Ruggero, Éric LYSØE, Anna SONCINI FRATTA, (éds.), *Voyage en Grande Garabagne de Henri MICHAUX*, Bologna, CLUEB, coll. « Bussola / Séminaires Pasquali d'analyse textuelle 7 - 2007 », 2012
- CREWS Frederick C., *E. M. Forster : the perils of humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1962
- DE BENEDICTIS Maurizio, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos, 1998
- DE RIENZO Giorgio, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano : Rizzoli, 1983
- EBBATSON Roger, Catherine NEALE, *E. M. Forster: A passage to India*, Harmondsworth, Penguin books, 1986
- JATON Anne Marie, *Nicolas Bouvier. Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003
- LEBLANC Claudine, « L'Inde italienne de 1960. Deux récit pour un voyage : *L'odore dell'India* de Pier Paolo Pasolini et *Un'idea dell'India* d'Alberto Moravia », dans Danielle BLUSCHINGER et Cécilie LEBLANC, *Regards occidentaux sur l'Inde. Actes du colloque international des 1^{er}, 2 et 3 mars 2007 à Amiens*, Amiens, Presses du « Centre d'Etudes Médiévales » Université de Picardie Jules Verne, 2007
- LYSØE Éric, « Le Vice-consul ou le temps du mythe », dans Peter Schnyder, *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007
- MAIGRON Maryline, *Alberto Moravia écrivain voyageurs*, Chambéry, Université de Savoie, 2005
- MARTIN Robert K., George PIGGFORD (éds), *Queer Forster*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997
- MENECHHELLA Grazia, *Il felice vanverare : ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna , Longo, 2002
- MONTANELLI Indro, *Ricordi sott'odio : ritratti taglienti per cadaveri eccellenti*, Milano, Rizzoli, 2011
- MOORE-GILBERT Bart J., *Kipling and Orientalism*, London ; Sydney, Croom Helm, cop. 1986
- MOUSSA Sarga, *L'Inde de Nicolas Bouvier : « une expérience totale »*, dans Guillaume BRIDET, Sarga MOUSSA et Christian PETR (éds.), *L'usage de l'Inde dans les littératures française et européenne (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris-Pondicherry, Editions Kailash, « Les Cahiers de la SIELEC », 2006, pp. 195-207.

- MUTTERLE Anco Marzio, *Enrico Emanuelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- PASQUALI Adrien, *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996
- PERRIER Jean-Claude, *André Malraux et la tentation de l'Inde*, Paris, Gallimard, 2004
- PRAROND Ernest, *Notes sur Baudelaire, en réponse à quelques questions de M. Eugène Crépet*, cité par Claude PICHOS, "Sur la jeunesse de Baudelaire", in *Baudelaire études et témoignages*, 1967
- PULCE Graziella, *Giorgio Manganelli : figure e sistema*, Grassano, Le Monnier università, 2004
- ROY Sumita, Annie POTHEN, K. S. SUNITA, *Aldous Huxley and Indian Thought*, New Delhi, Sterling Publishers Private Limited, 2003
- SANGUINETI Edoardo, *Guido Gozzano. Indagine e letture*, Torino, Einaudi, 1966
- STONE Wilfred, *The cave and the mountain : a study of E. M. Forster*, Stanford, Stanford University Press ; London, Oxford University Press, 1966
- TOMPKINS J. M. S., « Kipling's Later Tales : The Theme of Healing », dans *Modern Language Review*, n° 45, 1950

ANNEXES

« Nervures », entre Orient et Occident



a. Chaitya Griha

Grottes d'Ajantā, grotte n° XXIX, II^{ème} siècle a. J.-C.
Ajantā, Maharashtra, Inde.



b. Sainte Chapelle

Sainte Chapelle du Palais, *Chapelle Haute*,
1242-1248, Paris, France.

Virgo parturiens



Piero della Francesca, *Madonna del Parto*

Fresque, 260x203 cm, 1455, Cappella de Santa Maria di
Momentanta à Monterchi (Arezzo, Italie)

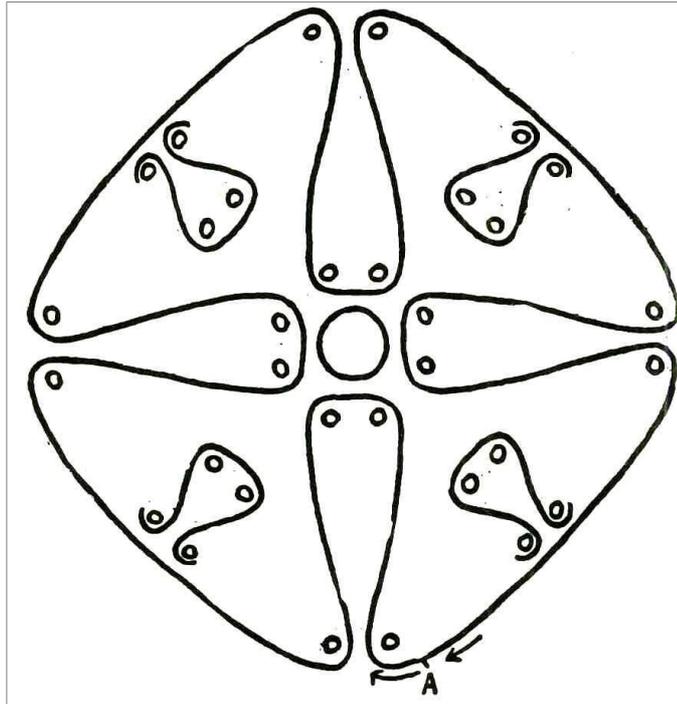
Grottes de Kanheri : *stūpa*



Stūpa en pierre basaltique.

Grottes de Kanheri, grotte n° III, *Sanjay Gandhi National Park*, Mumbai, Inde.

Labyrinthes



Labyrinthe dessiné sur la sable, *Malekula, Ebridi*

Dessin, dans John W. LAYARD, *Stone Men of Malekula*, *op. cit.*, p. 674, fig. n. 74.

Les déesses tourelées



a. Cybèle sur le trône

Sculpture romane en marbre,
III^{ème} siècle apr. J.-C.,
Museo archeologico nazionale, Naples, Italie.



b. Diane d'Ephèse

Sculpture romane en alabâtre et bronze,
II^{ème} siècle apr. J.-C.,
Museo archeologico nazionale, Naples, Italie.

Déeses de la végétation



a. Spes avec faisceau d'épis et ruche

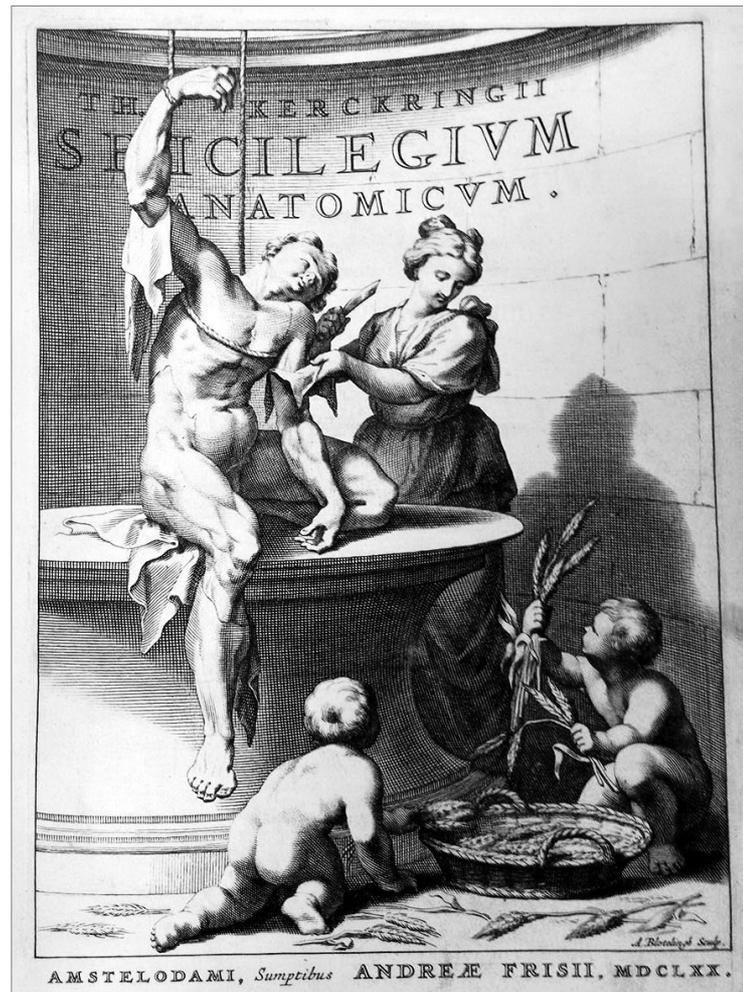
Gravure depuis une édition londonienne de Virgile, 1750, tav. XVI, dans Erich NEUMANN, *Die Große Mütter: der Archetyp des Großen Weiblichen*, op. cit., p. 261.



b. Madone aux gerbes

Gravure sur bois, environ 1450, dans Curt GLASER, *Gotische Holzschnitte*, Berlin, 1923, tab. LIII.

Anatomia



Anatomia

Frontispice de Theodor Kerckring, *Spicilegium anatomicum*, Amsterdam, A. Frisius, 1670

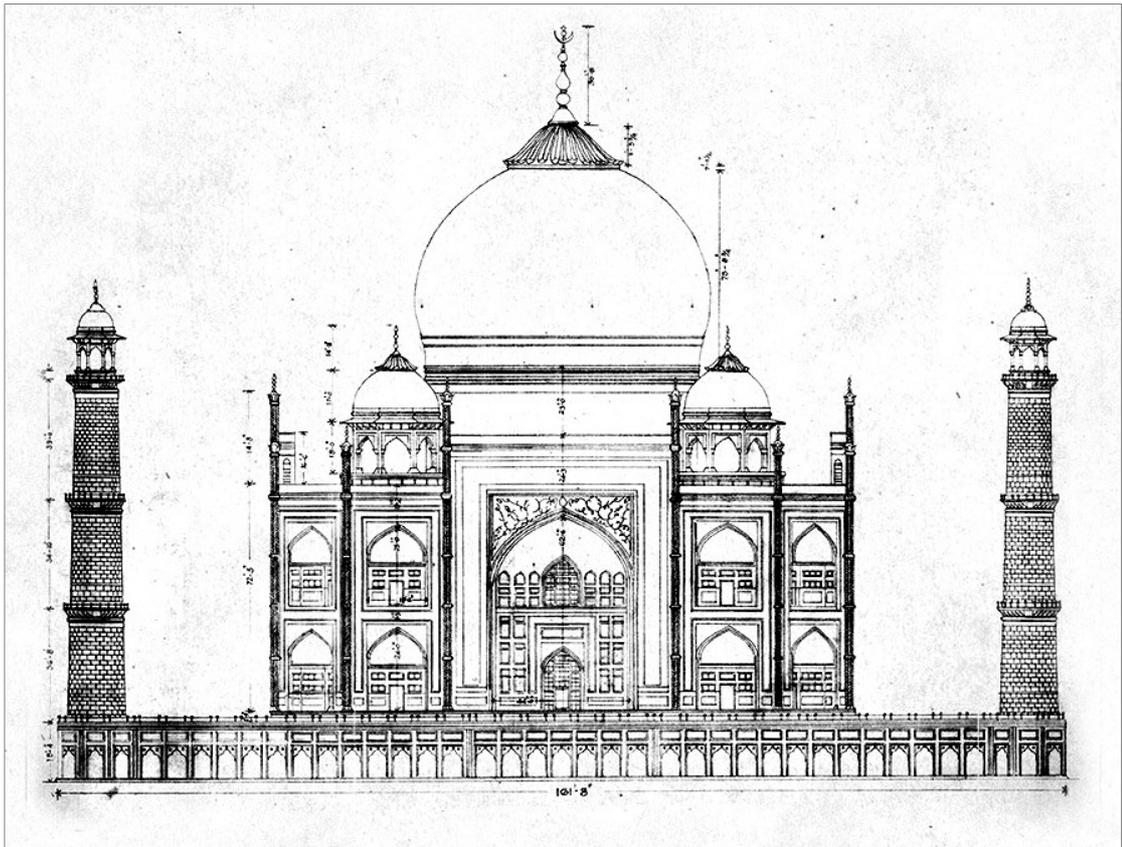
Venus thracienne



Venus Thracienne

Argile, néolithique. Musée de Sofia.

Taj Mahal



Taj Mahal, Agra

Façade.

Die Toteninsel



Die Toteninsel, Arnold Böcklin

Huile sur toile, Version de Berlin - 1883,
Alte Nationalgalerie de Berlin.

