



<http://www.reseau-asie.com>

Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique
Scholars, Professors and Experts on Asia and the Pacific

**L'INVENTION DU MODERNISME DANS LA POÉSIE INDIENNE : TRADUCTIONS,
RECRÉATIONS ET AFFILIATIONS TRANSNATIONALES**

**TRANSLATING BHAKTI: BREAKING FROM ORIGINS, TRANSGRESSING
FRONTIERS, RECLAIMING AN INCLUSIVE TRADITION**

Laetitia Zecchini
CNRS

**Thématique A : Dynamiques migratoires, enjeux postcoloniaux
Theme A: Migration dynamics, post-colonial challenges**

*Atelier A 04 : Le postcolonial à l'épreuve de la littérature indienne contemporaine
Workshop A 04: Postcolonial thought through the prism and test of contemporary Indian
literature*

**4^{ème} Congrès du Réseau Asie & Pacifique
4th Congress of the Asia & Pacific Network**

14-16 sept. 2011, Paris, France

École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville
Centre de conférences du Ministère des Affaires étrangères et européennes

© 2011 – *Laetitia Zecchini*

Protection des documents / Document use rights

Les utilisateurs du site <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 4^{ème} Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation, autorisée pour un usage non commercial, requiert cependant la mention des sources complètes et celle des nom et prénom de l'auteur.

The users of the website <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 4th Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).

Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

Any opinions expressed are those of the authors and do not involve the responsibility of the Congress' Organization Committee.

L'INVENTION DU MODERNISME DANS LA POÉSIE INDIENNE : TRADUCTIONS,
RECRÉATIONS ET AFFILIATIONS TRANSNATIONALES

Laetitia Zecchini

CNRS

Le modernisme dans la poésie indienne contemporaine peut être perçu comme un paradigme diasporique et voyageur, au sens où James Clifford conçoit la culture comme voyage et les contenus culturels constitués par des pratiques de déplacement. En jouant sur l'homonymie entre *roots* et *routes*, Clifford théorise le remplacement des enracinements par les itinéraires¹ (migrations de personnes, déplacements des langues et circulation des littératures, traductions, etc.), les interactions *entre* les frontières et *aux* frontières, zones de contacts, d'enchevêtrements et de transactions entre cultures plurielles et perméables. C'est bien cette figure interstitielle (omniprésente dans les travaux issus des *postcolonial studies*) de l'entre-deux, signalant à la fois un au-delà et une trajectoire tout en subvertissant les identités figées, qui me semble le lieu de la poésie indienne contemporaine et du modernisme littéraire en Inde. Si le modernisme a longtemps été perçu comme un paradigme occidental, transnational dans la mesure seulement où beaucoup d'artistes et d'écrivains modernistes se sont exilé en Europe et aux Etats-Unis, il est temps de « faire de l'espace »² pour d'autres trajectoires et d'autres généalogies, d'explorer comment le modernisme s'est réinventé dans le déplacement. Partha Mitter s'insurge ainsi contre le syndrome qu'il appelle « Picasso manqué »³, l'idée que le modernisme à l'extérieur de l'Occident serait dérivatif et parasitaire, forcément avorté ou tardif (« belated » selon le terme de Dipesh Chakrabarty⁴). La syntaxe flexible du modernisme (dont le point de départ est considéré comme européen⁵) est adoptée,

¹ Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Cambridge, Mass-London: Harvard University Press, 1997.

² Chaudhuri, Amit. *Clearing a Space, Reflections on India, Literature and Culture*. New Delhi: Permanent Black, 2008.

³ Voir Mitter, Partha. *The Triumph of Modernism, Indian Artists and the Avant-garde 1922-1947*. London: Reaktion Books, 2007.

⁴ Chakrabarty, Dipesh. « Belatedness as possibility: Subaltern histories, once again », in *The Indian Postcolonial, A critical Reader*, ed. Elleke Boehmer and Rosinka Chaudhuri, Abingdon: Routledge, 2011.

⁵ Cette approche chronologique, généalogique et « historiciste » nous paraît pourtant manquer de pertinence. Les travaux issus des *subaltern studies* et des *postcolonial studies* nous mettent justement en garde contre ce paradigme occidental-centré qui conçoit la modernité (politique ou esthétique) comme diffusion vers les « marges » d'un modèle universel à partir d'une origine spatiale et temporelle occidentale. Il est plus que nécessaire de renoncer à penser d'une part l'histoire en termes de centre et de périphéries et d'autre part de renoncer à réfléchir en termes d'influence pour mettre en avant les transactions et les translations. Par ailleurs, le modernisme européen a été façonné par l'art extra-occidental... La question de « l'origine », si on tient à la poser, est donc beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.

adaptée et transmuée, voire « cannibalisée », pour servir d'autres projets politiques et /ou esthétiques (la lutte anti-coloniale, par exemple). Elle peut ainsi devenir un instrument d'émancipation, de renouvellement et de redécouverte de soi.

La poésie moderne indienne est bien le produit d'emprunts et d'altérations entre héritages multiples, d'une constellation de langues et de traditions qui brouillent les frontières entre le « local » et le « global », et gomme toute possibilité de retour à une racine nationale unique. Elle résulte d'une hybridation qui doit être comprise à la fois comme un procédé de déterritorialisation et de réinvention de soi, particulièrement tributaire, dans le contexte multilingue de l'Inde où la porosité des frontières linguistiques est la règle, de la connexion féconde entre pratique de la traduction et pratique de création littéraire. C'est cette connexion que j'aimerais développer ici, en particulier à partir de la scène culturelle et poétique de Bombay après l'Indépendance, puisqu'en Inde comme ailleurs le modernisme a été façonné dans et par la métropole. Bombay, « ville de l'or », du capital et du commerce, porte du sous-continent et fenêtre sur l'Occident, est dès le début du vingtième siècle une métropole magnétique et cosmopolite, symbole de modernité et d'ouverture, lieu de tous les possibles et de toutes les promesses, dont le mythe (« a dream city of cosmopolitan desire »⁶) est d'ailleurs relayé par l'industrie cinématographique. « Bombay nous a libérés », déclare le poète Dilip Chitre tout en précisant que son œuvre, comme celle d'autres poètes de sa génération est directement issue de cet « effarant chaos cosmopolite » urbain⁷.

Les deux décennies qui suivent l'indépendance se caractérisent par l'effervescence et l'expérimentation dans tous les domaines artistiques. Avec la « révolution du livre » provoquée par l'avènement des *paperback* qui coïncide avec un essor considérable des traductions, une « concentration fantastique de réalités contradictoires » (Dilip Chitre)⁸ et d'influences éclectiques sont libérées dans le champ culturel. Les livres du monde entier submergent littéralement les trottoirs des grandes métropoles coloniales. Partha Mitter propose ainsi le concept de « cosmopolis virtuelle » (Mitter 2007 : 11) pour expliquer l'engagement critique de l'intelligentsia urbaine avec la modernité - engagement largement négocié à travers l'imprimé et à travers l'anglais, véritable passerelle sur la littérature-monde

⁶ Prakash, Gyan. *Mumbai Fables*, Princeton: Princeton University Press, 2010, p. 75.

⁷ Chitre, Dilip. "Street fight poet", *Tehelka*, June 02, 2007.

⁸ Voir l'excellente introduction de Dilip Chitre à son anthologie de poésie en langue marathi : *An Anthology of Marathi Poetry (1945-1965)*, Bombay: Nirmala Sadanand Publishers, 1967.

contemporaine et sur le modernisme international. Mais si ces métropoles, creusets cosmopolites et terreaux du modernisme, représentent des lieux de tensions, de contiguités et d'enchevêtrements, c'est qu'elles sont aussi lieux de migration et de refuge – migrants et minorités diasporiques étant par ailleurs, comme l'ont magistralement montré de nombreux travaux issus des *postcolonial studies* (ceux d'Edward Saïd et de Homi Bhabha en premier chef), susceptibles de naviguer entre plusieurs identités, appartenances et affiliations transnationales.

Bombay, métropole multilingue et multiconfessionnelle où débarquèrent Portugais, Britanniques, Irakiens, Parsis, Russes, Chinois, Perses et migrants de l'ensemble du sous-continent, accueillit aussi, dans les années 40 et 50, des émigrés juifs européens, notamment des artistes (le peintre Autrichien Walter Langhammer, par exemple, qui devint le premier directeur artistique du *Times of India*) qui furent d'importants médiateurs du modernisme, particulièrement dans les arts visuels. Ils s'impliquèrent particulièrement dans la promotion du Progressive Artists' Group (dont les membres fondateurs comme F. N. Souza, F. N. Hussain ou S. H. Raza ont aujourd'hui une renommée internationale), créé à Bombay en 1947.

Quand les poètes indiens sur lesquels porte ce travail, à savoir les deux poètes bilingues en anglais et en marathi Arun Kolatkar (1931-2004) et Dilip Chitre (1938-2010), mais aussi le poète de langue anglaise Arvind Krishna Merhotra (né en 1947) commencèrent à écrire dans les années 50 et 60, c'était l'époque de la poésie sonore, visuelle et concrète, de ce qu'on a appelé également la poésie « jazz » et « blues ». Ces poètes furent tous exposés à la galaxie moderniste et avant-gardiste, se plaçant souvent délibérément dans cette filiation. Kolatkar écrit ainsi : « I was born the year Hart Crane killed himself / Nine years after Ulysses was burnt / three years after Auden published his first collection / One year after Maiakovsky killed himself / I had my first tooth when / Dylan Thomas published his first collection »⁹. Beaucoup s'identifiaient simultanément à la contre-culture des années soixante et à une forme de « bohème » artistique internationale. Ainsi, Ezra Pound et T. S. Eliot, Dada et les surréalistes, William Carlos Williams et les poètes de la *Beat Generation*, le folk et la culture populaire américaine mais aussi une floraison de « little magazines » (occidentaux et indiens¹⁰), journaux photocopiés, éphémères et contestataires, se plaçant délibérément aux

⁹ Fragment inédit, consulté à Bombay en Novembre 2010.

¹⁰ *Village Voice*, *Partisan Review*, *Paris Review*, *Evergreen Review* étaient circulés dans les milieux artistiques de Bombay. Parmi les « little magazines » indiens, voir *Shabda* (litt. *Parole*) en Marathi fondé en 1954 par Dilip

marges de l'establishment culturel, qui constituèrent justement le creuset du modernisme anglo-américain, furent aussi les influences déterminantes de nombreux poèmes indiens à cette époque.

« Faites du neuf ! » (« Make it new !»), mot d'ordre d'Ezra Pound, c'est bien ce qui incita aussi les poètes à fonder des écoles de « nouvelle poésie » (*Nayii kavita* en hindi, *Nava Kavya* en marathi, etc). Après la rupture historique et culturelle provoquée par la colonisation et l'extraordinaire énergie libérée par le mouvement d'indépendance, il devenait nécessaire dans les années quarante et cinquante de s'émanciper des canons imposés : les canons britanniques et victoriens avec ses icônes littéraires telles que Shelley, Keats ou Wordsworth, mais aussi l'école panindienne du *chaayaavaad* (litt. ombrisme), littérature émotionnelle, lyrique et mystique en vogue dans les années vingt souvent calquée sur la langue élégante et abstraite de la poésie romantique britannique, même si elle se voulait le véhicule d'un idéal nationaliste. Il devenait également nécessaire de s'affranchir de la priorité quasi exclusive (largement tributaire de la définition coloniale de la « culture » indienne selon des catégories et des critères occidentaux, basés notamment sur la valorisation de l'ancien et sur un prisme religieux)¹¹ accordée aux littératures textuelles, aux traditions brahmaniques et sanskritiques aux dépens des traditions orales et syncrétiques, vernaculaires et contemporaines.

Le modernisme devint ainsi en Inde paradigme d'émancipation, rupture contre-romantique avec l'art académique et élitiste, mais aussi avec une forme de rationalité occidentale et, pour la littérature, avec une langue ornementale, rhétorique et symbolique. Les écrivains entendent au contraire privilégier les réalités les plus triviales ou résiduelles, l'expérience immédiate et quotidienne dans une langue *ordinaire* qui a parfois été considéré comme sacrilège. « Today we paint with absolute freedom of content and techniques almost anarchic » écrit le peintre F. N. Souza en 1949¹²: un credo qui, quelque soit le moyen d'expression utilisé, était partagé par la plupart des artistes de l'époque.

On assiste d'ailleurs à Bombay entre les années 50 et 70 à la même symbiose entre arts visuels et littératures qui constitue aussi la marque de fabrique du modernisme américain et européen. Poètes, romanciers, peintres, graphistes, architectes et metteurs en scène se rassemblaient autour de la Jehangir Art Gallery et surtout de la J. J. School of Art dans le Sud

Chitre, Arun Kolatkar et le peintre Bandu Waze, ou encore *Damm you : a magazine of the arts*, par Arvind Krishna Mehrotra en 1964 sur le modèle de la publication américaine *Fuck you : a magazine of the arts*.

¹¹ Sur cette *invention de la tradition*, largement explorée par les *subaltern studies* et les *postcolonial studies*, voir notamment les travaux de Dipesh Chakrabarty, Bernard Cohn, Ranajit Guha et Sheldon Pollock.

¹² Dalmia, Yashodhara. *The Making of Modern Indian art: the Progressives*. Oxford University Press, 2001, p. 43.

de Bombay, cœur de toute l'activité esthétique sur la côte ouest de l'Inde. Ils ont souvent travaillé sur des projets collectifs, formant de véritables fraternités artistiques, créant journaux, maisons d'édition et galeries, s'improvisant critiques d'art et critiques littéraires, anthologistes et éditeurs, distributeurs et mécènes. Poètes et peintres étaient d'ailleurs associés dans la conception et l'édition de ces « little magazines », qui sont de véritables œuvres d'art méticuleusement produites ; les rôles étant parfois interchangeables puisque des poètes comme Arun Kolatkar et Gieve Patel sont aussi peintres et graphistes¹³.

Pourtant, bien que plongés dans l'héritage immédiat de la littérature-monde et de l'avant-garde internationale, les poètes excèdent le modernisme occidental, ou plutôt le font dialoguer avec le recouvrement d'une modernité « indigène » dans la poésie dévotionnelle médiévale de la *bhakti*, « forme révolutionnaire de l'hindouisme » (A. K. Ramanujan¹⁴) ; mouvement qui s'est opposé à l'orthodoxie et au monopole brahmanique, a renoncé au sanskrit pour produire une extraordinaire poésie en langues vernaculaires. Les poètes modernes se choisissent donc à la fois leurs contemporains et leurs ancêtres et font de leurs ancêtres des contemporains.

C'est la confluence et la réinvention mutuelle, au contact l'une de l'autre, de ces filiations – la poésie moderniste occidentale et les traditions indiennes précoloniales – mais aussi de ces langues (l'anglais et les autres langues indiennes) qui fonde et féconde la poésie indienne contemporaine. Cette confluence s'exprime avec force dans la pratique de la traduction. Arvind Krishna Mehrotra écrivait alternativement, dans les années soixante, sous l'influence d'André Breton et d'Allen Ginsberg tout en s'essayant à traduire le *bhakta* du 15^{ème} siècle, Kabir. Dilip Chitre dès les années 50 traduisait en même temps Rimbaud, Mallarmé et Verlaine en marathi et la poésie *bhakti* de langue marathi en anglais, découvrant, dit-il, des affinités insoupçonnées entre ces traditions ; comme Dilip Chitre, Kolatkar a traduit pendant près de quarante ans l'œuvre du *bhakta* du 17^{ème} siècle Tukaram tout en lisant et découvrant Apollinaire, E.E. Cummings, Pablo Neruda, etc.

Il est nécessaire de garder à l'esprit que les poètes inventent leur propre voix à une époque où, après la rupture coloniale et l'avènement de la modernité, beaucoup d'écrivains

¹³ Voir notamment le « little magazine » *Shabda* édité conjointement par des peintres et des poètes, ou *Vrishtik* édité par les peintres Gulam Sheikh et Bhupen Khakhar. Le poète Arun Kolatkar a ainsi dessiné les couvertures de nombreux recueils et journaux : *Shabda* dans les années 50, *Dyonisus* dans les années 60, les ouvrages du collectif « Clearing House » dans les années 70, etc.

¹⁴ A. K. Ramanujan. *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*, ed. Vinay Dharwadker, Delhi: OUP, 1999, p. 26.

indiens (et ce quelque soit la langue dans laquelle ils écrivent) s'accordent sur le constat d'une forme de dislocation intime ; entre le poète et son auditoire, entre l'anglais et les vernaculaires, traditions orales et textuelles, culture populaire et culture élitiste, l'élite éduquée et occidentalisée à laquelle de nombreux poètes indiens appartiennent et « l'homme ordinaire » à laquelle ils voudraient pourtant s'adresser. Cette tension entre langues, affiliations et traditions, entre la parole et l'écrit semble en quelque sorte négociée à travers la pratique et le « trait d'union » de la traduction. « La traduction participe de notre rêve de faire du passé historique un passé contemporain, de créer à partir de l'ordre supposé séquentiel et linéaire de l'histoire, un ordre simultané, une présence active », écrit le poète, traducteur et critique A. K. Ramanujan (Ramanujan 1999 : 189). Ce recouvrement revêt sans doute une urgence particulière pour la poésie indienne de langue anglaise si souvent critiquée en Inde par les idéologues nationalistes et indigénistes pour son manque d'authenticité et d'« indianité », pour être inféodée à l'Occident et trop exogène pour être à même de traduire « la vérité » de l'Inde.

En retrouvant leur modernité dans ces traditions pré-coloniales, les poètes infirment la conception occidentale d'un temps linéaire, séquentiel et progressif et renouent avec le principe de « réflexivité », l'un des principes fondateurs de la culture indienne selon A. K. Ramanujan. Les œuvres et les traditions, écrit-il, ne se superposent pas en couches successives et antithétiques mais ne cessent de se réfléchir et se commenter, de brouiller les frontières entre « aujourd'hui » et « hier », littérature folklorique et littérature classique, écrit et oral, formes fixes et formes fluides. Les poètes contemporains s'inscrivent dans ce continuum là, *participent* à cette tradition orale ininterrompue et, par la traduction, la poursuivent en la réinventant.

« The return to the deeper and larger tradition, combined with the immediate heritage of Western poetry, and the spirit of restless individual experiment, resulted in a remaking of the tradition itself », écrit Dilip Chitre (Chitre 1967: 4). Et cette recréation (« remaking ») concerne à la fois la tradition de la *bhakti* médiévale et la tradition moderniste. La *bhakti* est renouvelée à travers l'anglais et à travers le prisme du modernisme occidental, à partir donc d'un déplacement, d'un dépaysement ou d'une altérité. Ce recouvrement ne prend ainsi jamais la forme d'une quête indigéniste. Il ne s'agit pas de restaurer un canon intangible, une culture que l'histoire aurait dénaturée, une identité qui aurait été corrompue ou contaminée par des influences extérieures. Ces poètes montrent que le processus d'altération-recréation de

la tradition est la condition même de sa préservation, qu'il ne peut y avoir de relation innée, filiale et organique à celle-ci, que les filiations héritées sont converties en affiliations cosmopolites réinventées qui brouillent les frontières entre ce qu'on pourrait attribuer à une origine « essentiellement » indienne ou occidentale.

Les transcréations contemporaines de Kabir, de Tukaram ou d'autres poètes de la *bhakti varkari* du Maharashtra (Janabai par exemple) respectivement par Arvind Krishna Mehrotra et Arun Kolatkar font dialoguer toutes ces ressources culturelles, linguistiques et littéraires. L'écriture souvent iconoclaste de ces traductions, d'une simplicité élémentaire, argotique et familière, quasiment débarrassée de tout signe de ponctuation, est à la fois héritière d'une esthétique moderniste (puisque les poètes modernistes tentèrent de créer une langue proche du langage parlé, mais aussi, à la suite d'Ezra Pound, concrète, concise et musicale) et de la poétique *bhakti* (ces deux traditions supprimant par ailleurs souvent la prédication) que Mehrotra définit comme une forme d' « argot sacré »¹⁵.

god my darling Janabai (Arun Kolatkar)

god my darling
do me a favour and kill my mother-in-law

i will feek lonely when she is gone
but you will be a good god won't you

and kill my father-in-law
i will be glad when he is gone

but you will be a good god won't you
and kill my sister-in-law

i will be free when she is gone
i will pick up my begging bowl

and be on my way
let them drop dead says jani

then we will be left alone
just you and me¹⁶

¹⁵ Mehrotra, Arvind Krishna. 'Sant Kabir, Rudyard Kipling, and Vernacular English', in *Metamorphoses*, Vol. 17, Num. 2, 2009, p. 18.

¹⁶ Kolatkar Arun. *Collected Poems in English*, ed. Arvind Krishna Mehrotra, Tarsset / Northumberland : Bloodaxe Books, 2010, p. 301.

Dans la mesure où il n'existe pas de véritable dialecte ou de créole anglo-indien, et pas d'anglais en Inde qui puisse correspondre à cette langue de « l'homme ordinaire » (puisque l'anglais est non seulement encore largement réservé à une élite mais souvent considéré comme désuet, archaïque et décalé par rapport à la langue parlée aux Etats-Unis et en Grande Bretagne), Mehrotra et Kolatkar trouvent dans le « vernaculaire » américain contemporain, une équivalence à la langue informelle, conversationnelle, truffée de comparaisons familières, voire grossières de la *bhakti*. Ces textes jouent du déplacement et de l'étrangeté suscitée par cette oralité venue d'ailleurs transposée à la réalité indienne¹⁷, tout en suscitant le même effet de sacrilège que les compositions de Kabir et de Tukaram à l'époque où celles-ci virent le jour.

To tonsured monks and dreadlocked Rastas,
To idol-worshippers and idol-smashers,
To fasting Jains and feasting Shaivites,
To Vedic pundits and Faber poets,
The weaver Kabir sends one message:
The noose of death hangs over all.
Only Rama's name can save you.
Say it NOW¹⁸.

Dans sa préface à la récente traduction d'Arvind Krishna Mehrotra, *Songs of Kabir*, Wendy Doniger souligne justement l'iconoclasme de ces créations contemporaines de la *bhakti*, dans une langue argotique qui use et abuse des néologismes et des anachronismes ('dreadlocks', 'bullshit', 'chromosomes', 'mascara', 'aftershave', etc...). La langue utilisée par le poète pour traduire ces compositions provoque le même choc (« shock effect ») que la langue de Kabir pour ses contemporains médiévaux. En utilisant l'anglais - langue déplacée, langue minoritaire, langue « étrangère » - Arvind Krishna Mehrotra et Arun Kolatkar, subvertissent les idéologies indigénistes, les chauvinismes linguistiques, religieux ou culturels. Ils montrent aussi qu'aucune tradition – aussi sacrée soit-elle - n'échappe à la traduction et la ré-interprétation, qu'il n'y a pas plus de tradition « inauthentique » que de langue « illégitime ».

¹⁷ On retrouve d'ailleurs dans toute l'œuvre de Kolatkar ce jeu sur le déplacement et la confluence des traditions. Par exemple dans le recueil *Kala Ghoda Poems* (Mumbai : Pras Prakashan, 2010), dans le poème « Boomtown Leper's Band » où se mêlent Elvis Presley, les Beatles et une fanfare de lépreux à Bombay.

¹⁸ Arvind Krishna Mehrotra, *Songs of Kabir*, New York: New York Review of Books, 2011, p. 25.

Cette transposition dans un « vernaculaire » américain s'explique par le fait que ces poètes étaient nourris de la poésie (et du cinéma) des Etats-Unis mais ont aussi été imprégnés le jazz, le blues et la musique folk. Des poètes modernistes comme William Carlos Williams avaient par ailleurs forgé leur propre langue, arrachée à l'anglais britannique et distincte de celui-ci, ouvrant ainsi la voie à une forme d'émancipation culturelle et linguistique pour la poésie indienne de langue anglaise. Kolatkar était en outre fasciné par le blues et la musique folk. Comme la *bhakti*, ces traditions collectives et instables se transmettent oralement, à travers les voix de poètes-chanteurs qui retravaillent des matériaux préexistants et s'en remettent à l'improvisation. Cette absence de frontières entre chants et poèmes (les compositions *bhakti*, à l'origine, sont des chants) et l'influence des chanteurs noirs-américains, mais aussi – en tout cas pour Kolatkar - de Bob Dylan et Woody Guthrie à l'apogée du mouvement folk aux Etats-Unis, relie toutes ces traditions. « I want to reclaim everything I consider my tradition » déclare Kolatkar¹⁹ qui revendique le droit de récupérer tout ce qui vient de ses « propres » racines et tout ce qui vient d'ailleurs : « and put the two together in one defiant all-inclusive category ».

En réécrivant de manière contemporaine la tradition *bhakti* en anglais, les poètes indiens contemporains s'inscrivent dans une modernité, occidentale *et* indienne, s'enracinent dans une multiplicité d'arrière-plans culturels et linguistiques, font de cet héritage inclusif une condition de leur créativité et inventent ainsi une voix distincte pour le modernisme littéraire en Inde. Ces traductions font éclater les binarités réductrices indigentes : modernité vs tradition, passé vs présent, anglais vs vernaculaires, occidental vs indien, aliénation vs mimétisme, régional vs cosmopolite, etc²⁰. Des poètes bilingues comme Dilip Chitre ou Arun Kolatkar qui écrivent dans une langue supposée « locale » comme le marathi et une autre langue supposée « globale » comme l'anglais, brouillent l'équivalence entre langue et nation. Ils illustrent magistralement qu'il n'y pas de langue plus légitime qu'une autre pour traduire ou transmettre la « vérité » de l'Inde, pas plus de langue « propre » que de tradition « propre » qu'il faudrait expurger des corruptions « exogènes » de l'histoire, qu'on peut être poète indien, marathi, voire même dévotionnel (*bhakti*) tout en écrivant dans un anglais argotique

¹⁹ De Souza, Eunice. *Talking Poems, Conversations with Poets*, New Delhi: Oxford University Press, 2009, p. 19.

²⁰ C'est aussi cet horizon qui guide l'ouvrage collectif *La modernité Littéraire indienne: perspectives postcoloniales*, dir. Anne Castaing, Lise Guilhamon, Laetitia Zecchini, Rennes : PUR, 2009.

américanisé et qu'on peut s'inscrire dans la tradition moderniste occidentale tout en écrivant en marathi.

Le petit texte extraordinaire d'Arvind Krishna Mehrotra, « What is an Indian poem »²¹, montre justement à quel point la poésie moderne indienne est le produit d'un entrelacement de langues, de traductions et de traditions. Il s'appuie sur un poème d'Arun Kolatkar écrit en 1960, « Main manager ko bola », écrit dans ce qu'il appelle une forme de « patois » : le hindi dialectal et hybride des rues de Bombay. Kolatkar traduit ensuite ce texte en anglais sous le titre « Three Cups of Tea » :

i want my pay i said
to the manager
you'll get paid said
the manager
but not before the first
don't you know the rules?
coolly i picked up his
wrist watch
that lay on his table
wanna bring in the cops
i said
'cording to my rules
listen baby
i get paid when i say so

Il est intéressant de remarquer que si ce poème a été publié dans une anthologie de poésie indienne *de langue anglaise* en 1972, il est pourtant publié pour la première fois en 1967 dans l'anthologie de *poésie marathi traduite en anglais* de Dilip Chitre. Comme souvent, Arun Kolatkar brouille non seulement les frontières entre deux traditions linguistiques et deux langues (ainsi le texte en marathi est truffé de mots anglais comme « police », « company » ou « complaint » qui ont disparu dans la version anglaise) mais aussi entre pratique de la traduction et pratique de création littéraire, texte « originel » et ses versions « ultérieures ». De la même manière que le modernisme dit « occidental » a été traduit, transmué, renouvelé en Inde et à travers l'Inde, il devient dérisoire, une fois que le déracinement ou le détour d'un paradigme, d'un texte ou le d'une tradition, a eu lieu, de vouloir encore le définir par rapport à ses racines nationales.

²¹ « What is an Indian poem ? » in Arun Kolatkar, *Collected Poems in English*, ed. Arvind Krishna Mehrotra, Northumberland: Bloodaxe Books, 2010, pp. 357-359.

Dans « What is an Indian poem ? », Arvind Krishna Mehrotra nous rappelle que Kolatkar gardait une trace de tout ce qu'il lisait, établissant une chronologie personnelle dans laquelle chaque année correspondait à des lectures marquantes. A l'année 1965 on trouve Apollinaire, Gary Snyder, Catullus, Wang Wei, Lautréamont, Villon mais aussi Belli, un écrivain italien du 19^{ème} siècle dont Mehrotra nous explique qu'il n'existait dans les années 60 qu'une seule traduction disponible, celle de Harold Norse, préfacée par William Carlos Williams. Pour Williams la transposition-traduction du dialecte romain par Norse dans un vernaculaire américain entretient le même rapport à l'anglais britannique que le dialecte romain vis-à-vis de l'italien classique. Et Mehrotra de supposer ainsi que Kolatkar a écrit « Three Cups of tea » après 1965 et sa découverte de cette version contemporaine et « vernaculaire » de Belli :

So there it is, your Indian poem. It was written in a Bombay patois by a poet who otherwise wrote in Marathi and English. It then became part of two literatures, Marathi and Indian English, but entered the latter in a translation made in the American idiom, one of whose sources or, if you will, inspirations, was an American translation of a nineteenth-century Roman poet²².

Laetitia Zecchini
28 septembre 2011

²² *Ibid.*, p. 369.