

LAURENCE GOUAUX
Université de La Réunion

*Le masque et la plume :
la réécriture des identités chez Shashi Tharoor*

The Mask and the Quill: Shashi Tharoor's Re-writing of Identities

Keywords: Hinduism, Mahabhârata, re-writing, voices, masks, identities.

Abstract: Shashi Tharoor, who was born in India in 1956, is both a politician and a writer. In *The Great Indian Novel* published in English in 1989, he plays at leisure with the identities of his characters. Indeed, he subverts the Mahabhârata, one of the sacred texts of Hinduism, to make it the backcloth of the story of V.V., his main character who happens to be a retired contemporary Indian politician. So, all characters, including the main character, is defined with reference to three identities: a fictional identity, a mythological identity (every character of this novel being the modernized version of a hero of the Mahabhârata) but also a historical identity (every character bearing resemblance with a political figure involved in India's independence).

Dans cet article intitulé « Le masque et la plume », clin d'œil à une célèbre émission radiophonique française¹ spécialisée dans la critique littéraire et théâtrale, je propose d'étudier la façon dont l'écrivain indien de langue anglaise Shashi Tharoor joue avec les identités de ses personnages dans un roman publié en 1989, *The Great Indian Novel*. Notons tout d'abord que Shashi Tharoor signe son roman de son véritable nom et ne se dissimule pas derrière un nom de plume. C'est pourtant bien un jeu de masques qui s'élabore sous la plume de l'auteur dans cet énorme roman de quatre-cent-vingt-trois pages, œuvre métافictionnelle sur le travail d'écriture et de lecture(s) qui met en valeur la qualité palimpsestique des textes.

En effet, l'auteur détourne le Mahabhârata, texte sacré de l'hindouisme, vieux de plusieurs millénaires, pour en faire la toile de fond de l'histoire de la vie de son personnage central, Ved Vyas. Le Mahabhârata est un récit semi-historique, vieux de trois mille ans environ, relatant l'affrontement de deux familles mythologiques, les Pandava et les Kaurava. Hérité de l'Avesta des Aryens d'Iran qui ont amené leurs textes religieux lors de l'invasion de l'Inde, le Mahabhârata met en avant les qualités morales de ses héros, qualités que les hindous doivent s'efforcer d'acquérir. La tradition veut que ce récit, souvent qualifié d'épopée, ait été dicté par un sage, Vyasa, à un scribe, Ganapathi, le dieu à tête d'éléphant, le dieu Ganapathi étant celui qui aide à franchir les obstacles, et qui est aussi considéré comme le dieu protecteur des écrivains. Il est vrai que le scribe Ganapathi a eu pour tâche non pas simplement de tracer les lettres et les mots, mais aussi de comprendre le sens, la signification du texte, tâche qui est donc bien celle de l'écrivain (ainsi que celle du lecteur). Néanmoins, il est expliqué dans le Mahabhârata que le récit de Vyasa a ensuite été repris oralement par l'un de ses disciples, Vaisampayana, puis par un autre narrateur,

¹ L'émission intitulée « Le Masque et la Plume » est diffusée sur la chaîne Paris Inter (devenue France Inter en 1963) depuis 1956.

Sauti. De plus, le texte tel que nous le lisons à l'heure actuelle est certainement le résultat d'ajouts et de superpositions effectués par des auteurs anonymes qui ont, à leur tour, raconté l'épopée à leur façon. C'est pourquoi le Mahabhârata actuel consiste-t-il en un palimpseste présenté sous forme d'un discours rapporté. C'est de cette tradition de réécriture que se prévaut donc Shashi Tharoor lorsqu'il décide de raconter le Mahabhârata à sa façon dans son roman *The Great Indian Novel*.

Shashi Tharoor fait du personnage central, Ved Vyas, homme politique indien contemporain à la retraite, le narrateur du roman. Il a pour surnom V.V., ce diminutif venant se superposer tel un masque sur la véritable identité du personnage central. Ainsi l'auteur joue-t-il avec le sens du mot personnage qui évoque le mot personne, en latin *persona*, c'est-à-dire le masque des comédiens. C'est pourquoi chaque personnage, y compris le personnage central identifié au narrateur, est défini par rapport à trois identités : une identité fictionnelle, une identité mythologique (chaque personnage de ce roman étant la version modernisée d'un héros du Mahabhâratha), mais une identité historique aussi (chaque personnage rappelant un personnage célèbre ayant participé à l'histoire récente de l'indépendance de l'Inde). Ainsi V.V. a-t-il trois identités tels des masques superposés : il est à la fois le narrateur, l'avatar¹ de Vyasa (auteur du Mahabhâratha), mais ressemble encore au personnage historique C. Rajagopalachari (bras droit de Gandhi).

Il en résulte que le discours du narrateur est un discours masqué, croisé, parodique, tout empreint d'ironie, car la voix du narrateur, pragmatique et contemporaine, est mise en résonance avec celle de Vyasa, avec celle des héros du Mahabhârata et des personnages historiques indiens. En conséquence, les différents points de vue, constamment décentrés, illustrent bien les tours et détours d'un auteur entre moquerie et humour, qui a recours à la fois à la parodie historique, à la parodie littéraire et à la parodie linguistique.

Masques et personnes : le je/jeu linguistique entre narrateur, auteur, écrivain et personnage

Dans ce roman parodique, les distorsions infligées par Shashi Tharoor au Mahabhârata abondent. La première distorsion consiste en une distorsion narratologique, c'est-à-dire à la mise en place d'un discours à la première personne, et non plus d'un récit en focalisation externe, un discours explicitement centré sur le JE, signalant la présence d'un narrateur à l'ego enflé qui s'apprête à dicter ses mémoires d'homme politique au secrétaire qu'il vient d'engager. Les premières pages s'ouvrent d'ailleurs sur les déclarations suivantes : « ceci est mon histoire, l'histoire de Ved Vyas, quatre-vingt-huit printemps et plein d'inconséquences » (trad. 1989 : 17), « ce que je vais dicter ce sont les souvenirs de ma vie et de mon temps » (trad. 1989 : 16), et « je suppose que je dois commencer par moi-même » (trad. 1989 : 18). Or ce n'est pas uniquement ce centrage sur un narrateur contemporain à l'ego démesuré qui déroute le plus le lecteur, c'est aussi le

¹ Dans l'hindouisme, un *avatara* est la réincarnation d'un dieu sous une forme humaine ou autre.

diminutif qui lui est attribué, v.v., diminutif inconcevable dans le Mahabhârata où les personnages sont au contraire désignés métaphoriquement, indirectement, par exemple, Dvaipayâna, qui signifie « Celui-qui-naquit-dans-l'île » (Demetrian, 2007 : 18), ou bien encore Nârâyana, « Celui-qui-réside-dans l'homme » (idem). Et d'ailleurs l'auteur se moque de la complexité des noms des héros du Mahabhârata, personnalités à la fois masquées et exposées par des sobriquets tout aussi différents les uns des autres : « Avec notre goût national pour les noms d'une époustouflante simplicité, on les appela Chitrangada et Vichitravirya, mais nul besoin pour mes lecteurs éberlués de retenir ces noms » (trad. 1989 : 26).

Le nom fait donc non-sens et ne participe pas à la construction du texte, contrairement aux initiales, car ce sont bien les simples initiales v.v. qui attirent toute l'attention du lecteur dès le début du roman. Ces initiales sont écrites en majuscules et correspondent au chiffre romain cinq, utilisé deux fois, références aux deux mains du personnage-narrateur dont il dit lui-même qu'elles commencent à trembler comme « un bulletin de vote entre les doigts d'un député qui trahit » (trad. 1989 : 16). De ce fait, le héros indien Vyasa renaît sous la forme d'un homme politique indien véreux. Or ce v, première forme allogène explicitement dessinée à l'intérieur du texte, est utilisé en anglais dans deux expressions très répandues : *to give the V sign*, faire le v de la victoire, mais aussi *to give somebody the V sign*, faire un bras d'honneur. Dès lors, le lecteur comprend que c'est un bras d'honneur que fait l'auteur à la tradition littéraire indienne, un auteur qui s'applique à transgresser les normes de l'hypotexte, ce premier signe de transgression explicitement dessiné, v.v., n'étant que le premier d'une longue série d'autres signes tout aussi provocateurs. Par l'intermédiaire du narrateur, l'auteur invite donc le lecteur à une relecture du texte, à une relecture des signes puisqu'il faut lire les gestes et non plus les visages pour réussir à démasquer l'individu.

Ainsi d'autres lettres sont-elles dessinées en capitales dans le texte dès les premières pages du roman, les lettres A.A. notamment qui correspondent cette fois-ci au terme *Apsara Agency*, agence à laquelle v.v. a fait appel pour trouver une secrétaire. Or il se trouve que les apsaras sont, dans l'hindouisme, les déesses de la danse et de la musique qui vivent parmi les hommes. Apsara est également le nom d'une danse indienne dans laquelle la gestuelle est omniprésente, geste qui oriente le regard, geste qui rappelle celui de l'écrivain, de l'auteur qui oriente la lecture. De plus, n'oublions pas que l'association des lettres A et V dans l'abréviation A.A. v.v. est une abréviation tirée de l'italien *Autori Vari* qui signifie « divers auteurs ». Ainsi, à l'aide de deux lettres uniquement, le A et le v, Shashi Tharoor évoque de façon détournée la multiplicité des sources auctoriales qui ont abouti à l'élaboration du Mahabhârata, allusion aux modifications apportées par des auteurs anonymes, au cours des siècles, au texte-source originellement dicté par Vyasa et à la possible influence d'auteurs antérieurs à Vyasa. En effet, le Mahabhârata présente des similitudes avec l'Avesta hérité des Aryens, tribu perse qui a envahi le nord de l'Inde entre les dix-septième et seizième siècles avant Jésus Christ et a permis la naissance de l'hindouisme. Notons d'ailleurs que les deux premières lettres du mot Avesta sont le A et le v. Aussi, c'est bien de la superposition des masques qu'il s'agit, une superposition qui rend impossible la mise au jour de l'identité des différents auteurs.

Puis, après s'en être pris à l'identité du présumé auteur du Mahabhārata, Vyasa, Shashi Tharoor poursuit ses provocations en s'attaquant cette fois-ci à l'identité du scribe Ganapathi auquel Vyasa est censé avoir dicté le texte sacré. Ayant refusé d'embaucher un secrétaire, v.v. a décidé d'embaucher un homme dont la description physique évoque certes métaphoriquement celle du dieu éléphant mais qui n'en demeure pas moins la description d'un humain : « le lendemain, l'homme se présenta, un secrétaire du nom de Ganapathi. Un indien du Sud je suppose, avec un gros nez et des petits yeux intelligents. [...] Quelque chose en lui, dans sa démarche éléphantine ou son large front, m'impressionna » (ma traduction : 18). Ce n'est donc plus la présence divine qui est valorisée ici, mais, au contraire, la présence animale, vision purement pragmatique de l'homme en tant que mammifère. Poussant plus loin l'imbrication du visuel dans le verbal, l'auteur joue sur la polysémie et le pouvoir d'évocation du mot anglais *trunk* qui peut faire référence soit à une malle, soit à la trompe de l'éléphant : « *He was back in the afternoon, dragging his enormous trunk behind him* » (Tharoor, 1989 : 18), « Il revint l'après-midi, traînant son énorme malle derrière lui » (ma traduction) que l'on pourrait interpréter hors-contexte de la façon suivante, « Il revint l'après-midi, traînant son énorme trompe derrière lui ». En conséquence, c'est par l'intermédiaire de la langue anglaise que l'auteur s'attaque aux identités définies à l'origine par le texte traditionnel sanskrit.

Mais la parodie et la moquerie atteignent leur comble lorsque l'auteur déforme le sens des mots sanskrits et hindis insérés en italiques dans le texte anglais, masquant ainsi la valeur des signes linguistiques originaux.

Les mots en sanskrit et en hindi : formes masquées du discours

Le discours du narrateur est parsemé de mots sanskrits et hindis (en italiques dans le texte anglais) dont il détourne le sens de façon ironique. Parmi les mots étrangers insérés dans le texte anglais c'est le mot sanskrit *kundalini* qui apparaît le premier. Il s'agit d'un nom du genre féminin comme l'indique le suffixe « i ». La Kundalini qui signifie La Lovée fait référence à l'énergie endormie à la base de notre colonne vertébrale. Elle est représentée sous la forme d'un serpent femelle, lové sur lui-même, formant trois boucles et demie. Ce serpent représente l'énergie divine issue notamment du dieu fondateur Shiva. Enroulée à la base de notre colonne vertébrale, la Kundalini s'élève pour transpercer et éveiller les six centres d'énergie (les *chakras*) situés le long de notre colonne vertébrale. C'est la raison pour laquelle, en reformulant le mot *kundalini* à l'aide de l'expression « *decomposing earthworm* » (Tharoor, 1989 : 17), c'est-à-dire « vermisseau en décomposition », le narrateur désacralise l'hypotexte et masque le sens des symboles millénaires de l'hindouisme.

Il tourne aussi en dérision et transforme en mascarade et en comédie la présence britannique en Inde avant l'indépendance du pays en 1948, par l'intermédiaire d'un personnage secondaire, un Anglais qui occupe le poste de gouverneur et ne maîtrise absolument aucune des langues parlées en Inde. Par exemple, ce personnage utilise les termes *bhisti* et *lota* de façon complètement erronée. En effet, il souhaite que son serviteur lui amène une carafe d'eau pour accompagner son whisky et utilise pour cela le terme *bhisti* alors que le mot *bhisti*, d'origine perse, (issu du mot *bihisti*

signifiant « paradis ») est utilisé non pas pour faire référence à la carafe d'eau, mais aux porteurs d'eau, les *bhistis* appartenant à une caste de confession musulmane originaire du nord de l'Inde ayant servi dans l'armée britannique à l'époque du Raj en tant que porteurs d'eau. De plus, c'est un mot que l'on rencontre peu, sauf en littérature. Par exemple, il est question du *bhisti* dans un poème de Kipling, *Ganga Din*, dans lequel il fait l'apologie du porteur d'eau, serviteur zélé de l'armée britannique. De plus, le personnage utilise aussi le terme *lota* pour faire référence cette fois-ci à l'eau, alors que ce mot qui, lui, est un mot hindi, désigne le pot-à-eau, c'est-à-dire non pas le contenu, mais bien le contenant. Voyons donc à quelle mascarade linguistique aboutit le personnage lorsqu'il s'adresse à son serviteur indien et à son invité en confondant les termes *bhisti* et *lota* : « Deux whiskies [...]. Et une grande quantité d'eau [...]. Pas un peu de *lota*, hein ? Et apporte-la dans un *bhisti*. [...]. Ces langues indigènes ne sont pas très compliquées, vous savez. Et ce n'est pas comme si vous deviez composer des poèmes avec » (trad. 1989 : 42). Alors lorsque quelques lignes plus loin le serviteur fait entrer un vrai *bhisti*, un vrai porteur d'eau sous les yeux effarés du gouverneur britannique qui attendait une carafe, ce dernier frôle-t-il l'apoplexie !

En outre, l'auteur, qui excelle dans l'art du détournement historique, littéraire et linguistique, n'hésite pas à mettre le discours en résonance avec la picturalité. Il est important de souligner que le titre du roman ainsi que les titres des chapitres sont tous accompagnés d'une image insérée juste en-dessous : celle de la roue cosmique de l'hindouisme au sujet de laquelle l'auteur ne donne aucune explication, laissant au lecteur le soin d'en apprécier la signification, d'en démasquer le sens.

Masque et picturalité : l'insertion de la roue cosmique au début de chaque chapitre du roman

Le lecteur se demande pourquoi cette roue, qui donne l'impression d'avoir un œil dans son centre, est plaquée de façon systématique au début du roman et de chaque chapitre, tel un masque énigmatique. En fait, c'est l'auteur qui appose sa marque dans le roman et qui, par sa présence, masque, recouvre celle du narrateur. En effet, seul l'auteur peut décider de l'insertion d'illustrations à l'intérieur du texte et dans ce roman le narrateur n'intervient que de façon verbale. Il est alors relégué au second plan par rapport à l'auteur. Et ce dernier joue avec un art bien particulier : l'art de l'énigme. Le jeu linguistique s'accompagne d'un nouveau jeu de piste, élaboré cette fois-ci à l'aide d'un signe visuel fort. Car cette roue a une signification : c'est un symbole hindouiste qui représente le Dharma, c'est-à-dire à la fois l'harmonie cosmique et la mouvance perpétuelle et cyclique de l'univers. La racine sanskrite *dhar* signifiant soutenir, sauvegarder ainsi que fixer, placer, la roue symbolise aussi l'ordre moral et la perfection. Cet ordre cosmique verra donc son incarnation dans la vie sociale de l'humain dont les actes seront rétribués au moyen de la transmigration, le *samsâra* (c'est-à-dire la réincarnation, la renaissance). Placée sous le titre du premier chapitre, « *The twice-born tale* » (Tharoor, 1986 : 16), l'histoire née deux fois, l'histoire revécue, la roue fait écho au deuxième karma, à la deuxième vie, mais aussi à l'aspect biface du masque de Janus. Placée

sous le titre de chapitres dont les titres correspondent aux titres déformés de célèbres romans anglais ou américains, elle fait écho à la subversion de ces titres car en fait la roue insérée par l'auteur sous chacun de ces chapitres est celle d'une roue abîmée dont le rayon gauche est cassé, telle la roue du célèbre temple de Konarak dans l'est de l'Inde, une roue dont la révolution perturbée peut être source d'erreurs et de catastrophes. Ainsi, *The Sun Also Rises*, *Le Soleil se lève aussi*, titre du roman de l'écrivain américain Hemingway devient « *The Son Also Rises* » (Tharoor, 1986 : 131), *Le Fils se lève aussi*. Quant au célèbre *Livre de la Jungle* de Kipling, *The Jungle Book*, il devient « *The Bungle Book or the Reign of Error* » (Tharoor, 1986 : 337), c'est-à-dire *L'Histoire d'un échec ou le règne de l'erreur*.

Ainsi, de même que dans l'hindouisme, à chaque tour de roue, un monde naît, se développe, et meurt pour renaître différemment, dans la littérature, à chaque page qui se tourne un nouvel univers fictionnel apparaît, univers qui renaîtra différemment sous l'œil de multiples lecteurs et sous la plume d'autres écrivains. Cette roue-masque attire donc l'attention du lecteur sur le fait que littérature et écriture ne meurent jamais, à la façon du temps, cyclique et éternel. Elles se transforment et évoluent, les réécritures du texte littéraire donnant souvent lieu à des modifications du sens original de l'hypotexte. C'est donc un auteur tout puissant, un auteur de type shivaïque¹ marqué du sceau de la roue cosmique qui préside à la réécriture des textes mythologiques et littéraires, auteur qui se moque pourtant de la toute puissance des auteurs en général dont la culture et l'inspiration sont nécessairement le fruit du déjà-lu, du déjà-vu, c'est-à-dire de connaissances préexistantes et donc partagées.

Masquer pour mieux démasquer, telle est la technique de Shashi Tharoor qui déconstruit culture et tradition pour mieux les réinventer. En cassant la tradition (c'est ce que la roue cassée symbolise), c'est-à-dire en cassant la répétition, il crée la polémique. Par conséquent, toute la saveur du texte de l'auteur réside dans la distance créée entre le déjà-vu/déjà-lu et son nouvel environnement, lui permettant d'initier une lecture du questionnement et de passer du NOUS de la tradition au JE/JEU de l'innovation.

BIBLIOGRAPHIE:

- Danielou, Alain, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris, Flammarion, 1992.
- Deleury, Guy, *Les Grands mythes de l'Inde ou l'empreinte de la tortue*, Paris, Fayard, 1992.
- Demetrian, Serge, *Le Mahâbhârata*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Tharoor, Shashi, *The Great Indian Novel*, New York, Arcade Publishing, 1989 (traduction de Christiane Besse, *Le Grand roman indien*, Paris, Le Seuil).
- Varenne, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme*, Paris, Editions du Rocher, 2002.

¹ Shiva est l'un des trois dieux de la *trimurti* hindouiste : Brahma, Vishnu et Shiva. Ce dernier est appelé le Destructeur mais il ne se contente pas de détruire, car il préside aussi au renouvellement de la vie.