



ISSN 1951-6436
ISSN en ligne 2260-8060

Places, territoires et pouvoirs : poétique et politique d'Arun Kolatkar dans *Kala Ghoda poems* (2004)

Margaux Valensi

UR Plurielles 21142, Université Bordeaux Montaigne, France

valensimargaux@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-3664-6368>

Reçu le 23-10-2023 / Évalué le 04-11-2023 / Accepté le 03-12-2023

Résumé

C'est en reparcourant *Kala Ghoda poems* d'Arun Kolatkar que le présent article cherche à mettre en lumière comment le poète indien redistribue les places, les territoires et les pouvoirs grâce à la poésie. En effet, le poète « bombayite » met en scène dans ce recueil un panel de personnages hybrides, qui sont pour l'essentiel des parias, évoluant au sein du fameux quartier historique de « Kala Ghoda ». Derrière l'apparente humilité et simplicité du recueil, le poète, pétri de lectures occidentales, éclaire d'un nouveau jour, non sans ironie et sans humour, la complexité du monde indien : il pulvérise les canons épiques indiens, transgresse les espaces sacrés de la langue, fait fi des mots d'ordre politique pour promouvoir une vision cosmopolite et plurilingue d'une ville dont le tissu aussi monstrueux que celui du texte fait constamment signe vers l'étranger et résiste à toute lecture essentialiste.

Mots-clés : politique de la langue, littérature française, autorité, poésie

Places, territories and powers: poetics and politics of Arun Kolatkar in *Kala Ghoda poems* (2004)

Abstract

Based on a reading of Arun Kolatkar's *Kala Ghoda Poems*, this paper seeks to inform how the poet aims at redistributing places, territories and power dynamics through an array of hybrid characters, mainly outcasts, evolving within the perimeter of Kala Ghoda, Bombay's historic art district. Behind the apparent humility and simplicity of the collection, Kolatkar, well-versed in Western literature, sheds new light on the Indian world and its complexity, not without irony: he atomizes the epic canons of Indian literature, transgresses the sacred spaces of language and disregards any political doxa in order to let a new vision of the city emerge : cosmopolitan, resolutely multilingual and sometimes as monstrous as the text itself—a poetic gesture which constantly beckons to what is deemed foreign and thereby resists any essentialist reading.

Keywords: the politics of language, French literature, authority, poetry

Introduction

Contrairement à des romanciers indiens anglophones comme Anita Desai, l'auteur de *Clear Light of Day* (1980), comme le très médiatique Salman Rushdie ou comme Arundhati Roy qui ont bénéficié, notamment grâce à la réception du *Booker prize*, d'une renommée internationale, le poète indien Arun Kolatkar (1932-2004) jouit d'une visibilité encore mineure dans l'espace littéraire européen. Examiner sa position dans le champ littéraire indien et international et observer sa réception en Europe implique de réévaluer la place, scientifique et médiatique, des poètes indiens dans une « République mondiale des lettres » (Casanova, 2008), animée par nombre de tensions. En effet, en refusant le jeu des médias et en restant très discret sur sa pratique, Arun Kolatkar s'est peu fait connaître au-delà du territoire indien et du monde anglophone. En France, ce sont sans nul doute les travaux de Laetitia Zecchini (Zecchini, 2014) et la récente traduction collective du recueil *Poèmes de Bombay* en 2013 (*Kala Ghoda poems*, 2004), publiée dans une collection de poche bilingue, Poésie/Gallimard, qui permettent à un large public d'avoir (enfin) accès à cet auteur. Ainsi « érigé » au rang des poètes de renom par la maison d'édition française, Kolatkar peut désormais se targuer de côtoyer sur les rayons des libraires le fameux Rabindranath Tagore (1861-1941), seul poète indien anglophone représenté dans ladite collection.

Né en 1931 à Kolhapur, une ville au sud du Maharashtra, A. Kolatkar passe sa vie à « *Kala Ghoda* », un quartier particulièrement vivant au sud de la presqu'île de Bombay où travailleurs, mendiants et touristes venus admirer les imposants monuments victoriens se côtoient sur un territoire urbain hybride, toujours en chantier, qui se meut au rythme de la circulation chaotique du cœur de la mégalopole bruyante. Comme de nombreux intellectuels indiens, Kolatkar est bien entendu polyglotte et maîtrise le marathi, la langue du Maharashtra, l'anglais, l'hindi, et semble disposer de notions de croate et de sanskrit. Féru de littératures européennes et américaines, le poète *bombayite* compte parmi les grands admirateurs de la *beat generation* et revendique très tôt son inscription dans un espace poétique qui outrepassa les frontières de la nation indienne : « Je suis né l'année où Hart Crane s'est suicidé/ Neuf ans après qu'*Ulysse* a été brûlé/ Trois ans après qu'Auden a publié son premier recueil/ Un an après le suicide de Maïakovski¹ (...) », écrit-il dans des textes encore non publiés. Pétri des textes de William Carlos Williams et fou de musique folk, ce lecteur cosmopolite est l'auteur d'ouvrages divers, comme *Jejuri*, écrit en anglais en 1976, ou *Bhijki Vahi* (2004), écrit en marathi, mais c'est à partir d'un recueil d'une grande humilité, *Kala Ghoda poems*, où le rire tragique côtoie une profonde tendresse, que l'on se propose d'étudier les affinités poétiques que le poète entretient avec la littérature française.

À plusieurs égards, ce recueil sonde la relation que l'Inde entretient avec l'Occident : l'écriture d'Arun Kolatkar s'y fait particulièrement subversive - et politique - en ce qu'elle perturbe les places des sujets et qu'elle reconfigure les territoires poétiques et politiques. En effet, en prêtant attention à la vie locale des petites gens du quartier de *Kala Ghoda* qui, selon le point de vue adopté, peuvent être aussi bien nommés « parias », « intouchables » (*dalits*) ou « *leftovers* », le poète détourne non seulement les canons épiques indiens que sont entre autres le *Mahâbhârata* et le *Râmâyana*, mais il examine également le mouvement progressif de réappropriation des lieux mené depuis la décolonisation par les autorités indiennes d'une part et par les autorités de Mumbai d'autre part. Loin d'être le symptôme d'une idéologie politique précise, la dimension politique de l'écriture de Kolatkar ne loge pas seulement au cœur d'une critique du nationalisme et du régionalisme indien, elle est à lire au sens où la définit Jacques Rancière dans *Politique de la littérature* comme « une reconfiguration du partage du sensible », c'est-à-dire « une redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, de l'invisible et du visible » (Rancière, 2007 : 12). Dans cette perspective, comprendre comment et pourquoi l'écriture de Kolatkar reconfigure ce « partage du sensible » implique dans un premier temps d'examiner cette redistribution des places et des identités à l'échelle indienne, puis de réinscrire ces choix poétiques au creuset d'une politique linguistique complexe afin de cerner en quoi ce recueil, derrière son illusoire simplicité, exhibe la complexité d'une histoire nationale.

**1. « Si nous sommes tous des excentrés, alors nous sommes tous au centre. »
(Fuentes, 1997 : 233)**

Très accessible en anglais, ce recueil poétique prête attention aux parias qui habitent le cœur de la mégapole indienne. Le poète s'amuse en effet à dresser de fugaces portraits des « *leftovers* » qui vivent dans le quartier de *Kala Ghoda*, le « centre-ville » historique de Bombay, où se trouvent des legs architecturaux britanniques tels que le siège de l'université de Mumbai, la fameuse *Chhatrapathi Shivaji train station* ou encore la place *Flora Fountain*. Quartier névralgique de la bohème des années 1960 et carrefour majeur de ce monstre urbain, le quartier porte les stigmates des tensions qui se nichent en Inde entre la modernité occidentale vers laquelle le pays semble tendre de plus en plus et la forte prégnance de traditions : les traditions indiennes, elles-mêmes plurielles et complexes, et la tradition britannique. Pour le poète, le quartier de *Kala Ghoda* se présente dès lors comme un échantillon de la société indienne, celui d'un territoire placé à la croisée du Moyen Orient et de l'Asie, et longtemps soumis à l'hégémonie britannique.

En posant les yeux sur la ville du cinéma bollywoodien, Kolatkar observe par conséquent l'évolution spécifique de la mégapole dans la recomposition de son identité nationale et régionale. Pour le dire en d'autres termes, il prend pour objet la plus « *western* » des villes indiennes, pourtant rebaptisée « *Mumbai* » - en hommage à la déesse hindoue Mumbadevi - en 1995 par le *Shiv Sena*, parti nationaliste et hindouiste.

Le recueil s'apparente ainsi à un vaste défilé de démunis dont Kolatkar dresse le portrait : c'est à travers le regard d'un chien *paria* (« *Pi-dog* ») que le lecteur entre dans le recueil et erre dans le quartier bombayite pour y découvrir les prostituées, la charmante « *Meera* », « *l'ogresse* » (Kolatar, 2014 : 84-97) ou la « *petite vagabonde*² » (*Ibid.* : 102-103) qui court « *nue comme un ver* » dans les rues (« *running around with nothing on...* »). Le poète prête également attention à cette femme qui « *ressemble à un bâton de cannelle*³ » (*Ibid.* : 126-127) et qui, comme dans « *Les Chercheuses de poux* » de Rimbaud, plonge ses « *doigts de fée* » dans la chevelure de son amant et fait « *tinter* » bruyamment ses bracelets (« *As her fairy fingers run through his hair, / producing arpeggios of lice / and harmonics of nits, / as bangles softly tinkle over him [...]* » *Ibid.* : 130-131). La voix poétique célèbre, enfin, avec humour et tendresse, le « *boomtown lepers'band* », groupe de musiciens constitué de lépreux, et dont le fracas n'est pas sans faire écho d'une part aux percussions qui rythment les récitations de poèmes épiques indiens et d'autre part au rythme de certains poèmes de Langston Hughes tels que « *Nocturne for the drums*⁴ » ou « *Drum*⁵. » Ces personnages grotesques, aux corps difformes comme les lépreux, « *l'ogresse* », « *la petite vamp* » (« *the little vamp* ») deviennent chez Kolatkar les héros de micro-récits poétiques qui prennent le contrepied de la tradition épique indienne car, préférant le mode mineur, le poète maharati renonce au volume propre à la voix épique. À la singularité du héros, il substitue une pluralité de personnages inattendus et fragiles. Sous la plume de Kolatkar, le « *chien paria* » se métamorphose par un habile jeu de mots en « *fil d'une chienne assez coriace* » (« *the only bitch* ») et devient le descendant direct du chien de Yudhisthira, héros fameux du *Mahâbhârata*, connu pour sa sagesse et sa bravoure. En d'autres occasions, le poète restaure l'identité de ces personnages anonymes en les rebaptisant grâce à un nom, souvent fameux, comme c'est le cas pour « *la mamma à la pipe, / la vieille dame pipi*⁶ » (« *the pipe smoking mama / the old lavatory attendant* »), « *Parameshwari* », qui se voit ici dotée de l'autre nom de la déesse Durgâ, déesse guerrière et épouse du dieu Shiva. Rejetant l'héroïsme du *mahâkavya* indien, « *le grand poème* » épique, le mysticisme et le transcendentalisme de récits épiques plus récents tels que *Savitri* (1950) de Sri Aurobindo, Kolatkar offre à son lecteur une épopée à taille humaine qui accorde une large place à l'héroïsme féminin.

Ainsi élabore-t-il un recueil qui claudique, comme ses personnages, et dont le centre, serti d'un long poème choral composé de vingt-cinq fragments, rassemble les personnages du quartier de la ville – pour certains déjà rencontrés par le lecteur⁷ – en un temps crucial de la journée : le petit-déjeuner. Ce poème, intitulé en anglais « *Breakfast at Kala Ghoda* » (« Petit-déjeuner à Kala Ghoda »), célèbre avec délice et gloutonnerie la vendeuse de *idlis*, habilement rebaptisée « Notre-Dame des Idlis » (« *Our lady of Idlis*⁸ »), et le poète y décrit avec jubilation les navigations de ces galettes de riz dans le tintamarre assourdissant des « bols », des gamelles d'acier déformé (« *katoras* ») et des « gobelets ». Seuls des débris d'épopées (« *Song of rubbish*⁹ », « *A note on the reproductive cycle of rubbish*¹⁰ ») demeurent dans cette poésie qui n'hésite pas à emprunter, comme dans le poème « *Watermelons*¹¹ » (« Pastèques »), les voies de l'héroïcomique pour étouffer, une fois de plus, toute envolée épique et mystique : « Toutes les horloges/ s'arrêtent/ pour laisser passer la carriole de pastèques. // La ville retient son souffle/ alors que la carriole va cahin-caha, / [...] tirée par un taureau konkani tacheté, / massif en diable, / (un vrai Trotski en herbe, / si l'on peut décrire ainsi/ un bon trotteur, / pompons roses sur cornes rouge sang, // grelots autour du fanon/ mêlant leur tintinnabullement/ au fracas et tintamarre ambiants¹² ». Bien qu'Arun Kolatkar ne soit pas le premier à s'intéresser aux petites gens dans la littérature indienne, sa manière de s'emparer de la littérature occidentale pour penser l'Inde est le fruit d'une redéfinition des champs littéraires et culturels et le symptôme d'une inscription de la poésie dans un espace littéraire transnational. Le fantôme des *Fleurs du Mal*, et plus spécifiquement celui des « Tableaux parisiens », rôde dans le recueil si bien que certains poèmes ne sont pas sans évoquer au lecteur francophone des poèmes tels « Le Vin des chiffonniers » (Baudelaire, 1996 : 149-150), « Les Sept Vieillards¹³ » (*Ibid* : 127-128) ou « Les Petites Vieilles » (*Ibid* : 129-132) dont les corps s'apparentent, comme les personnages du poète indien, à des « monstres brisés, bossus ou tordus » (*Ibid* : 130). Loin d'être tue ou cachée, la monstruosité des corps, à l'image d'une ville hybride envahie de débris, est exhibée avec compassion et gaieté :

*Ah, but here comes the legless hunchback
to beat him to it
and win by several lengths.*

Tiens, voilà qu'arrive le bossu cul-de-jatte
bien décidé à le coiffer au poteau
et à le battre de plusieurs longueurs.

*And nobody's surprised;
for the speed-king of Bombay comes zipping
and hurtling along as usual,*

Personne ne s'en étonne,
car le roi de la glisse de Bombay déboule
en trombe comme d'hab',

*riding his homemade skateboard
of rude wood
hammered together by a friendly carpenter;*

en selle sur son skateboard maison,
des bouts de bois brut
cloués par un copain charpentier,

*weaving in and out traffic,
cutting across lanes, jumping signals,
and flying over speedbreakers;*

*pushing the road back, expertly,
with his bare hands,
and with a big grin on his face.*

il zigzague entre les voitures,
coupe les files, grilles feux et panneaux,
s'envole sur les ralentisseurs,

avale la route en artiste
pousse sur ses mains nues,
un immense sourire aux lèvres.

Malgré sa noirceur et son caractère éminemment satirique, le rire convoqué par Kolatkar demeure toujours bienveillant à l'égard des petits, victimes d'un démembrement dont l'origine semble ailleurs. La tendresse, qui se fait jour dans le plaisir de dire et de mettre les mots en bouche, évoque également au lecteur français le souvenir de François Rabelais. Cela est particulièrement notable dans l'énergie déployée par le poète indien pour décrire les repas et pour dresser la liste, vertigineuse et toujours plurilingue, des mets engloutis : « [...] où l'on finit d'engloutir/ du poisson cru en lamelles, / des boulettes de sushi, du tofu sauce soja¹⁴ ». La poétique de la liste, qui joue l'air de rien sur les codes du récit épique, assoit chez lui une profonde réflexion sur ce qui fonde une communauté : à *Kala Ghoda*, le banquet est un temps commun, un temps qui rend possible la construction d'une communauté fragile, faite d'hommes de guingois, d'êtres comme le cul-de-jatte dont le corps décomposé-recomposé ne doit sa stabilité (toute relative) qu'à un bricolage solidaire : « Tiens, voilà qu'arrive le bossu cul-de-jatte [...] / en selle sur son skateboard maison, / des bouts de bois brut / cloués par un copain charpentier¹⁵ ». Dans le poème « *Breakfast at Kala Ghoda* », le souci de la communauté apparaît au détour d'un simulacre d'eucharistie puisque alors même que tous les estropiés du coin convergent vers la vendeuse de *idlis*, le regard du poète se focalise progressivement sur ces galettes de riz blanches, piètres substituts de l'hostie, baignant dans le *sambar*, la sauce piquante rouge qui accompagne traditionnellement ce plat : « Toutes les âmes affamées, les âmes sans-logis, [...] / gravitent aussitôt vers elle / pour recevoir le sacrement de l'idli, / pour oindre leurs palais / de sambar¹⁶ ». Garantie gloutonne d'un temps commun¹⁷, le petit-déjeuner, et surtout la faim, fédère précisément les sujets qui ne forment un corps collectif d'hommes en miettes qu'à ce moment précis de la journée. Or, c'est également ce temps qui permet au poète d'affirmer la puissance des différences culturelles et de revendiquer cette pluralité contre une vision uniforme de la ville, puisque le poète gourmet et vorace n'hésite pas à rappeler qu'à Bombay l'on sert aussi bien « [...] du *khima pao* à Olympia / du *dal Gosht* à Bagdadi, / du *puri bhaji* à Kailash Parbat, / de l'*aab gosht* chez Sarvi / des *kebabs* à la menthe à Gushan-e-Iran, / du *nali nehari* chez Nooor Mahamadi¹⁸ [...] ». Si le plaisir de la nomination et de la poétique de la liste fait écho

à certaines pages du *Quart Livre* (1552), la veine rabelaisienne de cette écriture constitue en outre une manière de revendiquer, en 2004, le profond cosmopolitisme de la mégapole indienne et de résister, poétiquement, au régionalisme et au nationalisme idéologique prônés par le *Shiv Sena* au Maharashtra et en Inde. Loin de faire appel à des pratiques transtextuelles complexes, Kolatkar met en place une vaste entreprise de « déterritorialisation¹⁹ », pour reprendre le mot de Claudine Le Blanc et d'Elena Langlais, des références et des langues qu'il introduit au cœur d'une langue poétique originale et parsemée de clins d'œil : le lecteur francophone comprend alors qu'en donnant à la balayeuse Meera le nom d'une poétesse *bhakti*, ce mouvement qui fait écho dans l'esprit du lecteur occidental à la Réforme, la poésie renouvelle certes la cartographie des territoires urbains, mais également des territoires poétiques et politiques. Ainsi, en refusant la symétrie et l'équilibre dans la composition même de son recueil, en accordant une visibilité nouvelle à ces invisibles que la société hindoue place en bas de l'échelle sociale, en rendant enfin audibles les bruits stridents de la ville et les voix des sans voix, Kolatkar prévient des dangers qu'encourt une vision dogmatique et orthodoxe, au sens strict du terme, de la ville, de l'Inde et sans doute même des littératures indiennes. L'apparente simplicité formelle et linguistique de cette poésie met dès lors en évidence des démesures formant le corps même de cette ville qui, rappelons-le, est à l'origine un archipel de sept îles (« Je ressemble un peu/ à une carte de Bombay du dix-septième siècle/ avec ses sept îles²⁰ [...] »).

Le monde indien change, la ville de Mumbai est toujours « *in progress* », s'étend de manière tentaculaire vers d'autres rives, comme en témoigne la création du quartier de « *Navi Mumbai* ». Aujourd'hui, la communauté urbaine de Mumbai se trouve précisément face à un nouveau défi, celui de « refaire du corps là où il n'y avait eu que des prothèses, [de] faire surgir du tissu là où les mailles ont été inexistantes ou se sont relâchées, [de] détruire progressivement par des enclaves et des greffes les effets pervers du zonage, [d'] intensifier les liaisons des différentes parties du corps urbain [...] » (Bailly, 2013 : 16). Cet enjeu, qui touche à l'organisation même de la cité, passe par une réorganisation de la place des sujets dans l'espace public : face à la mutation du paysage urbain - et face aux mutations de l'Inde - *Les Poèmes de Bombay* invite à reconsidérer l'échelle de ce réagencement de l'espace urbain et propose de prêter attention à l'humain dans ce qu'il a de plus vulnérable. Au même titre qu'Édouard Glissant affirme dans *Philosophie de la relation* que « l'infinie diversité [...] ne se dit qu'au poème » (Glissant, 2009 : 83), la poésie de Kolatkar prévient avec humilité des risques d'une pensée et d'une organisation sociale systématiques (celle des castes) : la « poétique du divers » se métamorphose ici en politique du débris, la fragilité apparente se meut en une

énergie vivifiante, capable de fédérer les sujets et de construire une communauté qui claudique, mais qui, grâce à l'amitié²¹ et à la solidarité, fait corps et avance.

2. « La ville est une langue²² »

Ce travail poétique de redistribution des places et des identités dans le recueil passe en outre par la reconfiguration d'un autre territoire, celui de la langue. Pour présenter de manière non exhaustive la situation linguistique indienne, il importe sans doute de rappeler l'extrême diversité linguistique du pays qui dispose de vingt-deux langues « répertoriées » (« *scheduled* ») par la Constitution²³, elles-mêmes d'origine indo-européenne (sanskrit, ourdou, hindi) et dravidienne (kannada, télougou, tamoul) et plus de 400 langues qui ont des statuts divers selon les états et les territoires. Le recours à l'anglais reste encore aujourd'hui minoritaire (7 %) par rapport à l'hindi, langue utilisée par un peu plus de 30 % des Indiens. Si ces chiffres²⁴ sont faibles pour des langues dites « officielles », ils révèlent en négatif la complexité de la situation linguistique indienne. Comme le rappelle à juste titre Alexis Tadié (2009 : 258-265), en utilisant l'anglais après la Partition indienne, poète et romanciers opèrent dans le champ littéraire indien un choix vivement critiqué. Dans ses travaux sur la littérature indienne anglophone, l'universitaire précise en effet la place problématique de ces auteurs, taxés d'« écrivains à touristes » (*Idem*), de « déracinés », écrivant pour un Occident, et se soumettant à l'hégémonie de l'anglais, au détriment d'une écriture en langues vernaculaires ; des entrées ou des catégories « littéraires » telles que « *Indian writing in English* », « *indo-english* », « *indo-anglian* » ou même « *hinglish* » signalent encore à ce jour la difficulté qu'il y a à saisir dans le champ littéraire indien la place de ces auteurs. Écrire en anglais accroît certes la visibilité des productions dans les espaces littéraires anglophones, mais ce parti pris engage également un processus de créolisation²⁵ (Glissant, 1997 : 25-26) que Kolatkar revendique dans cet ouvrage. Le geste poétique rejoint le politique : de même que Salman Rushdie dit vouloir remodeler la langue anglaise, l'entreprise de Kolatkar vise à (re)prendre le pouvoir sur l'anglais dans le recueil. En effet, sous des airs de poésie mineure et caustique, *Kala Ghoda poems* soulève dès son seuil le problème de la prise de pouvoir puisque le chien paria, paisiblement allongé à l'aube au milieu du carrefour, sait que la ville va bientôt s'éveiller et le déposséder de son territoire :

*It's not the leggy young girl
taking a short cut
through this island as usual,*

Ce n'est pas tant la jeune fille aux longues jambes
qui prend un raccourci
en traversant cet îlot, comme toujours,

*violin case in hand,
and late again for her music class
at the Max Mueller Bhavan,*

son étui à violon à la main,
en retard une fois encore à son cours de musique
à Max Mueller Bhavan,

*so much as warning to me
that my idyll
ill soon be over,*

qu'un avertissement me signifiant
que mon idylle
touche à sa fin,

*that the time has come for me
to surrender the city
to its so-called masters.*

que l'heure est venue pour moi
de rendre la ville
à ses soi-disant maîtres.

Le dispositif est ici d'une grande provocation car, outre l'identité terriblement impure du sujet poétique (le chien paria), le poème qui suit ces vers est consacré au personnage de « Meera », cette femme qui a « un balai pour luth »²⁶ (« *Meera/ with a broomstick for a lute* »). L'ironie qui point dans la mention des « *so-called masters* » soulève plus largement la question de l'autorité : qui sont les vrais maîtres de ladite Mumbai ? de ladite Bombay ? Quel rôle joue la langue – et la politique de la langue menée conjointement par l'État et les états – dans le partage du territoire ? Le poème « Meera » et ceux qui suivent proposent précisément de reconsidérer l'identité de ceux qui détiennent le pouvoir en Inde : les petits.

La puissance de *Poèmes de Bombay* réside par conséquent dans cette proposition, poétique, de renversement des valeurs et dans le transfert de pouvoirs esquissé, en 2004, par le poète indien. Le travail mené par Kolatkar sur les plus petites unités de la langue est une invitation à repenser le rôle du langage dans l'élaboration du texte, du tissu urbain et du tissu social : au-delà de la problématique architecturale, la ville indienne se donne comme une langue qui porte les stigmates de l'Histoire et les promesses d'un avenir. C'est dans cette perspective que l'on peut lire sa résistance farouche à l'égard de la politique linguistique du *Shiv Sena* qui cherche à promouvoir l'hindi dans la perspective de favoriser l'unité nationale, et le marathi pour favoriser l'unité régionale. La langue de Kolatkar s'affiche quant à elle comme un tissu monstrueusement plurilingue : la langue anglaise, orale et souvent argotique, s'empare et fait sienne toutes sortes de langues étrangères (l'hindi, le latin, le sanskrit et diverses langues comme l'arabe et l'ourdou). Témoins d'une ville cosmopolite et hospitalière, ouverte sur l'Orient et sur l'Occident, les mots contribuent à l'affirmation d'une identité culturelle profondément plurielle et plurilingue : mémoires de l'Histoire, des mots-fantômes errent dans un paysage urbain qui se défait peu à peu de ses liens. En recourant au nom propre « *Bombay* », plutôt que « *Mumbai* », le poète revendique également des mots-politiques qui cristallisent des tensions très vives.

Toutefois, ce sont les mots-sacrés (« *Om* ») ou les mots-transgressifs qui deviennent dans l'écriture de Kolatkar les premiers lieux d'une réappropriation du territoire et du pouvoir. À ce titre, le poète explore les limites du profane et exhibe le caractère éminemment subversif de sa poésie dans le poème sobrement intitulé « Le Sermon de la merde » (« *The shit sermon* »). Dans ce poème, un fragment en hindi argotique, typique de la ville de Mumbai, apparaît, associant d'un même mouvement la religion et la scatologie.

<i>God is great, he says. He has given all his creatures, great and small,</i>	Dieu est grand, dit-il, Il a donné à toutes ses créatures, petites et grandes,
<i>two holes: a feedhole and a shithole, and He will provide.</i>	deux trous: un trou pour bouffer, un pour chier. Et Il y pourvoira.
<i>Usne sabko diyela hai – khaneko muh, hugneko gaand.</i>	<i>Usne sabko diyela hai – khaneko muh, hugneko gaand.</i>

Alors que l'hindouisme ordonne le système de castes selon de très anciens critères de pureté, Kolatkar intègre à l'hindi toutes sortes d'impuretés (et des impurs), et applique ce même parasitage à la langue anglaise qui devient, par là même, le vecteur d'une vision critique du British Raj. La langue du poète indien, comme celle de François Rabelais à son époque, revendique le prosaïsme, l'impiété et la monstruosité. Véritable palimpseste, sa langue est, comme le corps du « bossu cul-de-jatte » du poème « *Breakfast at Kala Ghoda* », composée de greffes multiples, d'implants, qui sont autant de présences fantomatiques d'une Histoire complexe.

Le titre du recueil en langue originale est d'ailleurs emblématique de la position des bombayites vis-à-vis du passé colonial : l'expression « *Kala Ghoda* », qui signifie littéralement « cheval noir », fait référence à la statue de George VII placée dans ce quartier en 1879 et retirée en 1956. Sans surprise, c'est la statue de son cheval, dont le nom hante toujours le quartier, qui a gagné la bataille symbolique face à la figure du roi George VII. Volontairement désinvolte, Kolatkar s'engage encore davantage dans la critique de l'histoire coloniale et fait le choix de ne faire référence au roi George VII qu'au détour d'une périphrase bien cavalière :

<i>[...] just about where the equestrian statue of what's-his-name must stood once, or si I imagine.</i>	<i>[...] à peu près à l'endroit où la statue équestre de machin chose a dû se dresser jadis, du moins je crois.</i>
--	---

La mise en scène de ce rapport lacunaire à l'Histoire coloniale a pour contrepoint le traitement de la figure de David Sassoon, marchand bagdadi juif séfarade exilé à Bombay, devenu l'un des hommes les plus influents au 19^e siècle : figé en statue trônant au-dessus de la « *David Sassoon Library* », la figure du commerçant est tour à tour associée à un « vieux schnock/ [...] la tête au pilori²⁷ » ou à un « *ahmaq* » (un idiot). Quoiqu'elle se plaigne d'être privée de corps²⁸, la statue de D. Sassoon est chez le poète indien le témoin²⁹ de la désagrégation progressive de l'Inde et d'une vision bien plus sombre et inquiétante de l'histoire de la ville et de son avenir.

<i>Responses that may have to make way for tears, for what I see now is a sick city.</i>	Autant de réactions qui feront peut-être place aux larmes, car j'ai aujourd'hui sous les yeux une ville malade.
<i>A cement-eating blood-guzzling city, pissing silver, shitting gold, and chocking on its vomit.</i>	Une ville bouffeuse de ciment, suceuse de sang, qui pisse de l'argent et chie de l'or et s'étouffe en vomissant.
<i>In fact, what's happening now is that all that shit is beginning to come out of its mouth.</i>	D'ailleurs, voici le résultat : toute cette merde lui sort de la bouche.
<i>And I find myself a prisoner once again, posthumously, wearing a stone collar around my neck,</i>	Me voici de nouveau prisonnier, à titre posthume, un col de pierres autour du cou,
<i>in Bombay instead of Baghdad, with no hope this time of ransom or rescue,</i>	à Bombay au lieu de Bagdad, sans le moindre espoir cette fois, de rançon ni de secours,
<i>and forced to watch the slow disintegration of a city I cared about more than any other.</i>	condamné à regarder la lente désintégration d'une ville que je chérissais par-dessus tout.

Si l'insolence poétique de Kolatkar prête parfois à un rire aussi énorme que celui de Rimbaud, elle est également souvent le signe d'une inquiétude grave et profonde. Faute de connaissances des grands textes religieux qui fondent l'espace littéraire et culturel indien, le lecteur francophone ne perçoit pas toujours avec acuité la dimension corrosive et problématique de ces poèmes, mais il y a une redéfinition des places et des valeurs qui a pu heurter (et heurte encore) certains esprits indiens. Chez Kolatkar, l'humour noir et le registre satirique sont les symptômes d'une crise dont la gravité point au fil des pages du recueil. Au sein même de l'écriture de ce recueil « boiteux », le poète opère un transfert de pouvoirs et d'autorité (y compris poétique), tout en demeurant conscient de la fragilité de son entreprise. Les références aux littératures occidentales permettent dans

Les Poèmes de Bombay de penser la métamorphose actuelle du monde indien et de revaloriser le rôle des intouchables dans la poésie : plus précisément, Kolatkar propose de reconsidérer leurs places et leurs pouvoirs dans la cité. En faisant résonner dans l'esprit du lecteur les disharmonies polyphoniques et plurielles d'une langue inouïe, qui échappe à l'*indo-anglian* ou à l'*hinglish*, le poète bombayite pirate la langue, fait fi de l'exactitude historique et multiplie conjointement les pieds de nez aux traditions poétiques indiennes et occidentales. Lieu d'une résistance discrète mais féroce, *Kala Ghoda poems* invite ainsi avec sagesse les lecteurs indiens et occidentaux à se méfier, plus généralement, de toute lecture essentialiste de l'Histoire et de la nation.

Bibliographie

- Bailly, J-C. 2013. *La Phrase urbaine*. Paris : Seuil, Fiction & Cie.
- Baudelaire, Ch. 1996. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Poésie/Gallimard.
- Casanova, P. 2008. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil.
- Fuentes, C. 1997. *La Géographie du roman*, trad. fr. C. Zins. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1997. *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 2009. *La Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- Kolatkar, A. 2013. *Kala Ghoda. Poèmes de Bombay*. trad. fr. de P. Aquien et L. Zecchini. Paris : Poésie Gallimard, n° 487, 3 octobre 2023.
- Kolatkar, A. 2014. « The ogress » (« L'Ogresse »), in *Poèmes de Bombay*, trad. fr. de P. Aquien et L. Zecchini, édition bilingue, Paris, Poésie Gallimard, 2014, p. 84-97.
- Tadié, A. 2009 « Introduction ». *Études anglaises*, 2009/3, Vol. 62.
- Rancière, J. 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.
- Zecchini, L. 2014. *Arun Kolatkar and Literary Modernism in India*, Movig Lines. New Delhi, London, New York : Bloomsbury.

Notes

1. Propos cités par L. Zecchini, in *Arun Kolatkar and literary modernism in India. Moving lines*, London, Bloomsbury publishing, 2014, p. 19 : « *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 Mayakovski killed himself [...]* ».
2. « *Silver triangle* » (« Triangle d'argent »), », « *In fact, infant strumpet, / little tramp, / you're absolutely fab / running around with nothing on [...]* ».
3. « *Lice* » (« Poux ») : « *She hasn't been a woman for very long, / that girl who looks / like a stick of cinnamon.* »
4. Langston Hughes, « *Nocturne for the drums* », in Arnold Rampersad (ed.), *The collected works of Langston Hughes (1921-1940)*, Columbia, University of Missouri Press, vol. 1, 2001, p. 189 : « *Whee-e-e!!! / O-o-o-o... / Boom!* »
5. *Ibid.*, p. 120.
6. Arun Kolatkar, « *Parameshwari* », *ibid.*, p. 46-47.
7. La présence de ces personnages garantit également la continuité narrative du recueil.

8. *Ibid.*, p. 190-191 : « *Let Our Lady of Idlis/ (I call her Anapoorna)/ set her basket down. (...)* »

9. *Ibid.*, p. 68-71.

10. *Ibid.*, p. 72-75.

11. *Ibid.*, p. 246-255.

12. « *Watermelons* » (« *Pastèques* »), *ibid.*, p. 246-249 : (...) All the clocks along the way/ stop/ to let the watermelon cart pass./ The city hold its breath/ as the cart goes click-clack,/ [...] led by a dappled Konkani bull,/ compact as they come/ (a regular young Trotsky,/ if someone who likes to trot/ can be described as such),/ with pink pompoms on bloodred horns/ and bells around the dewlap/ that mingle their jingle-jangle/ with the general slap-bang and clatter « *Toutes les horloges/ s'arrêtent/ pour laisser passer la carriole de pastèques. // La ville retient son souffle/ alors que la carriole va cahin-caha,/ [...] tirée par un taureau konkani tacheté,/ massif en diable,/ (un vrai Trotsky en herbe,/ si l'on peut décrire ainsi/ un bon trotteur,/ pompons roses sur cornes rouges sang,/ / grelots autour du fanon/ mêlant leur tintinnabusement/ au fracas et tintamarre ambiants.* »

13. *Ibid.*, p. 127-128 : « Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine/ Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,/ Si bien que son bâton, parachevant sa mine/ Lui donnait la tournure et la pas maladroite/ d'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes. »

14. *Ibid.*, p. 174-175 : « (...) where they're busy polishing off: sliced raw fish,/ sushi balls and tofu with soy sauce »

15. *Ibid.*, p. 208-209 : « Ah, but here comes the legless hunchback/ [...] riding his homemade skateboard/ of rude wood/ hammered together by a friendly carpenter

16. *Ibid.*, p. 202-203 : « Each and very hungry and homeless soul [...] / is soon gravitating towards it // to receive the sacrament of idli,/ to anoint palates/ with sambar »

17. D'ailleurs les horloges du monde s'alignent sur l'heure de Bombay. *Ibid.*, p. 174-175 : « *The clock displayed outside/ the Lund & Blockley shop across the road/ is the big daddy of all clocks (...)* » ; « L'horloge en évidence à l'extérieur/ de Lund & Blockley sur le trottoir d'en face/ est la patronne de toutes les horloges. »

18. *Ibid.*, p. 187 : « *They're serving khima pao at Olympia,/ dal ghosht at Baghdadi,/ puri bhaji at Kailash Parbat,/ aab gosht at Sarvi's,/ kebabs with sprigs of min tat Gushan-e-Iran,/ nali nehari at Noor Mohamadi's (...)* ».

19. C. Le Blanc, E. Langlais, « Conflit de classiques, et au-delà : déterritorialisations indiennes des classiques grecs et latins (M.M. Dutt, *Meghnâdbadh Kâbya* ; Aurobindo, *Love and Death, Ilion, Perseus the Deliverer*) », in *Revue de littérature comparée*, 2012/4 (n° 344), p. 411-427.

20. *Ibid.*, p. 28-29 : « I look a bit like/ a seventeenth-century map of Bombay/ with its seven islands [...] ».

21. À ce titre, dans le chapitre intitulé « Paris, la mémoire en chantier », Jean-Christophe Bailly revient précisément sur le rôle attribué par Aristote à la « *philia* », l'amitié, dans la formation de la cité : « Mais Aristote l'avait déjà retenu (et les formes de la cité antique lui permettaient de penser ainsi), « l'unité de la ville ne tient pas dans ses remparts ». Ce qu'il désigne comme âme et foyer générateur de cette unité, par-delà même les traits urbains qui la constituent et la renforcent, c'est une amitié, une *philia* liant les membres de la communauté politique que forme ou doit former la cité. ». *Ibid.*, p. 70-71.

22. *Ibid.*, p. 21.

23. Pour une analyse plus détaillée de la question, l'on renvoie à l'article « Fédéralisme, identités et langues officielles en Inde », de F. de Varennes, in *Droit et cultures, Les cultures à la rencontre du droit : l'Inde*, in C. Besnier et al, n° 67, 2014, p. 187-212.

24. *Ibid.*, p. 190 : « Aucune langue n'est majoritaire en Inde : même combinées, les deux langues officielles pour l'État au niveau national - l'anglais et l'hindi - sont maîtrisées par moins de la moitié de la population du pays puisque, contrairement aux croyances, la première n'est parlée que par 7% de la population et la deuxième par un peu plus de 30%.

Mais ce qu'il faut également garder à l'esprit, c'est que même minoritaires, bon nombre de ces langues indiennes ont plusieurs dizaines de millions de locuteurs : le bengali en aurait plus de 83 millions, le télougou 74 millions, le tamoul plus de 60 millions, etc. Quant aux langues parlées par plus d'un million de locuteurs natifs, il y en aurait 30 selon le recensement de 2001. »

25. [...] une langue créole joue à partir de « zones » linguistiques différenciées, pour en tirer sa matière inédite. [...] Je vous présente en offrande le mot créolisation, pour signifier cet imprévisible de résultantes inouïes, qui nous gardent d'être persuadés d'une essence ou d'être raidis dans des exclusives.

26. « *Meera* », *ibid.*, p. 62-63 : « [...] *a Meera/with a broomstick for a lute* ; [...] »

27. « *David Sassoon* », *ibid.*, p. 296 : « [...] *like a schmuck up here/ [...] sticking my pilloried head* ».

28. *Ibid.*, p. 298 : « *Oh, that's no sweat,/ not having a body, I mean*; »

29. *Ibid.*, p. 310-311 : « *I've seen the massive rempart wall [...]/ I've seen the moorish dome [...]/ I've seen the gaslights/ extinguished [...]* » ; « J'ai vu tomber la muraille massive/ [...] J'ai vu le dôme mauresque [...]/ J'ai vu les becs de gaz/ s'éteindre [...] ».