

**LA RECEPTION DE LA PHILOSOPHIE EXISTENTIALISTE
DANS L'ESPACE CULTUREL MARATHI DE 1960 A 1985 :
UNE APPROCHE INTERTEXTUELLE**

Thesis submitted to Jawaharlal Nehru University
in fulfilment of the requirements
for the award of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

SACHIN SHRIDHAR SUKHADEVE

Under the Supervision of

Prof. Vijayalakshmi Rao
(Supervisor)

&

Prof. Rajendra Dengle
(Co-Supervisor)



**Centre for French and Francophone Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi – 110067
India
2017**



Centre for French and Francophone Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
New Delhi 110067

CERTIFICATE

This is to certify that the work of the Ph.D. thesis entitled “LA RECEPTION DE LA PHILOSOPHIE EXISTENTIALISTE DANS L’ESPACE CULTUREL MARATHI DE 1960 A 1985 : UNE APPROCHE INTERTEXTUELLE” submitted by Sachin Shridhar Sukhadeve has been carried out in the Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi in fulfilment of the requirements for the award of the degree of Doctor of Philosophy. This work is original and has not been submitted in part or full for any other degree or diploma of any other university or institution.

SACHIN SHRIDHAR SUKHADEV

Prof. **Vijayalakshmi Rao**
(Supervisor)
Centre for French & Francophone Studies
School of Languages
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067

Prof. Rajendra Dangle
(Co-Supervisor)

Prof. Dhir Sarangi
Chairperson
Centre for French and Francophone Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University, New Delhi 110067
School of Language, Literature, and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University,
New Delhi – 110067

Prof. Rajendra Dangle
Chairperson
Center of German Studies
School of Language Literature
& Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi – 110067, India

Remerciements

Cette thèse a pu voir le jour grâce aux efforts de plusieurs personnes. Je tiens à adresser mes remerciements à ceux qui m'ont aidé pendant le cours du travail dur de cette recherche.

En premier lieu, je remercie Prof. Vijayalakshmi Rao. En tant que directrice de cette thèse, elle m'a guidé dès le premier jour de la recherche. Ses exigences de travail et le temps qu'elle a consacré ont largement contribué à la réalisation de cette thèse dans la durée accordée. Sans son engagement continu, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Je tiens à remercier profondément Prof. Rajendra Dengle, le co-directeur de cette thèse. Mes remerciements lui vont pour ses conseils précieux et ses exemples précis qui m'ont aidé à enrichir ma connaissance sur le sujet de cette thèse. Je lui suis également reconnaissant de ses conseils sur la méthodologie d'intertextualité pour effectuer cette recherche.

Je remercie également le Vice Chancellor de l'Université Savitribai Phule, Pune de m'avoir accordé un congé d'études afin de faire cette recherche.

Je remercie chaleureusement Dr. Ujjwala Joglekar et Mme. Manjiri Khandekar, professeures au Département de langues étrangères de l'Université Savitribai Phule, Pune de leur soutien inestimable.

Je transmets mes gratitude amicales aux amies qui ont relu la thèse avec patience. Un très grand merci à vous, mes amies, Siba Barkataki, Pallavi Brara, Ruchira Karkhanis et Gunjan Gupta. Je vous remercie aussi de votre encouragement pour terminer cette thèse à l'heure.

Mes gratitude sincères aux personnels administratifs de *ICPR* (Indian Council of Philosophical Research), Lucknow de leur bienveillance.

Je remercie amicalement mon neveu Shiril Sukhadeve et mon cousin Anup Behare d'avoir m'envoyer les livres de Pune dans un temps record.

Un grand merci à mes amis Devendra Lagalwar, Dinesh Dakhne et Rajan Gharde de leur aide précieuse à procurer des livres pour cette étude.

Je tiens à remercier Mme. Hema Aswale, source intarissable de mon inspiration, qui m'a poussé à faire les études supérieures à l'Université Jawaharlal Nehru.

Dr. Varsha Sukhadeve, ma sœur tu m'as toujours encouragé face aux situations difficiles lors de cette recherche. Un très grand merci à toi.

Mes remerciements les plus profonds vont à ma famille qui tout en subissant des crises émotionnelles m'a encouragé de terminer cette thèse.

A toi, mon frère Pravin,
pour ta lutte jusqu'au dernier moment *de ta vie*

A toi, ma sœur Megha,
pour ta lutte que tu continues...

Table de matières

Introduction.....	3
Chapitre 1 : Vers l'existentialisme.....	16
1.1 Le contexte socio-historique.....	18
1.2 Le contexte philosophique.....	20
1.21 L'influence sur l'existentialisme.....	22
1.22 Les existentialistes religieux et les existentialistes athées.....	24
1.3 Friedrich Nietzsche et son existentialisme.....	27
1.4 L'existentialisme chez Franz Kafka.....	32
1.5 La phénoménologie et l'existentialisme de Jean Paul Sartre.....	38
1.6 Albert Camus, absurdiste et existentialiste.....	53
Chapitre 2 : L'ombre des personnages existentialistes dans le roman marathi.....	65
2.1 <i>Kosla</i> , le roman marathi par excellence.....	68
2.2 Les doubles de Meursault et Sisyphe dans <i>Barrister Aniruddha Dhopeswarkar</i> et <i>Kala Surya</i>	79
2.3 <i>Saat Sakkam Trechalis</i> : un tableau des images existentialistes	105
2.4 Conclusion	115
Chapitre 3 : La représentation de l'existentialisme dans les textes dramatiques...120	
3.1 La mise en abyme théâtrale et les germes de l'existentialisme dans <i>Ek Shunya Bajirao</i>	127
3.2 Le recodage sémiotique de l'existentialisme dans les pièces en un acte.....	143
3.21 <i>Eka Mhataryacha khoon</i>	143
3.22 <i>Zulta Pool</i>	149
3.23 <i>Majhi Gosht</i>	156
3.3 Conclusion	162

Chapitre 4 : Les thèmes existentialistes dans les nouvelles marathies	169
4.1 Le corps humain et la pensée existentialiste	172
4.2 La conscience de la mort	184
4.3 La vie machinale et systématisée	194
4.4 Conclusion	203
Chapitre 5 : L'existentialisme chez les poètes marathis	207
5.1 Le début de l'expression existentialiste dans la poésie marathie avec B. S. Mardhekar.....	211
5.2 Le vécu de l'aspect corporel chez Dilip Chitre.....	216
5.3 Narayan Surve et l'existentialisme né de la réalité sociale.....	223
5.4 Vasant Abajee Dahake et l'engagement socio-politique	228
5.5 Conclusion	236
Conclusion	239
Bibliographie	249
Annexe	264

Introduction

L'existentialisme est un grand mouvement philosophique du vingtième siècle. Bien que la philosophie existentialiste évolue depuis l'époque présocratique, elle est arrivée à son apogée avec les œuvres de Nietzsche, de Kafka, de Sartre et de Camus. La philosophie en question a énormément influencé les intellectuels en France pendant la période post-libération. Au fur et à mesure, les thèmes existentialistes commencent à être reçus dans les littératures à travers le monde. Aujourd'hui nous retrouvons les traces de l'existentialisme dans ces littératures du monde dites 'littératures natives', chacune propre à son 'monde-vécu'. Nous utilisons ce terme 'monde-vécu' au sens bakhtinien¹ qui signifierait le monde socio-culturel dans lequel la littérature en question est produite. Les 'littératures natives' continuent l'héritage reçu de l'existentialisme dans leurs 'mondes-vécus'. Pourtant, en même temps les thèmes existentialistes que nous trouvons chez Nietzsche, Kafka, Sartre et Camus sont étrangers à ces 'littératures natives' et vice versa. Par conséquent, les écrivains tentent d'adapter et d'appropriier les thèmes étrangers au caractère natif de leurs propres littératures. Pour cela, il serait utile d'avoir un horizon commun entre les deux où joueraient les dialectiques entre ces thèmes étrangers et les 'littératures natives'. Les écrivains du monde tentent de chercher cet horizon commun entre les deux. Les écrivains de l'Inde n'y font pas d'exception. Par la suite, la réception des thèmes existentialistes dans les 'littératures natives' sollicite les négociations afin d'arriver à l'accord possible entre les deux. Cette thèse prendra en compte la littérature marathie comme une

¹ BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination*, HOLQUIST Michael (éd.), EMERSON Caryl et HOLQUIST Michael (trad.), Austin, University of Texas Press, 1981.

de ces 'littératures natives'. Elle gravitera donc autour de la réception de la philosophie existentialiste dans l'espace culturel marathi.

La négociation avec les thèmes existentialistes étrangers met en question la position d'écrivains indiens vis-à-vis de l'existentialisme. S. P. Dubey fait mention des philosophes indiens qui s'engagent avec la philosophie existentialiste.² D'après lui, Rashvihary Das s'incline vers la forme sartrienne d'existentialisme nihiliste. Pourtant, Das n'arrive pas à construire sa propre philosophie de façon systématique ce qui arrache à lui le statut d'être philosophe. Un autre nom connu pour l'engagement philosophique dans l'existentialisme est celui de Ramakant Sinari. Dans son livre, *Reason in Existentialism* (1966), Sinari avance son hypothèse sur l'antériorité de l'existence par rapport à l'essence, comme le dit Horosz William dans son compte-rendu du livre en question.³

En ce qui concerne les œuvres de fiction, beaucoup d'écrivains en Inde abordent les problèmes existentialistes sans être forcément conscients de la philosophie. Ils ont traité des thèmes de la liberté effrayante, la futilité et l'absurdité d'existence, l'angoisse, l'aliénation, etc. Amresh Datta, dans *The Encyclopedia of Indian Literature*⁴ mentionne quelques écrivains. D'après lui, Jagdish Gupta, Manik Bandhopadhyay, Buddhadev Basu et Satinath Bhaduri en sont des romanciers de ce genre. Il y ajoute également Sudhindranath Datta et Jibanananda Das dans le genre de la poésie. Malgré le fait que les pièces de Badal Sirkar tentent d'aborder l'absurdité de la vie, elles ne sont pas beaucoup influencées par les pensées existentialistes, dit Datta. Il évoque les noms de Masti Vyankatesh Iyengar, R. V Jagirdar, D. R. Bendre et G. V. Chittal dans la langue Kannada. Il mentionne spécifiquement Purnachandra Tejaswi pour l'attitude d'étranger et l'existentialisme camusien dans son roman *Swarupa*

² DUBEY S P, « Recent Trends in Indian Philosophy », Jabalpur, Senate of Serampore at Leonard Theological College. https://biblicalstudies.org.uk/pdf/ijt/27-1_001.pdf, consulté le 14 janvier 2017

³ HOROSZ William, « Review of Reason in Existentialism by Ramakant Sinari », *International Phenomenological Society*, vol. 29, n° 2, coll. « Philosophy and Phenomenological Research », 1968. p. 306-307.

⁴ DATTA Amresh (éd.), *The Encyclopaedia of Indian Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1994. p. 1242 – 1246.

(1966). Selon Datta, *Sanskara* (1965) d'U. R. Anantamurthi est une manifestation de principe sartrienne de la responsabilité. L'éditeur de l'encyclopédie ne trouve pas de romancier existentialiste en langue malayalam. Il remarque que la nouvelle *Anchara Vayassulla Kutti* (1971) de M. Mukundan suit le 'schéma existentialiste'. Pourtant, l'explication de ce qu'il entend par le 'schéma existentialiste' est absente de son œuvre. Les œuvres de O. V. Vijayan et M. T. Vasudevan touchent la périphérie de l'existentialisme à son avis. En ce qui concerne la langue tamoule, Datta est de l'avis que *PoiThevu* (1946) de K. N. Subramayiam, *Mohamul* (1956) de T. Janakiraman et *Sattisuttadu* (?) de R. Shanmugasundaram invitent les réflexions de chercher les similitudes avec les œuvres existentialistes. Il catégorise *Chivaraku Migilevdi* (1947) de Butchi Babu comme un roman existentialiste en telugu. *Mallee Vasantam* (1960) de R. S. Sudarshanam, *Tragubotu* (1963) de V. Nagaraju et *Myna* (1964) de Seela Veerajju se trouvent également dans la catégorie des romans existentialistes chez lui.

Quant à la langue marathie, Datta se réfère à une thèse doctorale qui catégorise vingt-quatre romans comme existentialistes, à savoir, *Kosla* (1963), *Bidhar* (1975), *Jarila* (1977), *Zool* (1979) de Bhalchandra Nemade, *Ratra Kali Ghagar Kali* (1963), *Ajagar* (1965), *Kondura* (1966), *Trishanku* (1968), *Chani* (1970), *Agochar* (1970), *Chafa* (1975), *Pashan Palavi* (1976) de C. T. Khanolkar, *Swagat* (?), *Athang* (?), *Vedagal* (?) de Jaywant Dalvi, *Vaitagvadi* (1965), *Vasu Naka* (1965), *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* (1967) de Bhau Padhye, *Bakhar : Eka Rajachi* (1972) de T. V. Sardeshmukh, *Saat Sakkam Trechalis* (1974) de Kiran Nagarkar, *Adholok* (1975) de Vasant Abajee Dahake, *Kala Surya* (1975) de Kamal Desai, *Robo* (1976) de Dinanath Manohar et *Atma* (?) de Subhash Savarkar. Datta mentionne également les auteurs Vijay Tendulkar, Mahesh Elkunchwar et C. T. Khanolkar comme des dramaturges absurdes de point de vue existentialiste.

A. R. Asolkar dans sa thèse de doctorat⁵ note que la réception de la philosophie existentialiste en marathi se fait voir à partir de 1948 avec l'article de D. D. Mahulkar dans le mensuel *Abhiruchi*. D'après lui, Mahulkar tente de souligner quelques traits d'existentialisme dans son court article. Les traits existentialistes comme la conscience du Moi, l'expérience comme le point de départ pour connaître la vérité, l'opposition entre la foi et le rationnel chez les existentialistes religieux et athées sont marqués dans l'article de Mahulkar. Asolkar note également que Prabhakar Machwe voit l'existentialisme de point de vue marxiste. Machwe met en question la construction du Moi en absence de l'histoire socio-culturelle. Malheureusement, l'engagement philosophique dans l'existentialisme est absent pendant les années suivantes. La confrontation brusque des écrivains marathis avec la philosophie existentialiste paraît la raison principale de ce silence. L'apparition des œuvres littéraires de Sartre et de Camus en est une autre raison. Ces œuvres tentent les écrivains marathis à concentrer sur les œuvres de fiction consacrées aux thèmes existentialistes. En fait, dans l'espace culturel marathi l'existentialisme égalait l'ensemble de l'œuvre de Sartre et de Camus. La réception de la philosophie existentialiste pourrait se diviser donc en deux parties – l'engagement purement philosophique et l'engagement artistique dans la philosophie.

L'engagement philosophique commence de nouveau dans les mensuels comme *Abhiruchi*, *Alochna*, *Yugvani* et *Satyakatha*. Les partisans importants dans cet engagement philosophique sont P. Y. Deshpande, Vishwas Raghunath Patil, T. V. Sardeshmukh, Hemant Gokhale, D. K. Bedekar et R. G. Jadhav, note Asolkar. Compte tenu de l'étendu immense de l'existentialisme, quelques chercheurs tentent de trouver les similitudes et les différences entre l'existentialisme et les écrits traditionnels marathis. A. N. Deshpande en serait l'exemple le plus apte. Il tente de chercher les similitudes entre l'existentialisme et les écrits du saint Namdeo. Les traits dans la philosophie existentialiste ne

⁵ ASOLKAR A. R., *Astitvavaad ani tyacha 1940-1976 ya kalateel Marathi Kavita, Katha, Kadambari ani Samiksha ya vareel prabhav*, Thèse de doctorat, Université de Nagpur, Nagpur, 1978. p. 101 – 103.

sont pas nouveaux à la philosophie indienne ce qui pousse les chercheurs de mener une étude comparative.

Aussi, les critiques s'engagent-ils en prenant en considération tous les deux genres, à savoir ceux des œuvres philosophiques et littéraires, des existentialistes comme Sartre et Camus ? D. B. Kulkarni, Anant Kanekar et T. V Sardeshmukh figurent parmi ces critiques. Ces critiques également analysent les œuvres des écrivains marathis qui tentent de mettre en fiction la philosophie existentialiste. Ceux-ci prennent en compte majoritairement les œuvres artistiques des existentialistes européens et touchent sporadiquement les œuvres philosophiques de Nietzsche, de Sartre et de Camus. Il est à remarquer que les œuvres de fiction de Camus et de Kafka sont reçues avec plus d'enthousiasme que celles de Sartre.

La réception de la philosophie existentialiste peut être vue à différents niveaux – surtout l'engagement purement philosophie et l'engagement artistique. Cependant nous trouvons l'engagement purement philosophique principalement sous forme d'articles dans les revues périodiques. Par contre, l'engagement artistique est abondant de 1960 à 1985. Les écrivains marathis incorporent la philosophie dans leurs œuvres d'art en prenant le compte des œuvres philosophiques européennes ainsi que des œuvres artistiques européennes. Cette thèse aura pour l'objectif d'y marquer le fil de l'intertextualité avec les textes archétypes européens.

Les œuvres fictionnelles des existentialistes européens, surtout de Sartre et de Camus, sont les manifestations artistiques de leurs philosophies. Cela pose un problème pour les œuvres de fiction en marathi. Les œuvres marathies sont doublement à l'écart de la philosophie en question. Premièrement, elles ne sont ni elles-mêmes des œuvres philosophiques ni des manifestations fictionnelles de la philosophie par les philosophes eux-mêmes. Cela met en question la proximité des œuvres marathies choisies avec la philosophie existentialiste. La question surgit inévitablement si les écrivains marathis 'créent' des œuvres littéraires en prenant compte de la philosophie existentialiste européenne ou bien ils tentent de mettre en fiction ce qui était déjà mise en fiction par les

existentialistes européens ? Il est donc à vérifier si les écrivains marathis acceptent la philosophie *per se* comme elle est présentée par les philosophes européens ou bien s'ils la reconstruisent afin de la rendre adaptable au monde-vécu dans lequel ils produisent leurs œuvres.

Deuxièmement, les œuvres marathies semblent des mises en fiction des manifestations fictionnelles européennes de la philosophie. A cet égard, elles peuvent être considérées comme des « métafictions ». Les lecteurs de ces métafictions et ceux de leurs fictions archétypes sont socio-culturellement distanciés. Par la suite, la réception de tous les deux n'a pas le même statut littéraire et artistique, chacune dans leur propre monde-vécu. Toutes ces questions permettent de formuler l'hypothèse suivante.

Une étude intertextuelle des textes existentialistes européens et marathis permettent de contester la paternité des écrivains marathis en question. Leurs réflexions sémiotiques incluent le recodage des textes européens et leurs engagements philosophiques critiques semblent être limités lors de la réception de l'existentialisme. Ils produisent les ombres des personnages existentialistes européens en les ciselant et en les redessinant. Cela nous permet de déduire que les écrivain marathis mettent en fiction des protagonistes existentialistes plutôt que la philosophie existentialiste.

En prenant en compte l'abondance des écrits existentialistes en Europe, cette thèse propose de se limiter aux écrits de Friedrich Nietzsche, de Franz Kafka, de Jean Paul Sartre et d'Albert Camus. Pour le cadre philosophique, cette thèse comprendra majoritairement *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871) [Tr. *L'Origine de Tragédie* (1906) par Jean Marnold et Jacques Morland] de Nietzsche, *Le Mythe de Sisyphe* (1942) de Camus et *L'être et le néant* (1943) de Sartre. En outre, elle référera également à *Brief an den Vater* (écrit en 1919 et publié en 1953) [Tr. *Lettre au Père* (2002) par Robert Marthe] de Kafka. Les concepts de l'existentialisme ne sont pas exhaustifs aux écrits de ces philosophes. Par conséquent, cette thèse se référera aux œuvres d'autres philosophes – surtout celles de Kierkegaard et d'Heidegger.

En ce qui concerne les œuvres de fiction européennes, cette thèse propose d'inclure *Die Verwandlung* (écrit en 1912 et publié en 1915) [Tr. *La Métamorphose* (1938) par Alexandre Vialatte] et *Der Prozess* (écrit en 1915-16 et publié en 1925) [Tr. *Le Procès* (1933) par Alexandre Vialatte] de Kafka, *L'Étranger* (1942) de Camus. Elle tirera aussi des références de *La Nausée* (1938) et d'*Huis Clos* (1947) de Jean Paul Sartre.

Afin d'arriver à l'hypothèse cette étude analysera les textes marathis choisis. Nous avons choisi les œuvres de quatre genres littéraires, à savoir, le roman, le théâtre, la nouvelle et la poésie. Même si, beaucoup de romans sont catégorisés comme existentialistes, ils ne semblent toucher que la périphérie de la philosophie. Nous avons choisi les romans qui gardent la proximité maximale avec les textes des écrivains européens.

Bien que le genre narratif soit le plus apte pour la manifestation de la philosophie en question, certains dramaturges tentent de mettre en scène quelques concepts de l'existentialisme. Ce genre semble être commencé par C.T. Khanolkar avec sa pièce *Ek Shunya Bajirao* (1966). Les pièces de ce genre sont, *Eka Mhataryacha Khoon* (1970) de Mahesh Elkunchwar, *Zulta Pool* (1971) de Satish Alekar et *Majhi Gosht* (1974) de Suhas Tambe. Plus tard après 1985 Mahesh Elkunchwar continue ce genre avec sa pièce *Pratibimb* (1987) et Makarand Sathe avec la pièce *Charshe Koti Visarbhole* (1987). Il y a bien d'autres pièces qui traitent des thèmes que nous trouvons dans l'existentialisme. Pourtant, ils ne sont pas abordés de point de vue existentialiste. Par exemple, nous pouvons remarquer le concept de Sartre ('L'enfer, c'est les autres') dans la pièce *Gidhale* (1961) de Vijay Tendulkar. Cependant le dramaturge ne traite pas du thème de point de vue existentialiste et il le présente comme un problème d'une famille en voie de désintégration à l'époque moderne. A cet égard, nous pouvons déduire que sa pièce aborde plutôt les problèmes des gens traditionnels face à la modernité. Il y a aussi des pièces qui traitent de l'absurdité de la vie mais ne vont pas jusqu'à l'existentialisme. Par conséquent, il est difficile de les catégoriser comme les pièces existentialistes au sens strict.

Le genre de nouvelle et de poésie se montre également accueillant vis-à-vis de la réception de la philosophie existentialiste. Les nouvellistes tentent de mettre en fiction les concepts de l'existentialisme dans quelques nouvelles de leurs recueils. Nous nous sommes permis de tirer des nouvelles de recueils suivants : *Gunakar* (1965) de Gangadhar Gadgil, *Orpheus* (1968) de Dilip Chitre, *Raktachandan* (1966) et *Hirve Rave* (1963) de G. A. Kulkarni, *Shri-Shillak* (1967) de Sharachhandra Chirmule et *Videhi* (1972) de Vijaya Rajadhyaksha. Il en va de même pour les poèmes. Les thèmes existentialistes se trouvent sporadiquement dans les poèmes marathis. Cette thèse propose de choisir les poèmes des poètes qui traitent de ces thèmes en abondance. La plupart de ces recueils se trouvent reliés dans une édition de 'l'œuvre complète'. Les œuvres auxquelles cette thèse référera sont *Mardhekaranchi Kavita* (1959) de B. S. Mardhekar, *Ekun Kavita – Tome I* (1992), *Ekun Kavita – Tome II* (1995) et *Ekun Kavita – Tome III* (1999) de Dilip Chitre, *Sanad* (1982) de Narayan Surve et *Yogabhrasht* (1972) de Vasant Abajee Dahake.

Comme il s'agit de la réception de la philosophie existentialiste, il va sans dire qu'il y aurait une double situation herméneutique. Autrement dit, les écrivains marathis sont tout d'abord les lecteurs des textes européens et puis ils 'récrément' ces textes en marathi. Cela met en question l'accord possible entre les textes reçus et les textes 'recrémentés'. Cet accord se jouera à l'horizon commun de la compréhension des textes européens par les écrivains marathis comme dit Gadamer.

When one follows the approach oriented to [my] hermeneutics, every effort at grasping a meaning is in principle directed toward a possible consensus, a possible agreement in understanding; indeed, it must already rest on a general agreement in understanding that is binding.⁶

Il est donc à étudier la façon dont les écrivains marathis reçoivent l'existentialisme né dans un 'horizon' historico-socio-culturel particulier et aussi la façon dont ils le 'récrément' dans un autre. La fusion de ces deux

⁶ GADAMER Hans Georg, *The Gadamer Reader*, PALMER Richard E (éd.), Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2007. p. 68.

horizons crée l'espace pour les textes marathis. Nous nous permettons d'introduire les idées de Wolfgang Iser ici. Celui-ci met l'emphase sur l'acte de lecture, surtout l'acte de lecture de fiction.⁷ Il 'reconstruit' l'idée de Gadamer de 'l'horizon commun'. D'après lui, la conversion du texte et du lecteur dans l'espace où se rencontrent le texte et le lecteur donne naissance à l'existence d'une œuvre littéraire. Cet espace est la même idée de 'la fusion des horizon'. Il est un lieu où émerge le sens. Selon Iser l'espace où émerge le sens n'est ni dans le texte ni chez le lecteur. Il est virtuel. Il consiste dans le va-et-vient de la négociation entre le texte et la compréhension du lecteur. La conversion du texte et du lecteur dans cet espace virtuel ne permet d'identifier ni la réalité du texte ni du lecteur. Tout cela nous renvoie largement à 'l'horizon commun' qui permet au texte au lecteur de s'engager dans le cercle herméneutique.

La naissance de l'existence des œuvres littéraires marathies choisies est donc sur cet horizon commun. Il va alors sans dire que les textes marathis incorporent les idées dans les textes européens. Les œuvres choisies sollicitent l'attention sur l'observation qu'elles stimulent et dérivent leur inspiration des œuvres existentialistes de fiction plutôt que de la philosophie *per se*. Cette thèse propose de prendre les textes européens comme des ante-narratifs (les textes traditionnels au sens gadamérien). Elle propose d'identifier ces ante-narratifs dans les textes marathis avec l'objectif d'en faire une étude intertextuelle. Autrement dit, la typologie des énoncées marathis choisis sera établie et son origine sera cherchée en dehors de ces textes. Par conséquent, ce travail verra les textes marathis choisis comme 'coexistant' avec des textes européens plutôt que 'existant' seuls. Dans ce sens les textes marathis seront translinguistiques. Les textes européens fournissent un sens défini aux textes marathis. Cela nous permet donc de suivre la méthodologie proposée par Julia Kristeva. Elle dit :

[...] les fonctions définies sur l'ensemble textuel extra-romanesque T_e prennent une valeur dans l'ensemble textuel du roman T_r .

⁷ ISER Wolfgang, *The Act of Reading*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

L'idéologème du roman est justement cette fonction *intertextuelle* définie sur T_e et à valeur dans T_r .⁸

L'investigation de la fonction intertextuelle sera alors définie selon le T_e (texte extra-romanesque) trouvé dans T_r (texte romanesque). Les textes existentialistes européens seront vus comme T_e et ceux en marathi comme T_r dans cette thèse.

Cette thèse se divise en cinq chapitres dont le premier, **Vers l'existentialisme**, nous permettra d'aborder les œuvres des philosophes existentialistes. Il permettra d'étudier l'évolution de l'existentialisme de point de vue socio-historique ainsi que philosophique. Il discutera également les œuvres de Nietzsche, de Kafka, de Sartre et de Camus. Nous tenterons aussi d'établir les T_e dans ce chapitre afin de pouvoir les identifier dans les chapitres suivants.

Le deuxième chapitre, **L'ombre des personnages existentialistes dans le roman marathi**, discutera d'abord en bref la condition socio-politique au Maharashtra. Ensuite, nous tenterons d'étudier la proximité entre les textes européens et les textes des romans choisis. Nous remarquerons aussi que les romans marathi ont non seulement reçu les textes existentialistes mais aussi ils empruntent les idéologèmes aux autres textes. En outre, comme le titre nous le dit, ce chapitre nous permettra de voir les personnages de romans marathi comme les ombres des personnages existentialistes européens. A cet égard, les textes marathi seront vu comme les formes réductives des œuvres européennes.

La représentation théâtrale de la philosophie existentialiste n'est pas abondante dans la littérature marathie. L'inefficacité du théâtre, par rapport au roman, de décrire le paysage du conflit interne de personnage en paraît une des raisons. La narration en est le moyen plus efficace que la représentation mimétique. Pourtant, quelques dramaturges utilisent les monologues dans leurs pièces pour remplir la fonction de la narration. En fait, ils font leurs personnages s'adresser directement aux spectateurs afin de leur 'raconter' au

⁸ KRISTEVA Julia, *Séméiotikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969. p. 54.

lieu de ‘représenter’ pour eux. Le troisième chapitre, **La représentation de l’existentialisme dans les textes dramatiques**, analysera les pièces qui tentent de dépeindre la perspective existentialiste.

La réception de la philosophie existentialiste se fait remarquer d’abord dans les nouvelles publiées dans les revues périodiques que nous avons mentionnées au-dessus. Avec l’arrivée de l’existentialisme, le genre de la nouvelle semble franchir le seuil du cadre traditionnel. Les nouvellistes tentent d’exprimer leurs perspectives de la vie. Par la suite, leur engagement philosophique y devient inévitable. La nouvelle philosophie reçue ajoute aux dimensions à leurs perspectives. Le quatrième chapitre, **Les thèmes existentialistes dans les nouvelles marathies**, étudiera la fusion de ces dimensions avec les autres. Dans ce chapitre nous proposons d’étudier le corpus de nouvelles à travers trois thèmes qui touchent à l’existentialisme. Cette approche nous a permis d’inclure plusieurs nouvellistes.

La fin de l’époque de *Ravikiran Mandal* (un groupe de poètes) et celle des poètes comme N. S. Phadke et V. S. Khandekar marquent le début de la réception de l’existentialisme dans les poèmes marathis. Pourtant, la première expression littéraire de la philosophie au sens strict semble se trouver dans les poèmes de Mardhekar. Le genre ne paraît pas suffisant pour la manifestation de la philosophie dans sa totalité. Néanmoins, les poètes abordent quelques concepts de l’existentialisme chacun à sa propre façon en les tissant avec d’autres concepts. Bien que les poèmes de B. S. Mardhekar et ceux de Dilip Chitre gardent la proximité maximale avec la philosophie en question, on ne peut nier qu’il y a d’autres poètes qui écrivent les vers existentialistes, surtout Narayan Surve et Vasant Abajee Dahake. Le cinquième chapitre, **L’existentialisme chez les poètes marathis**, tentera de déchiffrer les vers existentialistes et leur proximité à la philosophie européenne. Ce chapitre nous permettra également d’étudier l’adaptation de la philosophie dans le contexte socio-culturel marathi de l’époque.

Cette thèse bien entendu a ses limites. Premièrement, bien qu’elle se divise par genres, il est à noter qu’elle ne présenterait pas une étude de la

totalité du genre. Elle présenterait plutôt le point de vue existentialiste présent dans les œuvres représentatives de chaque genre. Par la suite, cette thèse examinera la présence conceptuelle et non la présence esthétique dans les œuvres choisies. Bien que le chevauchement des deux soit inévitable de temps en temps, cette thèse inclinera plus vers les concepts que vers les percepts, pour citer Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Les deux distinguent entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques de la façon suivante :

La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et des percepts. Les uns opèrent sur un plan d'immanence qui est une image de Pensée-Etre (noumène), les autres, sur un plan de composition comme image d'Univers (phénomène).⁹

Nous mettrons donc plus d'emphasis sur l'engagement philosophique des écrivains que sur le talent artistique.

Deuxièmement, les différentes dimensions de genres littéraires, à savoir la dimension de la versification dans la poésie et la dimension performative dans le théâtre, posent un problème pour cette thèse. En raison de l'approche intertextuelle de cette thèse, nous ne nous permettons de concentrer que sur la dimension textuelle des œuvres choisies. Par la suite, la versification et les techniques de dramaturgie seront hors du cadre de cette thèse.

Si nous avons exclu le cinéma et la peinture de notre corpus, c'est que ces genres exigent une étude inter-médiale. Pourtant, nous remarquons aussi la réception de l'existentialisme dans ces genres-là. Le film *Chaani* (1977)¹⁰ de V. Shantaram est un bon exemple de film existentialiste dans l'espace culturel marathi. Un autre film existentialiste, à savoir, *Pinjara* (1972)¹¹ par le même réalisateur est largement influencé par *Der Blaue Engel* (1930)¹² [Tr. *L'Ange Bleu*] par Josef von Sternberg. Le film est une adaptation du roman *Professor*

⁹ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005. p. 64.

¹⁰ SHANTARAM, V, *Chaani*, 1977.

¹¹ SHANTARAM, V, *Pinjara*, 1972.

¹² STERENBERG Josef von, *Der Blaue Engel*, 1930.

Unrat (1905)¹³ de Heinrich Mann. Les concepts existentialistes dans le film *Der Blaue Engel* sont reçus et modifiés pour les adapter dans *Pinjara*. Pourtant, l'analyse de cette réception exige une approche 'inter-médiale' ce qui n'est pas dans la portée de cette étude.

Troisièmement, le choix de la période est poussé par la production abondante des œuvres littéraires du genre. Nous ne contestons pas l'existence des œuvres de ce genre à l'extérieur du cadre temporel choisi. Nous avons tenté d'inclure quelques œuvres qui ne se trouvent pas dans la période choisie, par exemple les poèmes de B. S. Mardhekar. Il nous était difficile d'ignorer ces œuvres en fonction de leur appel fort à la philosophie en question.

Enfin, nous avons proposé la traduction française approximative des textes marathis. Notre but principal est celui de donner le sens global en guise de traduction. Les textes originaux en marathi se trouvent dans l'annexe. Les traductions de textes marathis cités auront donc une double référence. La numérotation arabe se réfère à la source de citation donnée en bas de page tandis que la numérotation romaine se réfère aux textes originaux en marathi donnés dans l'annexe. En ce qui concerne les citations en anglais, nous nous sommes permis de les garder dans la langue originale suivant la convention du Centre d'études françaises et francophones (Centre for French and Francophone Studies) de l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi où cette thèse de doctorat est soumise.

A titre d'information, nous nous sommes servis du style du « Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (French) » pour les références des notes de bas de page. En ce qui concerne la bibliographie, les entrées sont selon le style « Changer d'époque (French) ». Tous les deux styles étant compatibles avec le logiciel « Zotero ».

¹³ MANN Heinrich, *Professor Unrat*, Frankfurt, Fischer (S), 1905.

Chapitre 1

Vers l'existentialisme

L'existentialisme a une longue évolution depuis les pensées grecques d'une part et la tradition judéo-chrétienne d'autre part. Le conflit entre les deux est celui entre la suprématie de la raison et celle de dieu. Qui, parmi les deux, va attester de bonnes actions des êtres humains ? D'après les Grecs, il fallait déterminer la valeur de bonnes actions selon les critères rationnels. Par contre, les Hébreus croyaient que les bonnes actions devaient être évaluées d'après les préceptes en provenance de dieu. En plus, le jugement variait selon les circonstances individuelles auxquelles les individus étaient soumis. Par exemple, suite à la demande de dieu, l'assassinat d'Isaac par son père Abraham est jugé digne d'appréciation. Pourtant, en général, cela ne justifie pas l'acte de meurtre en soi. Celui d'Abraham est encouragé par sa foi en dieu. En somme, les critères rationnels et la foi en dieu entrent dans un conflit pour juger les actions des êtres humains. Au cours du temps, ce conflit aboutira à l'existentialisme athée d'une part et à l'existentialisme religieux de l'autre.

Pour mieux comprendre la culture, les philosophes chrétiens se sont permis de fusionner les pensées des philosophes grecques et la croyance hébraïque. Saint Augustine (354 – 430) avait vu la chrétienté avec l'optique des idées platoniques tandis que la fusion des idées aristotéliennes et la chrétienté a vu le jour après presque mille ans avec Saint Thomas d'Aquin (1227 – 1274). Dans les deux cas, la vie humaine est assujettie à la contemplation de Dieu.¹⁴ Au contraire, bien que Blaise Pascal (1623 – 1662) soit profondément religieux,

¹⁴ DREYFUS Hubert L. et WRATHALL Mark A. (éds.), *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006. p. 139/153.

c'est avec lui que nous voyons le divorce entre Dieu et les êtres humains. « [...] les hommes sont dans les ténèbres, et dans l'éloignement de Dieu »¹⁵, écrit-il. Dans cette remarque de Pascal, nous trouvons l'indice des germes de l'existentialisme athée. La perspicacité de Pascal va plus loin comme remarque Hubert Dreyfus en disant :

Pascal saw that human beings had no essence to self-realize, but rather defined themselves through their cultural practices. [...] They tend to become what they interpret themselves to be, [...] it becomes clear that they have no essence, but they are open possibilities of self-definition.¹⁶

A ce titre, Pascal nous semble non-essentialiste comme tant d'autres philosophes existentialistes du vingtième siècle. Il avait déjà prévu non seulement le caractère athée de la philosophie en question mais aussi la liberté chez les êtres humains de se définir. En identifiant la liberté chez les êtres humains, Pascal reconnaît que la vie humaine est pleine de contradictions et qu'elle doit être vécue dans la terreur. Ces contradictions viennent du dualisme platonicien de la matière et l'esprit. Il accepte, à la fois, l'incompatibilité entre ces deux éléments et leur indispensabilité pour définir le Moi. La position non-essentialiste de Pascal et son acceptation du dualisme platonicien nous permet de déduire que chez lui le Moi a la structure définie mais il est dépourvu de nature essentielle.

Selon Pascal, la grandeur de l'homme réside dans sa capacité de surmonter cette désapprobation en acceptant une vie pleine de contradictions comme Jésus l'avait fait en acceptant d'être à la fois Dieu et un être humain. De surcroît, il refuse l'intervention de dieu dans les affaires humaines. Il s'agit également de refuser la synthèse des idées grecques et la tradition judéo-chrétienne afin de définir le Moi. L'approche de Pascal ouvre deux voies pour l'existentialisme. L'une s'avance vers l'existentialisme athée dont Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Albert Camus et Jean Paul Sartre deviennent les héritiers. Ces écrivains veulent une séparation nette entre les pensées

¹⁵ PASCAL Blaise, *Pensées*, Edition de Port-Royal, coll. « Livres et Ebooks ». p. 3/4.

¹⁶ DREYFUS Hubert L. et WRATHALL Mark A. (éds.), *op. cit.* p. 140/154.

philosophiques et les croyances religieuses. L'autre s'avance vers l'existentialisme théiste dont les partisans principaux sont Søren Kierkegaard, Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Ces derniers s'attachent toujours à Dieu et voient la philosophie à son travers.

L'arrivée des pensées existentialistes est non seulement encouragée par l'évolution philosophique mais aussi par le déroulement des événements socio-historiques. Les événements comme la Révolution française, la révolution industrielle et les deux Guerres mondiales ont contribué largement au développement de la philosophie existentialiste. Il est donc impératif de situer l'évolution de l'existentialisme dans le contexte socio-historique ainsi que philosophique.

1.1 Le contexte socio-historique

Au dix-huitième siècle les pensées de Voltaire, Rousseau et Montesquieu répandaient partout dans la société française. Voltaire a attaqué la religion et le comportement irrationnel du peuple vis-à-vis de la religion. La position du clergé était menacée au sein de la société. Rousseau a attaqué le gouvernement en l'assujettissant au peuple en générale dans son *Du Contrat Social* (1762)¹⁷. Dans *De l'Esprit des Lois* (1748)¹⁸ Montesquieu a préconise la décentralisation des pouvoirs administratifs, à savoir, le pouvoir exécutif, le pouvoir législatif et le pouvoir judiciaire. Il a recommandé également la forme constitutionnelle de gouvernement. D'une part ces idées révolutionnaires influençaient le peuple, qui d'ailleurs se trouvait écrasé par les impôts succesifs imposés par le roi. Ce dernier a augmenté les impôts afin de réapprovisionner le trésor de l'état qui était en faillite. Une des raisons pour la faillite de la France était sa participation dans la guerre d'indépendance américaine. De plus, la France était constamment en conflit avec les pays étrangers, ce qui a aggravé le mécontentement général du public.

¹⁷ ROUSSEAU Jean Jacques, *Du Contrat Social*, Leipzig, Gérard Fleischer, 1796.

¹⁸ MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Paris, P. Pourrat, 1834.

A un autre plan, Napoléon a mis fin aux interventions papales dans les affaires de l'état. Par la suite, le pouvoir politique et le pouvoir religieux étaient divisés. En 1789, la noblesse et le clergé ont 'sacrifié' leurs privilèges spéciaux ce qui a contribué à ouvrir la voie pour une société égalitaire. Ainsi « Liberté, Egalité, Fraternité » est devenue la devise de la Révolution française.

Au fur et à mesure, grâce à l'abstention de la religion dans des affaires de l'homme, la forme terrestre de la vie de l'individu a pris plus de valeur que la forme métaphysique. L'individualisme s'est dressé comme le sous-produit de la Révolution et 'l'individu' est devenu le centre de la vie socio-politique ; une condition favorable pour le développement de l'existentialisme.

Un grand facteur qui a contribué à l'individualisation est sans conteste l'industrialisation. Cette dernière a progressivement et 'silencieusement' bouleversé la vie socio-politico-économique de l'individu. La force de vapeur a remplacé la force physique. La production des machines, de l'acier et les industries textiles étaient en voie de changer le dispositif de production économique de l'Angleterre. Petit à petit le commerce a pris la place de l'agriculture de la façon que même l'agriculture commence à se voir comme le commerce. Par la suite, l'Angleterre cesse d'être un pays agraire et se transforme dans un pays industriel. L'industrialisation a marqué le commencement du capitalisme et par la suite, la chute des valeurs socio-économiques médiévales. D'un côté l'industrialisation a introduit de nouvelles possibilités d'emplois. De l'autre, le capitalisme réduit l'individu au statut d'une machine. Sa vie devient machinale. Erich Fromm dit en y référant :

There is no other period in history in which free men have given their energy so completely for the one purpose: work.¹⁹

Il ajoute :

Man became a cog in the vast economic machine – an important one if he had much capital, an insignificant one if he had none – but always a cog to serve a purpose outside himself.²⁰

¹⁹ FROMM Erich, *Escape from Freedom*, New York, Rinehart & Company, Inc, 1941. p.94.

En somme, le matérialisme introduit par la révolution industrielle a renversé les valeurs sociales. Le collectivisme traditionnel est remplacé par l'individualisme. Il s'agit désormais d'une société où la liberté individuelle est valorisée. L'individu, autrefois enchaîné par dieu, la religion, la terre, l'héritage professionnel, commence à s'en libérer. Il se met à gagner sa propre vie sans l'intermédiaire des préceptes de la religion. Il n'a non plus besoin d'autres dispositifs que ses facultés physique et mentale pour rassurer son gagne-pain. Autrement dit, il se 'machinalise' et conséquemment se déshumanise. Lui sera-t-il possible alors d'éviter l'aliénation ?

De ce fait, l'objectif de science de rendre la vie humaine plus agréable était éclipsé. De plus, les deux Guerres mondiales au vingtième siècle ont dévoilé le caractère destructeur de science. Les dégâts provoqués par ces guerres avaient dépassé toute estimation. Il régnait donc un état de désespoir dans la société. La perte de vies et les dégâts matériels se voyaient partout. Les prix élevés, la pénurie, le chômage, la récession en sont quelques conséquences. L'humanité a témoigné une destruction sans précédent. Les individus avaient perdu l'espoir dans la vie. Ils ont même commencé à douter l'assurance de leur existence vis-à-vis du 'progrès' scientifique. La réaction de cette peur se fait sentir dans la philosophie ainsi que dans la littérature. La vie humaine est imaginable sans surprise dans une telle condition. Le pessimisme et l'angoisse régnaient partout. La valeur même de la vie humaine était bouleversée et l'homme se souciait de son existence. La contemplation du Moi s'est appropriée avec une telle condition. L'homme commence à sentir fortement sa faiblesse vis-à-vis de l'absurdité de la vie. Son impuissance face à une vie précaire et la mort inévitable devient un thème important dans la littérature de cette période. Ce qui annonce encore un pas envers le développement de la philosophie existentialiste.

Bref, La Révolution française au dix-huitième siècle, l'industrialisation abondante au dix-neuvième siècle et les deux Guerres mondiales au vingtième

²⁰ *Ibid.* p.110.

siècle ont contribué largement au développement de la philosophie existentialiste.

1.2 Le contexte philosophique

Tout d'abord, une remarque s'impose quant à la nature de l'existentialisme : il n'est ni une théorie ni une doctrine. Il s'agit plutôt de la focalisation sur l'existence humaine vécue à l'aide des expériences concrètes. Autrement dit, la conscience de soi est le moyen de confirmer l'existence dans le monde. L'existentialisme met l'emphase surtout sur la conscience chargée des émotions vis-à-vis la mort. Cela crée l'angoisse, la crainte, la mélancolie chez celui qui en subit le retentissement. Nous appelons ces émotions les caractéristiques existentialistes de l'existence humaine. Ces émotions ont été augmentées chez l'individu pendant et après la révolution industrielle à cause de la déshumanisation. Conséquemment, la conscience de soi dans un monde industrialisé met l'emphase sur la vie dénuée de sens et dépourvue des valeurs. L'individu souffre donc de l'aliénation. C'est exactement cette aliénation dont parlent Marx et Kierkegaard. Pourtant les deux contemporains voient différentes dimensions du même problème. Scheler en parle de façon suivante :

We are the first generation in which man has become fully and thoroughly 'problematic' to himself; in which he no longer knows what he essentially is, but at the same time *knows* that he does not know.²¹

On pourrait se poser la question suivante : quelle approche les existentialistes nous offrent vis-à-vis de la conscience de soi dans le monde dénué de sens ? Comme nous l'avons dit, les existentialistes ne nous offrent aucune théorie. Ils n'essaient pas de réfuter cette situation ou d'en chercher la solution à l'aide des normes 'universelles' de la raison. Ils ne définissent pas non plus l'essence universelle de la nature humaine. Au contraire, ils acceptent cette situation sans pour autant se débarrasser de la conscience.

²¹ SCHELER Max cité de BUBER Martin, « The Philosophical Anthropology of Max Scheler », *International Phenomenological Society*, vol. 6, n° 2, 1945. p. 307-321.

De plus, ils aspirent à décrire de façon éclairante la situation pénible dans laquelle l'individu se trouve. Ils cherchent à décrire (et non pas à expliquer) les caractéristiques existentialistes. Ce phénomène devient alors un exercice descriptif ; une description de la conscience de l'individu qui cherche à exister en valorisant ses émotions. Par la suite, le conflit émotionnel à son intérieur joue un rôle important. Les existentialistes se donnent pour un des buts la description du conflit à l'intérieur. Par la suite, le 'phénomène' leur importe plus que le 'noumène'. Dans ce sens nous pouvons en déduire qu'au début du dix-neuvième siècle les existentialistes sont influencés par Emmanuel Kant et Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Comme ils accordent plus d'importance au 'phénomène' par rapport au 'noumène', l'influence de la phénoménologie d'Edmund Husserl jouera le rôle définitif sur leur approche. Les philosophies de Kant, d'Hegel et d'Husserl ont contribué au développement de l'existentialisme comme nous le connaissons aujourd'hui.

1.21 L'influence sur l'existentialisme

La révolution copernicienne chez Kant renverse le concept que nous, en tant que des êtres humains, sommes des observateurs objectifs détachés du monde. Ainsi nous conformons le monde. Kant renverse ce concept dans sa révolution copernicienne. Il utilise cette analogie dans son œuvre *La Critique de Raison Pure* (1781).²² Comme Copernic avait renversé l'idée que le soleil gravite autour de la terre et prouve qu'au contraire c'est la terre qui gravite autour du soleil. De même, d'après Kant nos représentations et notre connaissance du monde ne conforment pas le monde, mais au contraire c'est le monde qui conforme nos représentations et notre connaissance. Nous ne recevons pas passivement la réalité extérieure telle qu'elle est mais notre sensibilité impose une forme et une structure à la réalité extérieure. Autrement dit, notre sensibilité, une partie du Moi, agit sur ce qui est en dehors du Moi pour structurer son expérience de la réalité extérieure. Le Moi impose le sens à

²² KANT Immanuel, *Critique of Pure Reason*, GUYER Paul et WOOD Allen W (éd. et trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

la réalité extérieure. Nous pouvons donc en dégager que Kant parle du Moi transcendantal. Ce « thème » se reproduit de temps en temps dans l'existentialisme. Bref, l'emphase est déplacée de l'objectivité à la subjectivité.

Pour Hegel, la conscience, loin d'être un constant, se construit, se transforme pour devenir autre qu'elle-même. Hegel développe la méthode dialectique qui consiste à penser les contradictions et à les dépasser à travers la synthèse. Cette méthode influencera Husserl et Sartre.

Hegel avance l'idée que la conscience des objets implique nécessairement la conscience de soi. Il a donc la dialectique continue entre une essence et une autre essence et ainsi de suite.²³ Le Moi chez lui est donc en train d'évolution continue. Kierkegaard²⁴ voit une approche existentialiste dans cette dialectique. Il parle les émotions concrètes du Moi quand ce dernier évolue à travers la thèse, l'antithèse et la synthèse. Ainsi, nous avons l'évolution continue de l'essence du Moi. Pourtant, il semble que le Moi initial n'est pas *tabula rasa* et qu'il a à priori une essence chez Kant, Hegel et Kierkegaard. Tandis que Sartre²⁵ prend une autre position. Selon lui, à priori le Moi n'est rien du tout. Il crée son essence à l'aide de l'évolution continue en faisant des actions, qu'elle soit l'action de lire, l'action de réfléchir, etc. Afin de créer son essence il faut qu'il se crée d'abord. Il est absolument libre de se créer sans subir influence de déterminisme quelconque. Autrement dit, il ne peut pas s'échapper à cette création. Les existentialistes empruntent à Hegel cette théorie de l'absolutisme de la liberté de l'individu. Le développement du Moi est l'absolutisme de la liberté chez Hegel. D'après Sartre cette liberté d'avoir un embarras de choix est effrayante. Elle nous fait souffrir de l'angoisse, de la peur. C'est pour cela que nous lisons chez Sartre la phrase paradoxale, « L'homme est condamné à être libre », comme si la liberté est une condamnation, une punition.

²³ HEGEL G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, HIPPOLYTE Jean (trad.), Paris, Aubier, 1941.

²⁴ KIERKEGAARD Soren, *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*, PETIT Paul (trad.), Paris, Gallimard, 1949.

²⁵ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Comme chez Sartre, le Moi existe avant de créer son essence, son schéma, « l'existence précède l'essence » est justifiable. Nous pouvons en déduire que « l'existence » ne signifie qu'être là dans le monde sans essence, sans sens. Sartre emprunte ce concept à celui de *Vorhandensein* ou *Dasein* de Heidegger²⁶. Ce concept de *Dasein* est distinct de celui de *Existenz*. Ce dernier correspond plus ou moins au concept de « l'essence » chez Sartre. Nous voyons l'emphase sur le processus de dialectique du Moi pour chercher, pour définir son essence.

1.22 Les existentialistes religieux et les existentialistes athées

Nous avons discuté ci-dessus les caractéristiques générales de l'existentialisme. Il serait utile de relever les différentes formes d'existentialisme. Cette différence marquante réside dans le fait que quelques existentialistes sont religieux alors que d'autres sont athées. Kierkegaard, Marcel, Buber, etc se trouvent dans la catégorie des existentialistes religieux. Tandis que Sartre, Heidegger, Camus, etc se trouvent dans celle des existentialistes athées.

La distinction entre ces deux catégories donne naissance à une autre distinction. Selon les religieux, le sens de la vie est dans la relation entre les gens. Martin Buber se fait connaître pour son concept « I and Thou ». Nous nous permettons de tirer un extrait de son œuvre.

[...]

The primary words are not isolated words, but combined words.

The one primary word is the combination *I-Thou*.

The other primary word is the combination *I-It*; wherein, without a change in the primary word, one of the words *He* and *She* can replace *It*.

[...]

Hence the *I* of man is also twofold.

²⁶ HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, MARTINEUA Emmanuel (trad.), Todtนาberg, Edition Numérique - Hors Commerce, 1926.

For the *I* of the primary word *I-Thou* is a different *I* from that of the primary word *I-It*.

Primary words do not signify things, but they intimate relations.

Primary words do not describe something that might exist independently of them, but spoken they bring about existence.

Primary words are spoken from the being.²⁷

Buber veut donc dire que le mot primaire *I* n'a sens que dans sa relation extraite de *Thou* ou de *It*. Selon lui le *I* solitaire n'existe pas. Il en va de même pour le *Thou* et le *It*. Nous voyons presque le même concept chez Marcel et Kierkegaard. Chez eux l'existence authentique de l'individu est dans sa relation avec Dieu. Il n'y a pas d'authenticité si l'individu se met à l'écart de Dieu.

Au contraire, Sartre voit toute relation dans la forme masochiste et/ou sadique ; qui sera alors certainement irrégulier. La relation n'a pas de sens chez lui. Dans son œuvre, *L'Être et le Néant* (1943)²⁸, Sartre ne discute point de l'amour « positif ». Sa discussion gravite autour de masochisme et sadisme. Son essai d'ontologie phénoménologique nous explique sa position. Chez Sartre il y a une dialectique entre « l'en soi » et « le pour soi ». Ce dernier prend le monde pour soi, mais il est réfuté à tout instant par le premier en manifestant que le monde est là en soi. Ce monde qui est là en soi n'a pas besoin de « pour soi » afin d'exister. Sartre soutient ce concept dans sa pièce *Huis Clos* (1944)²⁹. Dans cette pièce, il s'agit de trois personnages enfermés dans l'enfer. Ils se supportent à peine. Garcin refuse d'embrasser Estelle sous le regard d'Inès en refusant d'être un objet dans le monde d'Inès. Autrement dit, il réfute d'être pour le « pour soi » d'Inès et confirme son statut d'être 'en soi'. Ainsi la pièce se termine avec l'impasse « L'enfer, c'est les Autres ».³⁰ « L'en soi » et « le pour soi » représentent donc la structure thèse – antithèse dont Sartre ne nous offre pas la synthèse. Sartre refuse donc le concept de l'existence assujettie à la relation quelconque tout au contraire des existentialistes religieux.

²⁷ BUBER Martin, *I and Thou*, SMITH Roland Gregor (trad.), T & T Clark., Edinburgh, 1937. p. 3.

²⁸ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, op. cit.

²⁹ SARTRE Jean Paul, *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

³⁰ *Ibid.* p. 93.

Contrairement, dans sa pièce *Un homme de Dieu* (1925)³¹ Marcel présente une situation où les personnages supportent l'un et l'autre mettant l'emphase sur la relation humaine. Nous remarquons donc un contraste entre les existentialistes religieux et les existentialistes athées.

Nous voyons un autre contraste entre Kierkegaard et Sartre. Devenir un individu authentique, c'est le thème central chez Kierkegaard. Ce thème mène vers l'existentialisme du vingtième siècle. Il nous semble que selon Kierkegaard devenir un individu authentique c'est devenir un Chrétien. Le philosophe refuse toutes les deux réponses, la première dans le siècle des Lumières et la deuxième dans le Romantisme. Selon lui, l'individu n'est ni plein de rationalisme ni plein de romantisme. Il n'est ni tout à fait rationnel ni tout à fait plein des imaginations créatives. Au contraire, dans son œuvre *Post-scriptum aux miettes philosophiques* (1846)³² Kierkegaard discute deux approches pour devenir un chrétien. La première approche est objective. Elle consiste à engager la perspective historique et la théologie naturelle pour révéler la vérité de Dieu. D'après Kierkegaard, comme cette approche logique n'emploie que les pensées rationnelles, elle est insuffisante pour la constitution d'un individu authentique dans le contexte existentialiste. Il doute de l'efficacité de pensées rationnelles d'expliquer l'incarnation et l'existence de Dieu. La logique et les pensées rationnelles dépendent de la vérité universelle qui est en dehors de l'individu. D'après lui, les vérités universelles et les lois empiriques déboucheraient sur l'échec face à l'explication de l'événement unique dans l'histoire, tel que l'incarnation de Jésus. De ce fait, au lieu de chercher la vérité de Dieu, Kierkegaard met l'emphase sur la recherche de la vérité individuelle par rapport à Dieu, la vérité « qui se rapporte essentiellement à l'existence ».³³ Selon lui, l'authenticité de l'existence de l'individu réside dans la vérité individuelle et non pas dans la vérité universelle. Elle réside à l'intérieur de l'individu. A son avis, l'approche objective n'aura jamais assez de ressources rationnelles afin de

³¹ MARCEL Gabriel, *Un homme de Dieu*, Librairie Grasset., Paris, coll. « Les Cahiers Verts », 1925.

³² KIERKEGAARD Soren, *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*, op. cit.

³³ KIERKEGAARD cité de GROOTEN Johan, « Le Soi chez Kierkegaard et Sartre », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 50, n° 25, 1952. p. 64-89.

confirmer la vérité individuelle parce que celle-ci est tout d'abord subjective et par surcroît, elle est dans le devenir.

La deuxième approche consiste donc à chercher la relation subjective de l'individu à Dieu. Bref, l'existence authentique chez lui ne consiste que dans la vérité individuelle vis-à-vis de Dieu. Kierkegaard préconise de 'sauter' dans la foi pour l'incarnation de Jésus au lieu d'en chercher l'explication à l'aide de raison. Les penseurs objectifs voient un paradoxe dans ce concept. Ils y remarquent la présence de l'éternel (Dieu) dans le temps défini (l'existence de l'individu). Par contre, Kierkegaard prend la défense de ce paradoxe contre la faculté de raisonner en relevant des arguments qui ont rapport avec la passion et la foi pour Dieu. D'après lui, cette attitude spirituelle de l'individu vis-à-vis de Dieu le rend Chrétien et par surcroît, rend son existence authentique.

Chez les existentialistes athées nous voyons la volonté profonde de saisir la vie telle quelle dans sa forme physique. Cette thèse propose à prendre majoritairement compte de l'existentialisme athée élaboré par ces philosophes. La raison pour le choix de ces écrivains-philosophes réside dans la proximité de leurs idées et les œuvres marathies choisies pour cette thèse. Nous en discuterons dans les chapitres suivants. Dans les sous-parties suivantes de ce chapitre, nous nous permettons d'établir le texte T_e (Texte extra romancier) en soulevant les idées existentialistes de ces écrivains. De ce fait, nous mettrons l'emphase sur *L'Origine de Tragédie* de Nietzsche, *Lettre au Père*, *La Métamorphose* et *Le Procès* de Kafka, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Etranger* d'Albert Camus et finalement *L'être et le néant* et *La Nausée* de Jean Paul Sartre. La gamme des écrivains permet la division de ce chapitre en quatre sous-parties. Nous nous tenons à soutenir la chronologie de ces écrivains autant que possible. De ce fait, la première sous-partie sera consacrée aux idées existentialistes de Friedrich Nietzsche.

1.3 Friedrich Nietzsche et son existentialisme

Dans cette sous-partie, nous proposons d'analyser les éléments philosophiques qui nous permettront de dégager l'existentialisme dans *L'Origine de Tragédie* de Nietzsche. Le philosophe nous présente son interprétation de l'origine de tragédie grecque en étudiant la conduite des Grecs vis-à-vis de la douleur dans la vie. Il aborde principalement les thèmes de la vérité, de l'apparence et de la vie humaine dans son œuvre. Il se sert des images des dieux grecs, Dionysos et Apollon, afin de développer sa philosophie.

Les termes de réalité et d'apparence sont mis en question chez lui. Pour pouvoir y répondre Nietzsche inverse le platonisme. A son avis, la vérité et l'apparence, sont deux idées terrestres qui n'existent que dans ce monde et elles n'ont aucune importance dans l'au-delà. Cette idée va à l'encontre de ce que dit Platon à propos de l'existence de vérité au-delà du monde. Il voit la réalité dans l'image de Dionysos et l'apparence dans celle d'Apollon. Dionysos a une force vitale émotionnelle tandis qu'Appolon symbolise la force de la raison et de l'intellect. La confluence de ces deux forces résulte dans la force créatrice et nécessaire pour la vie. L'origine de tragédie grecque se trouve dans la dialectique entre l'esprit dionysiaque et l'esprit apollonien. D'après lui, les Grecs ont créé des tragédies dans lesquelles ils affirment la vie de façon créative malgré sa fatalité au fond. Autrement dit, la tragédie consiste à vivre avec ardeur l'absurdité de la vie. La force représentée par Dionysos est pour Nietzsche la volonté ardente de vie. Elle constitue la réalité tandis que la force de raison représentée par Apollon est l'apparence.

Nietzsche met en question l'approche des philosophes traditionnels – surtout celle de Socrate – qui tente de comprendre la vie à l'aide de la raison. Au cœur de la philosophie traditionnelle, la réalité est un lien entre l'intelligence humaine et le monde. Il y a donc une dialectique épistémologique pour connaître l'univers dans sa totalité chez les philosophes traditionnels. Selon Nietzsche, cette dialectique épistémologique engendre l'optimisme pour améliorer l'univers et la vie humaine. Pourtant, cet optimisme se débouchera

sur l'échec en raison du manque de ressources scientifiques pour connaître tout dans le monde, dira-t-il. Nietzsche étudie l'approche socratique scientifique de connaître la réalité et l'engage comme une des réponses à la vie dans sa philosophie. Enfin, son oeuvre *L'Origine de Tragédie* gravite autour de trois axes pour chercher la réponse à la vie. Ces trois axes sont, l'approche dionysiaque, l'approche apollonienne et l'approche socratique ou l'approche alexandrine. D'après lui, la culture se développe dans une matrice régie par ces trois forces.

Dionysos est le dieu d'ivresse, de la folie, de la démesure. Cet esprit ne reconnaît pas l'individuation et s'identifie donc à l'Un primordial de la Vie humaine. Nietzsche voit en lui la réalité complète dont la démesure est dévoilée. « Le *démesuré* se révéla vérité, le conflit sentimental, l'extase née de la douleur, jaillit spontanément du cœur de la nature. »³⁴, dit-il. La démesure de l'esprit dionysiaque a donc la capacité, à la fois, de détruire et de construire les sentiments. Elle est à la base de la sensibilité d'un être humain, la source de toute souffrance et toute jouissance. Le philosophe trouve une sensibilité très vive chez les Grecs. D'après lui, ils sont doués pour la souffrance. Mais, la réalité de la vie consiste également dans le dépassement de sentiments qu'on crée. Nietzsche remarque déjà l'idée de transcendance chez les Grecs dans leur capacité de dépasser la douleur et les sentiments. Ainsi, les Grecs se renouvellent à tout l'instant. Tout en sachant que la réalité de la vie est 'monstrueuse' et qu'il est mieux de mourir en suivant 'la sagesse de Silènes', ils préfèrent d'exister sans tomber dans la décadence. Nietzsche reconnaît cette vaillance et cette apothéose de l'existence chez les Grecs. Michael Tanner écrit en introduisant l'œuvre de Nietzsche dans une version anglaise :

We learn the 'wisdom of Silenus' that 'The best of all things is something entirely outside your grasp: not to be born, not to *be*, to be *nothing*. But the second best thing for you – is to die soon' Or do we?

³⁴ NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de Tragédie*, MARNOLD Jean et MORLAND Jacques (trad.), Mercure de France, coll. « Edition électronique v.: 1,0 : Les Echos du Maquis 2011 », 1906. p. 27.

[...] But he (Nietzsche) points out that, even when apprised of this dire wisdom, the Greeks, far from wanting to die, embraced life even more enthusiastically than before. [...] We might now reverse Silenus' wisdom to say of [the heroic Greeks]: "the worst thing of all for them would be to die soon, the second worst to die at all."³⁵

D'où viennent cette vaillance et cet enthousiasme vis-à-vis de la vie chez les Grecs ? La réponse réside dans l'esprit apollonien qui vient du dieu Apollon. Il est le dieu de rêves, d'imagination, d'ordre, de justice, de tous les arts et de l'apparence. Il représente la mesure. L'esprit apollonien transfigure l'aspect monstrueux de la vie et la fait apparaître comme une image sublime. Divinisé par le principe d'individuation, l'individu se distingue des autres qui représentent l'Un primordial universel ou l'Unité primitive universelle. Il dépeint l'illusion d'un monde clair et compréhensif comme un monde de rêve, de souhait où la vie apparaît parfaite comme une œuvre d'art. Pourtant, Nietzsche reconnaît le statut ontologique de ce monde. « Et pourtant la vie la plus intense de cette réalité de rêve nous laisse encore le sentiment confus qu'elle n'est qu'une *apparence* »³⁶, dit-il. D'après lui, l'esprit apollonien construit ainsi l'illusion de l'apparence, la belle apparence qui permet à l'individu de supporter la souffrance. Il écrit :

[...] Apollon triomphe de la souffrance de l'individu à l'aide de la glorification radieuse de *l'éternité de l'apparence* ; ici la beauté l'emporte sur le mal inhérent à la vie, la douleur est, dans un certain sens, mensongèrement supprimée des traits de la nature.³⁷

L'esprit apollonien est donc mis en opposition avec l'esprit dionysiaque dans le sens que ce dernier détruit l'individu et l'avale dans l'Unité primitive universelle. Ainsi, il met en relief la réfutation de l'individuation. Les deux esprits ne sont pas contradictoires, mais ils symbolisent deux forces antithétiques comme remarque Gilles Deleuze :

³⁵ TANNER Michael, « Introduction », *The Birth of Tragedy*, WHITESIDE Shaun (trad.), London, Penguin Books, 1993, p. xvii.

³⁶ NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de Tragédie*, op. cit. p. 17.

³⁷ *Ibid.* p. 73.

Dionysos et Apollon ne s'opposent donc pas comme les termes d'une contradiction, mais comme deux façons antithétiques de la résoudre. [...] Dionysos est comme le fond sur lequel Apollon brode la belle apparence ; mais sous Apollon, c'est Dionysos qui gronde.³⁸

La belle apparence, qui n'est qu'une illusion, est de sa nature instable et elle est détruite par l'esprit dionysiaque. De ce fait l'individu se confronte de nouveau à 'la sagesse de Silène'. La vie chez Nietzsche est donc une interaction entre les deux esprits. La réalité monstrueuse représentée par l'esprit dionysiaque ne devient supportable qu'à l'aide de l'art représenté par l'esprit apollonien. Mais cet art n'est qu'une illusion. Nietzsche déduit donc que l'art se rend nécessaire pour que la vie soit 'digne d'être vécue'. D'après lui, cet art est une activité métaphysique qui permet à l'individu de transcender sa propre vie. Dans la dédicace à Richard Wagner il écrit :

Pour la gouverne de ces personnes graves, je déclare que, d'après ma conviction profonde, l'art est la tâche la plus haute et l'activité essentiellement métaphysique de cette vie [...]³⁹

Nous avons discuté jusqu'à présent deux réponses à la vie, la première venant de l'approche dionysiaque et la deuxième de l'approche apollonienne. La troisième réponse vient de l'approche socratique. Nietzsche catégorise Socrate comme un type d'individu et il range tous les individus dans cette catégorie. D'après lui, l'approche socratique scientifique se constitue principalement de la raison. Cette approche tâche de comprendre la vie et de l'améliorer à l'aide d'investigations scientifiques et de dialectique entre la conscience et l'objet de conscience. Elle se dégage de l'ensemble de deux approches que nous venons de discuter ci-dessus. C'est ici, que la science de Socrate pose un problème. Nietzsche appelle ce problème comme 'le problème de la science' ou bien 'le problème de Socrate'.⁴⁰

³⁸ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962. p. 13.

³⁹ NIETZSCHE Friedrich, « Dédicace à Richard Wagner », *L'Origine de Tragédie*, MARNOLD Jean et MORLAND Jacques (trad.), Mercure de France, coll. « Edition électronique v.: 1,0 : Les Echos du Maquis 2011 », 1906. p.15.

⁴⁰ NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de Tragédie*, op. cit. p. 7.

Nietzsche met en question la contradiction chez Socrate. Il aspire à comprendre l'équation de Socrate : raison = vertu = bonheur. La tendance dialectique de Socrate présuppose que le problème de l'existence ne peut être résolu qu'à l'aide de l'activité rationnelle et de *Wissenschaft*. Par conséquent, l'acte de raisonner mène à la vertu qui, à son tour, mène au bonheur. Nietzsche voit une contradiction dans la formule de Socrate. Il avance la théorie, comme nous l'avons dit, que l'approche scientifique engendre l'optimisme vis-à-vis de la connaissance de la vie. Mais à cause du manque de ressources qui peuvent aider à comprendre les contradictions inhérentes à la vie, cette approche est destinée à plonger dans le pessimisme. Elle risque de tomber également dans le nihilisme. D'après Nietzsche, Socrate à l'aide son approche exclusivement scientifique marque une rupture avec l'art de vivre dans l'histoire de la civilisation. Il voit dans *Wissenschaft* l'aspiration futile de rendre l'existence et la vie plus compréhensible. Il se positionne contre Socrate mais ne refuse pas son approche comme une des réponses à la vie. Silk et Stern, en commentant sur *L'Origine de Tragédie* de Nietzsche notent :

For *Wissenschaft* has its limits, and the 'unshakable faith' in its power ensures that its most gifted followers press on until they reach those limits and discover for themselves in its ultimate powerlessness to solve the problem of existence. At this point optimism makes way for a new kind of awareness, *tragic* awareness, which can only be borne through art in the shape of myth. Thus myth is necessary consequence of science, even its purpose; and the demand for knowledge which on a lower level is hostile to art ultimately becomes a need for art.⁴¹

Dans la mesure où Nietzsche voit la vie comme une interaction entre l'esprit dionysiaque et l'esprit apollonien, ce qui lui importe c'est le concept de *Selbstüberwindung* qu'est le processus de surmonter les difficultés et les crises dans la vie. Selon lui, celui qui arrive à le faire est *Übermensch* qui dépasse au-delà des circonstances et les difficultés dans la vie. Tomber dans les pièges de la religion ou de l'alcoolisme n'est qu'une évasion de la réalité.

⁴¹ SILK M. S. et STERN J. P., *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981. p. 78/87.

L'existentialisme de Nietzsche nous apprend donc de vivre avec dignité face à deux forces contradictoires sans tomber dans la décadence.

1.4 L'existentialisme chez Franz Kafka

Franz Kafka, né à Prague en 1883, n'est pas un philosophe strictement parlant. Il écrit les expériences de sa vie, les expériences vis-à-vis de sa famille, surtout celles de son père. Ses œuvres de fiction sont chargées de son vécu. Il met en fiction une gamme d'émotions qu'il a vécues. Nous appelons l'ensemble de ces émotions « Kafkaesque ». Un bref aperçu de la vie de Kafka nous aidera à comprendre ses œuvres.

Le père de Kafka, Hermann Kafka, joue un rôle dominant sur sa personnalité dès son enfance. Psychologiquement abusif, le père de Kafka inspire le sentiment d'infériorité et par la suite celui de peur chez lui. Dans une lettre à son père qui est devenue son œuvre fondamentale pour comprendre ses autres œuvres, il écrit :

Très cher père. Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi. Comme d'habitude je n'ai rien su te répondre, en partie justement à cause de la peur que tu m'inspires, en partie parce la motivation de cette peur comporte trop de détails pour pouvoir être exposée oralement avec une certaine cohérence. Et si j'essaie maintenant de te répondre par écrit, ce ne sera encore que de façon très incomplète, parce que même en écrivant, la peur et ses conséquences gênent mes rapports avec toi et parce que la grandeur du sujet outrepassa de beaucoup ma mémoire et ma compréhension.⁴²

Ce court extrait nous donne une idée du monde de Kafka. Il lui est insupportable de sorte où il doute de son existence en tant qu'un être humain. Le doute inspire l'angoisse et l'humiliation chez lui. Du côté physique, Kafka est un garçon faible contrairement à son père qui est « un vrai Kafka par la force, la santé, l'appétit, la puissance vocale, le don d'élocution, le contentement de soi-même, le sentiment d'être supérieur au monde, la ténacité,

⁴² KAFKA Franz, *Lettre au père*, Edition du groupe "Ebooks libres et gratuits.", 1919. p. 1.

la présence d'esprit, la connaissance des hommes, une certaine générosité ». ⁴³
En conséquence, il n'est pas choquant que Kafka, en tant qu'enfant, a l'impression de ne pas exister face à son père.

De plus, Kafka arrive à s'identifier avec le Judaïsme à l'époque où l'antisémitisme prenait la vigueur. Cependant, il se trouve déçu car il ne connaissait que les 'fantômes de judaïsme' que son père lui avait transmis pendant son enfance. En ce qui concerne la vie conjugale, il n'a jamais pu se marier et était tourmenté par ses désirs sexuels. Quant à la vie professionnelle, on l'a laissé 'libre' à en faire le choix mais sous l'influence de la « petite bourgeoisie » de son père. L'orgueil paternel et l'ignorance d'une véritable existence a réduit Kafka au statut d'un travailleur ordinaire dans les yeux de son père. La fragilité de sa santé empire encore la situation. Par conséquent, Kafka ne travaille que comme employé médiocre malgré sa volonté d'être un écrivain. Pourtant, il continue à écrire et souhaite que ses œuvres soient brûlées après sa mort.

Kafka se trouve tout à fait aliéné sur le plan personnel, social, religieux et professionnel d'où les crises existentialistes. Les expériences de cette aliénation lui ont permis de les écrire de façon méticuleuse et précise. Il se trouve impuissant dans le monde qu'il définit. Il voit le monde dominé par les autorités, dont son père, face auxquelles il se sent sans défense et humilié. Le sentiment de la honte de soi-même et de son existence l'oppressait. Sa vie se reflète dans ses œuvres notamment dans une nouvelle intitulée *La Métamorphose* (1912-1913) et *Le Procès* (1925). Ce dernier est un roman qu'il n'a pas pu terminer de son vivant.

L'aliénation est essence de l'existentialisme. Ce thème se trouve partout dans les œuvres de Kafka. Il est atténué dans *La Métamorphose* ce qui fait de la nouvelle une œuvre classique existentialiste. Il s'agit d'un certain Gregor Samsa et la métamorphose de son destin et de sa relation avec sa famille. Il se réveille un jour transformé en un insecte gigantesque. Il est aliéné de soi-même et progressivement de sa famille. En raison de sa transformation il devient un

⁴³ *Ibid.* p. 4.

Autre pour sa famille. La métamorphose devient une expression d'oppression et de manque de liberté. Avant sa métamorphose, Gregor Samsa était représentant de commerce, un métier qu'il n'aimait pas. Il était le seul soutien de sa famille. En outre, il était censé payer la dette de ses parents. Après la transformation, Gregor est incapable de faire son travail et il commence à s'adapter au corps qui n'est pas le sien. La transformation ne se limite pas au corps. Sa voix est aussi transformée. Il peut entendre et comprendre ce qu'il dit mais les autres n'y arrivent pas. Même son goût transforme et devient celui d'un insecte. Les denrées fraîches ne lui plaisent plus. Il finit par manger le fromage qu'il « eût déclaré immangeable deux jours plus tôt ».⁴⁴ Au fur et à mesure, il commence à voir le monde à travers l'œil d'insecte. Ce qui importe, c'est de remarquer la façon dont il est vu par les autres. Certains ne voient chez lui que la fonction qu'il remplissait auparavant. Son père lui devient hostile et veut qu'il s'enferme dans sa chambre. Sa sœur ne le voit plus comme Gregor vers la fin. Les autres se moquent de lui.

Nous remarquons la trajectoire du point culminant à deux plans. Premièrement, Gregor, cet 'monstrueux animal', devient insupportable à sa famille. Personne n'a ni le temps ni l'énergie de s'occuper de lui. Gregor n'a plus d'enthousiasme. Deuxièmement, sa famille s'adapte au nouveau *modus vivendi*. Tout le monde commence à travailler pour qu'ils puissent gagner leur vie. A cette fin, ils louent une partie de leur appartement. Tous ces changements contribuent à la mort de Gregor.

Kafka ne termine pas *La Métamorphose* avec la mort de Gregor. La famille de Gregor arrive à envisager un nouvel avenir. Elle découvre la possibilité d'épanouissement d'une nouvelle vie dans l'absence de Gregor.

Si *La Métamorphose* dépeint la vie aliénée de Gregor, elle nous permet également de dégager la signification d'aliénation dans le cadre universel. Nous nous permettons d'établir ce que nous entendons par l'aliénation.

En dépeignant la métamorphose de Gregor en un insecte gigantesque, Kafka dépeint la transformation de son rôle social. Il décrit non seulement la

⁴⁴ KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 1912. p. 26.

façon dont les autres voient Gregor mais aussi la façon dont Gregor se voit. Son corps déformé, sa voix et ses goûts changés marquent son aliénation complète de façon concrète. Bien que Kafka concrétise l'aliénation, mais celle-ci comprend aussi dans la prise de conscience de la transformation. Cette prise de conscience est déjà là chez Gregor sur le plan professionnel. Il est aliéné de son travail bien avant d'être métamorphosé. Même s'il fait son travail d'une façon ponctuelle, il n'arrive pas à s'y identifier. Il n'y a pas de possessivité à l'égard de son travail chez lui.

[...] il y a longtemps que j'aurais donné ma démission, je me serais présenté devant le patron et je lui aurais dit ma façon de penser du fond du cœur. De quoi le faire tomber de son comptoir ! Il faut dire que ce ne sont pas des manières, de s'asseoir sur le comptoir et de parler de là-haut à l'employé, qui est de plus obligé de l'approcher tout près, parce que le patron est sourd. Enfin je n'ai pas encore abandonné tout espoir ; une fois que j'aurais réuni l'argent nécessaire pour rembourser la dette de mes parents envers lui – j'estime que cela prendra encore de cinq à six ans - , je ferai absolument la chose. Alors je trancherai dans le vif.⁴⁵

Sa vie d'auparavant dévoile qu'il est déjà aliéné sur le plan socio-économique. Le père de Gregor était un homme d'affaires. Il a échoué dans ses affaires et par la suite il s'est endetté. Le patron de la firme où Gregor travaille est son créancier et c'est la raison pour laquelle il faut que Gregor y travaille malgré lui afin de pouvoir payer les dettes. Il n'est donc pas plus qu'une machine à production.

Une fois transformé, il est aliéné de son projet 'secret' d'envoyer sa sœur au conservatoire. Bien qu'il ait la volonté de le faire, mais il en manque les moyens. En outre et le plus important, il est aliéné de soi-même. Il perd des éléments contingents dans la vie, à savoir, son corps, son visage, sa voix et son goût. Kafka évoque en nous la peur de perdre tous ces éléments vu leur nature contingente face à laquelle nous ne pouvons rien. Ainsi, la vieillesse peut déformer le visage, un accident de circulation ou bien un accident vasculaire cérébral peut déformer le corps, la tension artérielle peut forcer un changement

⁴⁵ *Ibid.* p. 5.

de goût. En somme, nous pouvons être aliénés de nous-mêmes à cause de la contingence dans la vie. Celle-ci a la puissance de nous aliéner de nous-mêmes.

Les efforts de Gregor sur le plan professionnel tiennent les membres de famille Samsa ensemble. Gregor sacrifie sa dignité et ses propres intérêts pour qu'il puisse soutenir sa famille 'petite bourgeoise'. Il est déjà aliéné de cette façon mais son aliénation ne pèse pas sur sa famille. Par contre, elle est 'désirable'. La dynamique de cette famille est motivée de sa situation financière. La transformation de Gregor en un insecte en change toute la dynamique. Cette aliénation commence à peser sur elle. Gregor est marginalisé et les trois sous-locataires sont accueillis. La marginalisation de Gregor est ressentie davantage par l'absence de sa voix. La dynamique de la famille, qui était autrefois linéaire commençant par Gregor et terminant à la bonne, devient circulaire où Gregor ne trouve pas la place malgré sa mère qui ne proteste que légèrement. En fait, son identité est diminuée à un 'monstrueux animal'. La déshumanisation met en évidence le côté sombre de son existence.

Nous remarquons donc l'aliénation sur trois plans dans *La Métamorphose* : le plan socio-économique, le plan de sa famille et le plan individuel vis-à-vis de lui-même. Cela nous donne l'impression que Kafka met en fiction sa propre vie où son existence ne compte pas du tout, une existence où il perd son autorité sur lui-même. Sa famille la prend en mains. L'hostilité de la société, surtout celle du père envers lui est manifestée dans *La Métamorphose* où il ne se sent qu'un insecte faible, vulnérable et incertain de sa vie. Pourtant, il serait improbable de prendre ce récit comme l'expression d'un seul individu. Nous y trouvons l'universalité des crises existentialistes cauchemardesques. *La Métamorphose* oscille entre son caractère individuel et universel comme remarque Camus :

Ces perpétuels balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le

logique se retrouvent à travers toute son œuvre et lui donnent à la fois sa résonance et sa signification.⁴⁶

Le sentiment de faiblesse vis-à-vis des autorités se manifeste également dans son roman *Le Procès*. Kafka agrandit la notion de l'autorité en la restituant dans le mécanisme légal où se trouvent le tribunal, les juges, les avocats et les procédures bureaucratiques. Kafka montre aussi la réalité absurde de la vie. Les jugements de plusieurs êtres humains agissent sur la réalité ce qui la rend absurde. Elle n'est pas le produit d'une décision individuelle. Nous voyons cette absurdité dans *Le Procès*.

Dans ce roman, le protagoniste Joseph K est arrêté « sans avoir rien fait de mal ». Il est accusé d'un certain 'crime' inconnu. La réalité consiste dans les décisions incohérentes des partisans du mécanisme légal d'où sa condamnation arbitraire. On ne dit pas à Joseph son crime. De plus, K ne fait qu'un effort très léger de s'en renseigner. Il se laisse arrêter. Pourtant, il fait un effort d'établir son innocence mais sans connaître les accusations. Toute en reconnaissant cette absurdité il vit sa vie comme avant. En plus, il consulte les gens qui peuvent probablement l'aider de se débarrasser de la situation où il se trouve. Il est certain que Gregor fait des mauvais choix en ce qui concerne les gens qu'il appelle à son aide. Cependant, il exerce son choix à plusieurs reprises en vue de sauver sa vie. Pourrait-on alors attribuer à ce geste, un caractère existentiel ? Il se trompe tout le temps et au fur et à mesure cela provoque un sentiment de la culpabilité chez lui sans qu'il connaisse le crime. Autrement dit, il est aliéné. Kafka nous présente une vie régie par l'incertitude. Il ne laisse pas son protagoniste surmonter son aliénation 'imposée' par des autorités. Il n'y a possibilité ni d'échappement ni de réconciliation. K se trouve donc dans le piège de l'Existence primitive – sa propre existence et celle des Autres.

Les critiques étudient les œuvres de Kafka de différents points de vue. Quelques-uns les voient de point de vue surréaliste en soulevant l'aspect cauchemardesque de *La Métamorphose* et *Le Procès*. Les autres les voient

⁴⁶ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard. p. 172.

comme une littérature moderniste du fait qu'elles présentent la confrontation d'un être humain avec le système moderne. Dans *La Métamorphose*, on ne voit que l'aspect de désintégration d'une famille dans un milieu moderne. Dans *Le Procès*, on ne voit que la victimisation d'un homme dans et par un système judiciaire moderne. Cependant, en fin de compte Kafka va plus loin. Il nous présente la perspicacité de la vie humaine. Il en dégage les crises existentialistes des êtres humains, celle de ses personnages ainsi que de ses lecteurs.

1.5 La phénoménologie et l'existentialisme de Jean Paul Sartre

Comme nous l'avons déjà constaté, l'existentialisme n'est pas une doctrine mais une investigation philosophique du soi. Il ne s'intéresse pas à l'explication mais il aspire à la description du conflit à l'intérieur de l'homme. Afin d'arriver à ce but les philosophes du vingtième siècle, en particulier Jean Paul Sartre, se servent de la méthode de la phénoménologie. Bien que Kant et Hegel aient utilisé le terme 'phénoménologie' dans leurs œuvres, c'est avec Edmund Husserl⁴⁷ que le terme a pris son sens philosophique moderne. La phénoménologie se divise en deux courants : la phénoménologie pure ou transcendantale qu'aborde Husserl et la phénoménologie existentialiste dont s'occupent Heidegger, Maurice Merleau – Ponty et Sartre. Nous nous permettons de discuter en bref les idées clefs chez Husserl avant de discuter la méthode de Sartre.

La phénoménologie, dans son sens moderne, contemple l'apparence du monde à notre conscience. Autrement dit, son objet de description est notre expérience subjective du monde. Elle a pour but la compréhension de la structure et de la cohérence de notre expérience subjective. Husserl fait une distinction entre ce qu'il appelle 'l'attitude naturelle' et 'l'attitude phénoménologique'. Dans le cadre de sa théorie, l'attitude naturelle consiste et se limite à la conviction que le monde est dehors l'expérience subjective. Par contre, l'attitude phénoménologique' consiste à suspendre l'attitude naturelle.

⁴⁷ HUSSERL Edmund, *The Idea of Phenomenology*, HARDY Lee (trad.), Bostonm Dordrecht et London, Kluwer Academic Publishers, 1990.

Husserl la met 'entre parenthèses'. Il appelle cet acte de suspension de 'l'attitude naturelle' et celui de la mettre entre parenthèses « epoché ». Cette méthode nous permet de concentrer sur les activités de la conscience qui constituent notre expérience de la réalité, du monde. Husserl appelle tout ce processus d'« epoché » comme 'la réduction phénoménologique'. La différence entre l'attitude naturelle et l'attitude phénoménologique réside donc entre l'approche objective et l'approche subjective. Par exemple, la constitution du temps est en termes d'années, de mois, d'heures, et ainsi de suite pour l'attitude naturelle. En revanche, pour l'attitude phénoménologique, elle est selon l'expérience de celui qui l'éprouve. Ainsi un individu peut associer un temps particulier avec des difficultés auxquelles il fait face. Le temps lui peut être constitué de difficultés, de cauchemars, etc. Une heure peut passer très vite pour celui qui passe des moments excitants. Tandis qu'elle peut être très lente pour celui qui passe des moments ennuyeux. Cela nous permet de déduire que la notion du temps varie selon l'attitude naturelle et l'attitude phénoménologique. La phénoménologie nous engage à être conscient de la structure de notre vie à l'aide de notre expérience vis-à-vis des réalités naturelles. Cette expérience comprend des caractéristiques nécessaires et universelles qui ne varient pas selon les expériences individuelles. Elle ne serait pas comme telle sans ces caractéristiques nécessaires. Husserl appelle ces caractéristiques 'Eidos' ou Essence. Il conseille d'explorer cet Eidos en indiquant une technique. Cette technique réside dans une autre réduction que Husserl appelle 'la Réduction eidétique'. Elle consiste à arriver à Eidos en effaçant toutes les caractéristiques générales, autrement dit les variations imaginaires, des expériences individuelles. La réduction eidétique fait ressortir « l'intuition » d'Eidos qui d'après Husserl, nous permet d'arriver à l'intuition, la nature essentielle de l'expérience.

Un aspect important de la phénoménologie pure de Husserl est celui de l'intentionnalité. Selon lui, et beaucoup d'autres philosophes, la conscience est intentionnelle. Par-là, Husserl veut dire premièrement que la conscience est actionnelle, elle est une activité. Le terme technique accordé à cette activité

s'appelle 'Noésis'. Deuxièmement, la conscience est référentielle. Elle a toujours un référent. Autrement dit, elle a toujours un 'Noéma'. Nous en déduisons donc que la conscience n'est pas un résultat. Au contraire elle est un processus continu référentiel dans lequel il y a une dialectique sans cesse entre Noésis et Noéma. Ainsi Husserl aborde l'exploration de la conscience.

Néanmoins, pendant les dernières années de sa vie il dirige sa phénoménologie vers une notion qu'il appelle *Lebenswelt*. Cette dernière comprend l'ensemble du monde entier y compris les relations intersubjectives et sociales. Ce mouvement de la phénoménologie fait transformer cette dernière dans la phénoménologie existentialiste dont les partisans importants seront Heidegger et Maurice Merleau-Ponty.

L'emphase de la phénoménologie sur les états de la conscience et sur *Lebenswelt* avec la perspective de l'expérience a ouvert la voie pour la psychologie phénoménologique dont se sert Sartre pour développer son œuvre *L'être et le néant*. La psychologie phénoménologique, ayant la fondation de la philosophie phénoménologique, vise à explorer l'expérience personnelle de l'individu vis-à-vis de son phénomène psychologique. Nous remarquons sa manifestation dans *La Nausée* de Sartre.

En somme, les existentialistes du vingtième siècle utilisent la méthode proposée par la phénoménologie pour décrire les crises existentialistes de l'individu. Nous analyserons la phénoménologie existentialiste de Sartre.

L'objet d'étude de la philosophie du dix-neuvième siècle est la conscience transcendantale qui cherche à étudier la réalité constituée dans la conscience du soi à travers les expériences concrètes de l'individu. Sartre refuse la notion de la conscience transcendantale et concentre sur la notion de l'intentionnalité. Autrement dit, il focalise sur la conscience dirigée vers son objet. L'objet n'a le sens que dans le fait qu'il est pour Moi. C'est la notion du « pour soi » chez Sartre. Par contre, l'objet, « en soi », n'est rien. Il s'ensuit donc que le « pour soi » n'est que l'acte de la conscience. Et puisque la conscience est dirigée vers son objet, elle ne réside que dans l'intentionnalité. Cette dernière est une caractéristique de l'être humain et se trouve dans toutes

ses émotions qui manifestent son « être-dans-le-monde ». L'intentionnalité nous permet donc de déduire qu'« être » est toujours « être dans la relation avec ». « Etre » est toujours la relation sujet-objet où l'objet n'a le sens que dans le fait qu'il est pour le sujet. L'intentionnalité transforme donc l'objet en objet phénoménal. Ainsi, Sartre renverse « Je pense, donc je suis » de Descartes où l'intentionnalité vient avant l'existence. L'objet de « Je pense » (le monde) vient avant l'existence de Descartes. Tandis que chez Sartre, comme nous l'avons dit, « être » est toujours « être-dans-le-monde ». Donc, « Etre » et « le monde » viennent ensemble. De plus, « être » est dans un processus continu de créer son « essence ». Autrement dit, le Moi est toujours en train de se créer. Il n'y a pas de Moi transcendantal. L'idée fixe d'« être » vers lequel le Moi est censé se diriger n'existe pas. C'est la notion de liberté chez Sartre. Un être humain est libre à se créer. C'est la raison pour laquelle Sartre constate que « Existence précède essence ». C'est l'idée clef de son existentialisme. L'existence emporte sur l'essence. Autrement dit, la vie emporte sur son essence.

Sartre développe ce thème de la relation sujet-objet beaucoup plus systématiquement dans son chef d'œuvre *L'Être et le Néant*. Il y crée une dialectique entre le sujet et l'objet. Il les appelle le « pour soi » et l'« en soi ». Chez Sartre l'intentionnalité transforme l'objet en objet phénoménal où ce dernier n'a le sens que dans le fait qu'il est pour le sujet. Il en va de même pour le « pour soi » et l'« en soi », où « l'en soi » n'a le sens que dans le fait qu'il est pour le « pour soi ». Ainsi, tout « l'en soi » est pour le « pour soi ». De même, tout individu transforme le monde en objet phénoménal et ne le prend que pour son « pour soi ». Nous voyons donc une sorte de chosification de l'« en soi ». Cependant, la situation se complique avec le fait que l'« en soi » existe en soi indépendamment de sa relation avec le « pour soi ». L'« en soi » existe avec ou sans le « pour soi ». Le conflit est aggravé quand l'« en soi » est un autre individu. Le « pour soi » le déshumanise et le prend pour soi. Il s'agit d'une relation de domination entre deux individus. Chacun réfutera d'être pour le « pour soi » de l'autrui parce que chacun est, au même temps l'« en soi » et le

« pour soi ». Il y a une dialectique entre la possession et le refus d'être possédé. Nous avons donc la thèse et l'antithèse chez Sartre mais la synthèse y est absente.

Sartre développe son existentialisme avec un autre trait de l'opposition entre le « pour soi » et l' « en soi ». Avant d'y avancer il faut dire qu'il s'agit tout d'abord de connaître le monde. Ayant établi que chez Sartre le monde n'a le sens que dans la relation avec le « pour soi », il s'ensuit que le monde est tout autre que le « pour soi », il est l' « en soi ». De plus, il s'ensuit que « l'être » du « pour soi » est un tel en n'étant pas « l'être » de tout ce qu'il n'est pas. Nous citons Sartre afin d'éclaircir :

Il est ce qu'il est, cela signifie que, par lui-même, il ne saurait même pas ne pas être ce qu'il n'est pas ; nous avons vu en effet qu'il n'enveloppait aucune négation. Il n'est pleine positivité. Il ne connaît donc pas l'altérité : il ne se pose jamais comme *autre* qu'un autre être ; il ne peut soutenir aucun rapport avec l'autre. Il est lui-même indéfiniment et il s'épuise à l'être.⁴⁸

Sartre modifie l'opposition « maître-esclave » d'Hegel. Chez ce dernier le maître est le maître parce qu'il n'est pas l'esclave et vice-versa. Les deux n'acquièrent pas de signification que dans leur relation de dominant et dominé. Pourtant, nous remarquons que chez Hegel il s'agit de la négation de l'un et de l'autre pour qu'ils puissent se définir. Les deux ne sont rien, voire le Néant, d'une façon isolée. L'existence et le sens des deux se limitent à la connaissance subjective de chacun. Cela nous permet d'en dégager qu'il n'y a pas l'existence et le sens objectifs de l'autre chez Hegel. Par contre chez Sartre, l' « en soi » existe objectivement mais il n'acquiert le sens que dans la subjectivité du « pour soi ». L' « en soi » est néant seulement pour le « pour soi » s'il est dehors de sa connaissance subjective. Il n'est inconnu que pour le « pour soi ».

Discutons le Moi chez Sartre dans son œuvre *La Transcendance de l'Ego* (1936). Sartre déclare son intention tout au début de son œuvre :

Pour la plupart des philosophes l'Ego est un « habitant » de la conscience. Certains affirment sa présence formelle au sein des

⁴⁸ SARTRE Jean Paul, *L'Etre et le Néant*, op. cit. p. 33.

« Erlebnisse », comme un principe vide d'unification. D'autres – psychologues pour la plupart – pensent découvrir sa présence matérielle, comme centre des désirs et des actes, dans chaque moment de notre vie psychique. Nous voudrions montrer ici que l'Ego n'est ni formellement ni matériellement dans la conscience : il est dehors, *dans le monde* ; c'est un être du monde, comme l'Ego d'autrui.⁴⁹

Il est donc clair que pour Sartre le Moi n'est ni un lieu où toutes ses expériences s'unifient, et ce n'est pas lui qui unifie toutes les expériences. Au contraire, pour Sartre le Moi s'échappe à lui-même vis-à-vis de toute nouvelle confrontation et devient un autre Moi. Tout simplement le Moi se dépasse avec toute nouvelle expérience. Ainsi le Moi devient un autre Moi en répudiant le Moi d'auparavant. Il est tout le temps en train de devenir. Sa construction est toujours en cours. Alors, le Moi est le produit de tous les Moi d'auparavant et ce produit sera en train de se créer avec tous les Moi à venir. L'évolution du Moi ne cesse qu'avec sa mort. Il n'est rien après la mort.

Sartre avance en niant la différence entre « Je » et « Moi ». La différence entre les deux n'est que la différence fonctionnelle chez lui. Il dit :

Le Je c'est l'Ego comme unité des actions. Le Moi c'est l'Ego comme unité des Etats et des qualités. La distinction qu'on établit entre les deux aspects de la même réalité nous paraît simplement fonctionnelle, pour ne pas dire grammaticale.⁵⁰

Ayant enlevé la différence entre le « Je » et le « Moi », il n'est pas étonnant quand Sartre constate que « L'Ego n'est rien en dehors de la totalité concrète des états et des actions qu'il supporte »⁵¹ où un état est un état de la conscience n'ayant rien à faire avec le monde extérieur. Par exemple, la haine est un état de la conscience qui est créé à l'intérieur de l'Ego par l'Ego. Tandis qu'une action, à la différence de l'état de conscience, est réalisée dans le monde extérieur par l'Ego. En ce qui concerne le corps, Sartre le voit comme la

⁴⁹ SARTRE Jean Paul, *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1996. p. 13.

⁵⁰ *Ibid.* p. 44.

⁵¹ *Ibid.* p. 57

manifestation concrète dans le monde de la convergence du « Je » et du « Moi », la manifestation concrète de l'Ego.

Pour récapituler, Sartre refuse la notion de l'Ego transcendantal. Au contraire, il développe la notion de l'Ego transcendant dans laquelle l'Ego se transcende pour devenir un autre Ego. Au premier instant l'Ego se crée ex nihilo. Il n'a pas d'essence prédestinée. Il est donc absolument libre de se créer. Sartre renverse l'idée de Dostoïevski que si Dieu n'existe pas, tout est permis. Selon lui, tout est permis, Dieu est donc mort. Nous remarquons chez lui 'l'absolutisation' de la liberté ce qui lui permet de dire que « Existence précède essence » ce qui marque l'absence d'essence prédestinée.

Sartre répond à la question existentialiste la plus importante qui cherche le sens du Moi dans le monde. Il le fait à l'aide de la méthode phénoménologique. Il maintient que le Moi, toujours en train de devenir, n'est que l'Ego concret et tangible ; la convergence des états de sa conscience, ses actions et ses qualités dans le monde.

Voyons la manifestation de la philosophie de Sartre dans ses œuvres de fiction. Pour cela nous nous permettons de choisir les œuvres ayant la proximité maximale avec sa philosophie. Discutons d'abord sa pièce *Huis Clos* (1944), considérée comme une des pièces classiques de la littérature existentialiste.

Sartre tente d'intégrer quelques notions principales de l'existentialisme – surtout de l' « en soi » et du « pour soi » - que nous trouvons chez les êtres humains en général. Il montre l'impossibilité de la réconciliation dans la relation humaine à travers l'exemple des trois personnages dans cette pièce. Les trois personnages sont Estelle, Garcin et Inès. Estelle est jeune et mariée avec un homme appartenant à une classe supérieure que la sienne. Elle est coquette. Elle a toujours besoin d'un autre, surtout d'un homme, pour affirmer son existence. Garcin est dirigeant d'un journal pacifiste. Il est introspectif dans une certaine mesure. Il porte non seulement ses propres réflexions mais aussi celles des autres sur lui-même. Inès est employée des Postes. Elle se décrit comme une femme damnée et impolie. Les trois sont déjà morts et ils sont enfermés dans une chambre qui signifie l'enfer d'où ils ne peuvent plus sortir. De plus, ils

sont censés ne plus jamais dormir, ne plus jamais pleurer, etc. En somme, il leur est défendu de ‘vivre’ comme des être vivants. ‘La dynamique’ entre la relation entre ces trois personnages est ainsi toute prête à se déclencher. Il n’y a aucune possibilité de s’échapper à l’un et l’autre. L’enfer où ils sont enfermés n’est pas ‘traditionnel’. Il n’y a pas de bourreau. Au contraire, leurs vies infernales consistent à ‘coexister’ sans possibilité de réconciliation entre eux. Les personnages articulent cette idée de temps en temps. « Le bourreau, c’est chacun de nous pour les deux autres »⁵² dit Inès et « L’enfer, c’est les Autres »⁵³ dit Garcin.

La conception traditionnelle de l’enfer consiste de la séparation de l’individu de Dieu. Les actions d’individu déterminent sa présence dans l’enfer. Le jugement dépend tout entièrement sur ses actions. Il n’y a pas de répit. Le choix de l’enfer pour le déroulement de ‘l’action’ de cette pièce a deux objectifs. Le premier étant l’enlèvement de Dieu des affaires d’homme. Deuxièmement, puisque l’individu est déjà mort la possibilité de changement positif ou négatif est absente. Son « être » est statique pour ainsi dire. Il est accompli. Ce qui compte, c’est sa conduite vis-à-vis d’autres individus dans l’enfer. La scène est ainsi toute prête pour le déferlement de la philosophie Sartre sur la relation sadomasochiste entre les êtres humains.

Nous remarquons la personnification du concept de ‘mauvaise foi’ dans le personnage de Garcin. Il nous donne l’impression d’être un héros et veut être admiré. Au fur et à mesure, nous arrivons à douter de son héroïsme. Il essaie de justifier sa fuite pendant la guerre. Pourtant il n’en est pas convaincu, ce qui nous permet d’établir qu’il ment au début. L’extrait suivant éclaire sa ‘mauvaise foi’.

Estelle : Il fallait bien que tu t’enfuyes. Si tu étais resté, ils t’auraient mis la main au collet.

Garcin : Bien sûr. (*Un temps.*) Estelle, est-ce que je suis lâche ?

⁵² SARTRE Jean Paul, *Huis Clos suivi de Les Mouches*, op. cit. p. 42.

⁵³ *Ibid.* p. 93.

Estelle : Mais j'en sais rien, mon amour, je ne suis pas dans ta peau. C'est à toi de décider.

Garcin (*avec un geste las*) : Je ne décide pas.

Estelle : Enfin tu dois bien te rappeler ; tu devais avoir des raisons pour agir comme tu l'as fait.

Garcin : Oui.

Estelle : Eh bien ?

Garcin : Est-ce que ce sont les vraies raisons ?

Estelle (*dépitée*) : Comme tu es compliqué.

Garcin : Je voulais témoigner, je ...j'avais longuement réfléchi...Est-ce que ce sont les vraies raisons ?

Inès : Ah ! Voilà la question. Est-ce que ce sont les vraies raisons ? Tu raisonnais, tu ne voulais pas t'engager à la légère. Mais la peur, la haine et toute la saleté qu'on cache, ce sont aussi des raisons. Allons, cherche, interroge-toi.⁵⁴

La réplique, « C'est à toi de décider » dans l'extrait ci-dessus nous renvoie à l'idée sartrienne du choix. Selon lui, chacun a des choix. L'acte de Garcin de ne pas décider montre son choix de ne pas choisir. En même temps, il fait un effort de justifier son acte d'enfuir ce qui montre d'ailleurs que c'est un individu 'inauthentique' qui vit dans la mauvaise foi. L'essentiel c'est qu'il le sait mais il essaie de jouer la même 'comédie' dans l'enfer.

En ce qui concerne la position d'Estelle, elle n'a rien à faire avec l'héroïsme ou la lâcheté de Garcin. Le personnage d'Estelle renforce l'idée du « pour moi » de Sartre. Garcin ne prend le sens que dans le « pour moi » d'Estelle. Elle dit, « Si tu savais comme ça m'est égal. Lâche ou non, pourvu qu'il embrasse bien.»⁵⁵ C'est exactement le contraire de ce que veut Garcin. Il veut exister dans les yeux des autres mais d'une certaine façon qui l'associerait avec son 'héroïsme'.

Garcin, dans une certaine mesure, est conscient de sa 'mauvaise foi' parce qu'il est introspectif et doute de ses raisons de s'enfuir. Par contre, Estelle est l'exemple le plus apte de la 'mauvaise foi'. Elle nous raconte l'histoire,

⁵⁴ *Ibid.* p.78-79.

⁵⁵ *Ibid.* p. 80.

apparemment sincère, de sa vie et de sa mort. Au cours de la pièce cette histoire se révèle comme superficielle. Au fur et à mesure nous arrivons à savoir qu'elle tue sa fille ce qui provoque le suicide de son mari. Elle se donne l'illusion de son histoire pseudo-romantique mais superficielle qui lui permet de ne pas avoir de remords. En outre, elle ne voit pas la raison pour le suicide de son mari qu'est précisément le meurtre de sa fille. Autrement dit, elle se déçoit, elle est dans la 'mauvaise foi'.

Estelle sert également d'un modèle du 'pour soi'. Elle doute de son existence. Elle veut non seulement que chacun affirme son existence y compris la glace mais aussi elle veut que son désir narcissique d'être vue soit affirmé de chacun. Une glace lui serait inutile si elle y est absente, dit-elle.

Il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. Je les vois. Je les vois. Mais elles ne me voient pas. Elles reflètent la causeuse, le tapis, la fenêtre...comme c'est vide, une glace où je ne suis pas ? Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée.⁵⁶

La déclaration obstinée d'Estelle : « Il était à moi »⁵⁷ pour parler de Pierre manifeste la mesure extrême de son 'pour soi'.

Quant à Inès, elle désire Estelle qui à son tour désire Garcin. En outre, elle a un dégoût pour Garcin qu'elle manifeste de temps en temps de façon implicite. Ainsi, tous les trois inspirent la haine pour l'un et l'autre. Ils ne sont que des pièges infernaux pour l'un et l'autre. Puisqu'elle désire Estelle, cette dernière lui devient un piège infernal bien qu'elle en soit consciente.

[...] Et *vous*, vous êtes un piège. Croyez-vous qu'ils n'ont pas prévu vos paroles ? Et qu'il ne s'y cache pas des trappes que nous ne pouvons pas voir ? Tout est piège. Mais qu'est-ce que cela me fait ? Moi aussi, je suis un piège. Un piège pour elle. C'est peut-être moi qui l'attraperai.⁵⁸

⁵⁶ *Ibid.* p. 45.

⁵⁷ *Ibid.* p. 69.

⁵⁸ *Ibid.* p. 65-66.

Inès ne ‘vit’ pas donc dans les illusions par rapport aux autres. Elle est la première à identifier ce qui constitue la nature infernale de cet enfer qu’est la mise en relation de ces trois personnages plutôt que l’enfer lui-même. Sartre nous donne donc une illustration de l’enfer où nos souhaits, nos acceptations, nos refus, nos images de nous-mêmes et des autres entrent en conflit sans aucune possibilité de réconciliation, d’où la phrase « L’enfer, c’est les Autres ». ⁵⁹

Une autre œuvre existentialiste, *La Nausée* (1938) de Sartre nous permettra de voir davantage la manifestation de sa philosophie. Le chef d’œuvre philosophique, *L’être et le néant*, de Sartre vient après ce roman. Pourtant, nous remarquons déjà la profondeur de sa philosophie dans *La Nausée*.

Dans ce roman il s’agit d’un personnage Antoine Roquentin. Il s’est installé à Bouville. Il investit son temps dans la recherche historique sur M. de Rollebon. Dans ce sens, il tente de tirer M. de Rollebon vivant de sa sépulture dans sa recherche. Autrement dit, il tente de le faire exister à travers sa recherche. Par contre, il ignore sa propre existence de sens existentialiste. « J’avais une ombre de connaissance de moi-même » ⁶⁰, dit-il. Au fur et à mesure nous voyons qu’il abandonne sa recherche et s’engage dans l’enquête du soi. Au contraire, Achille, un autre personnage avec plus ou moins les mêmes crises existentialistes, se laisse définir par un bourgeois, docteur Rogé. D’après Roquentin, Achille n’arriverait jamais à se connaître à travers un partisan du système de bourgeoisie. En fait, ce qu’il nous indique c’est que la connaissance du Moi ne vient que du Moi et rien d’autre, que cet autre soit un homme ou bien un système humaniste. Toute définition venue de l’extérieur est fautive. L’acceptation de celle-là n’est que mentir ce qui aboutirait à la ‘mauvaise foi’. Cela met en question des systèmes humanistes. Sartre dira plus tard que ‘l’existentialisme est humanisme’ qui rend l’existentialisme éventuellement un système. Pourtant, il faut noter que l’existentialisme est un humanisme distinct des autres humanismes. Ces derniers identifient et

⁵⁹ *Ibid.* p. 93.

⁶⁰ SARTRE Jean Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938. p. 17.

définissent les autres comme des humanistes. Par contre, un existentialiste se limite à se définir. Il ne porte pas de jugements sur les autres. Il y a un autre personnage, docteur Rogé, qui se dit un humaniste car il s'identifie avec les autres hommes, victimes du camp de concentration, quand il a été prisonnier. Cela le fait s'inscrire au parti socialiste. Roquentin refuse les formes des humanismes que nous remarquons dans une longue tirade (Nous nous permettons d'écourter cette tirade) ci-dessous.

[..] je sens qu'il est un peu déçu. [...] Si je vois réapparaître, pendant qu'il parle, tous les humanistes que j'ai connus ? [...] L'humaniste radical est tout particulièrement l'ami des fonctionnaires. L'humaniste dit « de gauche » a pour souci principal de garder les valeurs humaines ; il n'est d'aucun parti, parce qu'il ne veut pas trahir l'humain ; c'est aux humbles qu'il consacre sa belle culture classique. [...] L'écrivain communiste aime les hommes depuis le deuxième plan quinquennal ; il châtie parce qu'il aime. [...] L'humaniste catholique, le tard-venu, le benjamin, parle des hommes avec un air merveilleux. [...] Il a choisi l'humanisme des anges ; il écrit pour l'édification des anges.

[..] le philosophe humaniste, qui se penche sur ses frères comme un frère aîné et qui a le sens de sa responsabilité ; l'humaniste qui aime les hommes tels qu'ils sont, celui qui les aime tel qu'ils devraient être, celui qui veut les sauver avec leur agrément et celui qui les sauvera malgré eux, [...] celui qui aime dans l'homme sa mort, celui qui aime l'homme dans sa vie, l'humaniste joyeux, qui a toujours le mot pour rire, l'humaniste sombre, qu'on rencontre surtout aux veillées funèbres. Ils se haïssent tous entre eux : en tant qu'individus, naturellement – pas en tant qu'hommes.⁶¹

Roquentin développe ses idées sur les humanismes de façon plus ou moins floue dans la tirade ci-dessus. Néanmoins, il soulève le problème commun de tous les humanismes. Ils cherchent l'essence de l'homme. Ils approprient les hommes à leur convenance tout au contraire de l'existentialisme. Celui-ci laisse chacun libre à chercher son essence.

Roquentin s'engage dans la recherche de l'existence et de son essence dans *La Nausée*. Il fait cette recherche de façon phénoménologique en cherchant sa relation avec le monde. Lorsqu'on parle de la relation entre les

⁶¹ *Ibid.* p. 168.

deux, l'on pose des questions essentiellement sur l'imposition de l'être de l'objet sur le Moi de l'individu et sur la contribution du Moi de l'individu dans la constitution de l'être de l'objet. Roquentin a peur d'entrer en contact avec les objets mais il ne peut pas y échapper. A travers Roquentin, Sartre nous fait réfléchir à cette relation entre le sujet et l'objet.

Nous entrons en contact avec les objets grâce à la perception. Dès que nous percevons les objets nous prenons un jugement sur leurs valeurs et leurs essences. Nous engageons ces valeurs dans nos actions. Par exemple, nous utilisons un crayon pour écrire. L'action d'écrire engage le crayon. Par la suite, cet engagement nous pousse à catégoriser les objets. Tout ce qui est engagé à accomplir l'action d'écrire nous devient un crayon sans rendre compte de l'individualité de ces crayons. Autrement dit, l'objet ne reste plus le même objet dans la perception. Il change. Conséquemment, nous pouvons en déduire qu'il y a autant de perceptions qu'il y a des objets. Tous les objets et toutes les perceptions ensemble constituent le monde. Nous vivons dans la matrice de ces relations changeantes. Il y a donc communication entre l'objet et le sujet. Le premier s'impose sur le sujet comme tel et la perception du sujet contribue à la constitution de celui-ci.

Roquentin tente d'entrer en contact avec les notions de temporalité et d'existence de son Moi et des autres. Il les perçoit pour en dégager le sens. Il devient conscient de ne pas pouvoir recréer le passé dont il n'a que des souvenirs. Il se trouve capable de raconter ces souvenirs. Pourtant, le passé change et ne devient que des mots. En outre, les souvenirs s'effacent avec le temps. Ainsi le passé se transforme en souvenir qui à son tour se transformera en oubli. L'expérience vécue change donc de sens. Il y a un décalage dans deux sens de la même expérience. De plus, tout ce qui reste ou ce qui ne reste pas du passé n'est plus dans le monde. Il est dans l'individu. Il déduit donc l'instabilité et l'irréversibilité du passé. Il dit :

[...] il ne reste plus que des mots : je pourrais encore raconter les histoires, les raconter très bien [...], mais ce ne sont plus que des carcasses.⁶²

A cet égard, le ‘sens’ ne réside qu’intérieur de l’individu qui n’a pas de sens s’il n’est pas dans le monde. Autrement dit, rien n’existe qu’au moment présent de l’expérience. Le passé n’est qu’un néant qu’on appelle souvenir.

Je jetai un regard anxieux autour du moi : du présent, rien d’autre que du présent. Des meubles légers et solides, encroûtés dans leur présent, une table, un lit, une armoire à glace – et moi-même. La vraie nature du présent se dévoilait : il était ce qui existe, et tout ce qui n’était pas présent n’existait pas. Le passé n’existait pas. Pas du tout. Ni dans les choses ni dans mes pensées. [...] tant on a de peine à imaginer le néant. Maintenant je savais : les choses sont toutes entières ce qu’elles paraissent – et *derrière elles*...il n’y a rien.⁶³

Cela établit une attitude d’un existentialiste phénoménologique. Roquentin se méfie du passé ce qui le pousse à abandonner son projet de faire revivre M. de Rollebon dans sa recherche. Celui-là n’existe plus. Cela pose une question sur l’existence. Roquentin explore la notion de l’existence à travers ses propres expériences. Il nous les raconte ce qui nous permet de déduire que son idée d’existence était superficielle. Il ne croyait aux choses que dans leur ‘catégorie’ comme nous l’avons discuté à l’aide de l’exemple de crayon. Ainsi, l’existence d’une mer ne lui était qu’un objet vert. Il catégorisait la mer dans la classe des objets verts. L’existence des objets ne lui disait rien. Elle était là sans rien changer. Roquentin ne prenait les objets que pour le décor. Dès qu’ils prennent un sens pour lui, ils lui posent un danger et ils se montrent dans toute leur nudité d’où la nausée.

Si l’on m’avait demandé ce que c’était que l’existence, j’aurais répondu de bonne foi que ce n’était rien, tout juste comme une forme vide qui venait s’ajouter aux choses du dehors, sans rien changer dans leur nature. Et puis voilà : tout d’un coup, c’était là, c’était clair comme le jour : l’existence s’était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite. [...] la diversité de choses, leur individualité n’était qu’une apparence, un vernis. Ce

⁶² *Ibid.* p. 55-56.

⁶³ *Ibid.* p. 139-140.

vernissages avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité.⁶⁴

Même si l'existence pose un danger pour Roquentin (parce qu'il devient vulnérable si l'existence prend un sens pour lui) il reconnaît qu'elle est là dans le monde réel et non pas quelque part dans le monde idéal. D'ailleurs ce dernier n'existe pas non plus. Roquentin renverse le platonisme. L'existence n'est que dans le monde où nous vivons et nulle part ailleurs au-delà de ce monde. Il dit :

Si l'on existait, il fallait exister *jusque-là*, jusqu'à la moisissure, à la boursoflure, à l'obscénité. Dans un autre monde, les cercles, les airs de musique gardent leurs lignes pures et rigides. Mais l'existence est un fléchissement.⁶⁵

En somme, pour lui l'existence est d'être dans ce monde au milieu de l'existence des autres. Que ces autres soient des êtres humains ou bien des objets, ils sont toujours changeant. De plus, leur existence pose une menace si elle prend un sens pour l'individu. Elle est donc absurde et hostile. Ensuite, il parle à propos de l'impossibilité de l'absence d'existence. D'après lui le néant est inimaginable sans existence dans le monde. Il n'a pas le caractère antérieur par rapport à l'existence. Roquentin a peur de l'existence. Il se trouve menacé et faible vis-à-vis d'elle. Donc la nausée.

Sartre met en fiction sa philosophie à l'aide du personnage de Roquentin. Il serait utile de rappeler que *La Nausée* est avant tout un roman et non une œuvre philosophique. De ce fait, il focalise sur la cohérence artistique au lieu de la cohérence des pensées philosophiques.

1.6 Albert Camus, absurdiste et existentialiste

Albert Camus, né en 1913 en Algérie dans une famille pied-noir, est un homme littéraire plutôt qu'un philosophe. Nous voyons pourtant la manifestation de sa philosophie dans ses œuvres de fiction, surtout des romans.

⁶⁴ *Ibid.* p.181-182.

⁶⁵ *Ibid.* p. 182.

Pour mieux comprendre la philosophie de Camus un regard sur *Le Mythe de Sisyphe* (1942), nous permet de déceler les grandes questions.

Camus commence son œuvre avec la notion du suicide. Il dit :

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.⁶⁶

Camus parle ici du suicide dans le sens littéral. Néanmoins, il se préoccupe essentiellement du suicide philosophique. Le suicide philosophique consiste dans l'acte d'arrêter de s'interroger sur le sens de la vie. Par exemple, pourquoi on est né ? Quelle est la fonction d'un être humain dans la vie ? etc. On accepte les réponses facilement disponibles dans les religions, dans le concept de dieu au lieu de les chercher nous-mêmes. Cette attitude mène au suicide philosophique d'après Camus. Mais elle permet aux gens de s'échapper à l'angoisse créée par ces questions c'est-à-dire par l'incertitude de la vie. D'autres gens ne reçoivent que le silence déraisonnable sur ces questions de la part de dieu et du monde. Dans une telle situation le sens de la vie reste problématique ce qui donne la naissance à l'angoisse vis-à-vis de la vie. La croyance dans la présence de dieu propagée par la religion efface cette angoisse de l'incertitude de la vie manifeste. Cependant, cet effacement ne vient qu'avec l'acte de se perdre dans la religion, un système totalitaire absolu que l'on ne peut pas remettre en cause. Autrement dit, il faut exister en suivant la religion et en se suicidant philosophiquement.

De toute évidence, il y a des gens qui s'échappent à ces questions et s'engagent dans les activités quotidiennes qui sont distinctes des activités religieuses. Par exemple, on se perd dans 'la culture de masse', dans les sports ou bien tout ce qui permet l'échappement à la question de la vie. Que les gens soient conscients ou inconscients de cet échappement c'est indéniablement une autre facette du suicide philosophique. Camus refuse le suicide philosophique, c'est-à-dire il refuse l'acte de se perdre dans la religion ce qui accorde à son

⁶⁶ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 15.

existentialisme un aspect athée. Selon lui, c'est le problème philosophique le plus important dont il voit la solution dans l'acceptation sincère de la nature irrationnelle et imprévisible de la vie ; la nature qu'il appelle absurde. Camus ne limite pas l'absurdité à notre expérience d'elle. Au contraire, l'absurdité est inhérente à la vie même.

Le problème du suicide, dans les deux sens, littérale et philosophique, est né du conflit entre le désir de connaître le sens de la vie et le silence déraisonnable et absurde de la vie. La thèse et l'antithèse sont là. Camus voit la synthèse, comme nous l'avons dit, dans l'acceptation de cette absurdité comme un adversaire et tout en continuant de vivre au mépris d'elle sans tomber dans le piège du suicide philosophique. Celui qui peut le faire est un héros existentialiste d'après Camus ; plus ou moins comme son personnage Meursault de *L'Etranger*. Néanmoins, Camus va un peu plus loin avec un conseil d'apprécier la condamnation à l'absurdité afin de défaire son objectif qu'est la souffrance. En outre, cette appréciation empêche le suicide de sens littéral d'être acceptable vis-à-vis de l'absurdité. Le suicide en tout cas serait la victoire de l'absurdité d'après Camus.

En fait Camus développe l'existentialisme en y ajoutant la solution de l'absurdité. Il le fait dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* qui devient une œuvre monumentale dans la philosophie existentialiste. D'abord, cette œuvre nous révèle l'attitude de Camus vis-à-vis de la vie. Ce qui est plus intéressant, c'est de trouver les fragments de cet essai bien développés dans ses œuvres de fiction. De plus, Camus est rétrospectif dans cet essai ce qui lui permet d'étudier l'attitude d'autres philosophes antérieurs face aux thèmes existentialistes et face au monde. Il identifie trois attitudes vis-à-vis du monde ; rationaliste, existentialiste et absurde.

Le rationalisme vise à la compréhension du monde à l'aide de la raison qu'est la façon exclusive d'un être humain de se mettre en relation avec le monde et de comprendre le sens de son existence. Un rationaliste se tient à l'efficacité de la raison. Quelle que soit l'appellation de cette raison – qu'elle soit un bon sens, ou bien une idéologie particulière – mais il a la conviction

qu'il peut dégager le sens de tout, à l'aide de la raison. Par la suite, il croit à un système de pensées construit d'une façon rationnelle. Tout ce qui est en dehors de ce système ne fait pas du sens pour lui. L'approche scientifique est essentiellement son point de départ. Pourtant, il faut tenir compte que la possibilité de l'échec de cette approche aboutira inévitablement à l'absurdité.

La deuxième attitude est celle des existentialistes. Camus en discute chez les existentialistes comme Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche, Jaspers, Heidegger et Chestov. Camus ne voit pas Nietzsche avec un œil critique dur. En ce qui concerne les autres philosophes, Camus dira qu'ils reconnaissent l'inefficacité du rationalisme. D'après lui, ils reconnaissent également l'absurdité née de la coexistence du monde et de la vie. Néanmoins ils s'égarent de l'investigation scientifique de l'absurdité. Au lieu d'en chercher la solution ils se jettent dans un concept incohérent à toutes leurs investigations. L'exemple, le plus apte sera celui de Kierkegaard. Ce dernier identifie la présence de l'absurdité dans la vie humaine logiquement. Il trouvera refuge dans 'la foi' envers Dieu. Camus juge cette solution incohérente et illogique. L'acte de se jeter dans 'la foi' serait encore le suicide philosophique d'après Camus. Par contre, Camus propose la solution dans la révolte contre l'absurdité. Il ne tente pas de s'échapper à l'absurdité en se jetant dans la foi comme le fait Kierkegaard.

De plus, l'absurdité ne consiste pas seulement dans la confrontation de la vie humaine et du monde. Elle est née aussi de la nature répétitive et futile de la vie quotidienne. On suit un rythme monotone dans la plupart de la vie et passe le temps dans les activités récurrentes et insignifiantes. Même les activités singulières deviennent répétitives à un moment donné. Le tragique est né avec la prise de conscience de la futilité de ces activités. Ainsi la destruction d'un être humain devient-elle inévitable ? Par la suite, toutes ses luttes dans la vie se transformeront en néant. La condamnation à l'absurde d'un être humain est pareille à la punition de Sisyphe. Ce dernier est condamné à rouler un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombe par son propre poids, dit Camus. Sisyphe est chargé de rouler le rocher de nouveau jusqu'au sommet

et cela continue infiniment. L'absurdité consiste dans la nature répétitive, interminable et au même temps futile de cette activité. Camus met un ouvrier du vingtième siècle en parallèle avec Sisyphe. Il trouve le destin d'ouvrier aussi absurde que celui de Sisyphe. En fait, il appelle Sisyphe un 'prolétaire des dieux'.⁶⁷ Cette absurdité n'est tragique qu'aux moments où Sisyphe en devient conscient pendant sa descente, dira Camus. Par contre, le héros absurde descend dans la joie au lieu de descendre dans la douleur d'après Camus. Tout en acceptant l'absurdité de la vie il rejette le tragique, ainsi créant son propre destin au mépris des dieux. Selon Camus, la joie silencieuse de Sisyphe est là dans cet acte de rejeter le tragique né de l'absurdité de sa vie. De ce fait, Camus dit qu'il faut imaginer Sisyphe heureux dans la citation ci-dessous :

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun de grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.⁶⁸

Même si la révolte de Sisyphe contre l'absurdité ne lui donne pas l'espoir, elle donne certainement une valeur, un sens à sa vie. Tout en restant dans l'absurde Sisyphe franchit l'objectif de l'absurde qu'est de rendre la vie malheureuse. Il vit 'sans appel' comme le dit Camus mais il vit son expérience de la révolte. Sisyphe ne s'échappe pas à l'absurdité en se suicidant philosophiquement ou en se jetant dans ce qui est en dehors de l'absurde. Son expérience de la révolte elle-même suffit de le rendre heureux.

Camus met l'emphase sur l'accumulation des expériences qu'il appelle 'la morale de la quantité'. La quantité se réfère à la quantité des expériences conscientes à l'intérieur du cadre de l'absurde. Autrement dit, vivre consciemment une variété d'expériences 'sans appel'. A titre d'exemple, Camus

⁶⁷ *Ibid.* p. 164.

⁶⁸ *Ibid.* p. 166.

nous présente trois illustrations des hommes absurdes qui mènent une telle vie.

Il dit :

Ai-je besoin de développer l'idée qu'un exemple n'est pas forcément un exemple à suivre (moins encore s'il se peut dans le monde absurde), et que ces illustrations ne sont pas pour autant des modèles ? [...]

Je choisis seulement des hommes qui ne visent qu'à s'épuiser ou dont j'ai conscience pour eux qu'ils s'épuisent. Cela ne va pas plus loin. Je ne veux parler pour l'instant que d'un monde où les pensées comme les vies sont privées d'avenir.⁶⁹

Encore une fois ce ne sont pas des morales que ces images proposent et elles n'engagent pas de jugements : ce sont de dessins. Ils figurent seulement un style de vie. L'amant, le comédien ou le conquérant jouent l'absurde. Mais aussi bien, s'ils le veulent, le chaste, le fonctionnaire ou le président de la république. Il suffit de savoir et de ne rien masquer.⁷⁰

Camus présente tout d'abord l'exemple de Don Juan. Ce dernier fait l'amour d'une façon répétitive mais à chaque fois avec des femmes différentes. Il les aime avec la même ardeur sans attendre la réciprocité de leur part. D'après Camus, il n'est pas triste, ce qui le mettrait en quête de l'amour total. Mais il ne l'est pas. En fait, il n'espère rien et il le sait. Il est content de sa vie sans espoir. Au lieu de l'amour total il ne veut que la répétition. Ainsi, il accumule ses expériences. Camus voit l'image générale de Don Juan d'un séducteur ordinaire avec une différence. Selon lui, Don Juan est un séducteur ordinaire mais il en est conscient ce qui fait de lui un homme absurde. Ce que Don Juan fait, c'est qu'il multiplie ses expériences en restant conscient d'elle. Camus essaie d'en déduire la notion de 'la morale de la quantité' qui nous dit de vivre une variété d'expériences 'sans appel' afin de vivre au maximum. Ainsi Don Juan croit à la vie au lieu d'amour. L'amour n'est que le moyen de vivre pour Don Juan tout comme l'acte de rouler le rocher l'est pour Sisyphe.

La deuxième illustration que Camus nous donne est celle d'un comédien. Ce dernier tout en vivant sa propre vie vit plusieurs autres vies. Il efface la

⁶⁹ *Ibid.* p. 96.

⁷⁰ *Ibid.* p. 123.

distance spatio-temporelle entre la vie du personnage qu'il joue sur la scène et la sienne. Il est absurde que toutes les contradictions des vies qu'il joue s'unissent en lui. Mais cela lui permet de vivre la vie en quantité. En acceptant de jouer ces vies étrangères, ce qui est d'ailleurs sa raison d'être, il accepte l'absurdité. En fait, il vit l'absurdité en quantité. « Si jamais, dit Camus, la morale de la quantité pouvait trouver un aliment, c'est bien sur cette scène singulière. » L'important, c'est qu'il ne la quitte pas ce qui serait sinon quitter son être qui est un comédien. Camus nous donne exemple d'Adrienne Lecouvreur, une actrice française vers le début du dix-huitième siècle. Il dit :

Adrienne Lecouvreur, sur son lit de mort, voulut bien se confesser et communier, mais refusa d'abjurer sa profession. Elle perdit par là le bénéfice de la confession. Qu'est-ce donc en effet, sinon prendre contre Dieu le parti de sa passion profonde.⁷¹

Dans ce sens, Adrienne préfère sa profession qui est sa vie (plutôt plusieurs vies) contre Dieu tout en sachant qu'elle est absurde. Cela manifeste la révolte contre Dieu. De plus, Adrienne ne se conforme pas aux règles de la société de l'époque. Elle va contre le système courant ; une attitude existentialiste.

Dernièrement, Camus nous donne un exemple d'un conquérant. Ce dernier met Dieu et le temps, l'éternel et l'histoire, en opposition. Au lieu de se jeter dans l'éternel le conquérant choisit l'histoire ou le temps. Il préfère voir claire et il ne peut le faire que dans son choix du temps et non pas dans celui de l'éternel obscure. Par la suite ce choix fait de lui un homme d'action parce que les actions ne se réalisent que dans le temps. Il voit sa vie dans les actions. L'épée l'emporte donc sur la croix.

Camus essaie de nous indiquer que le conquérant en choisissant le temps choisit la possibilité de la multiplicité des expériences ce qui le ferait vivre au maximum. Même s'il reconnaît la futilité de ses actions il le préfère car il lui donne sa vie.

⁷¹ *Ibid.* p. 112.

Sachant qu'il n'est pas de causes victorieuses, j'ai du goût pour les causes perdues : elles demandent une âme entière, égale à sa défaite comme à ses victoires passagères. [...]. Il vient toujours un temps où il faut choisir entre la contemplation et l'action. Cela s'appelle devenir un homme. Ces déchirements sont affreux. Mais pour un cœur fier, il ne peut y avoir de milieu. Il y a Dieu ou le temps, cette croix ou cette épée. Ce monde a un sens plus haut qui surpasse ses agitations ou rien n'est vrai que ses agitations. Il faut vivre avec le temps et mourir avec lui ou s'y soustraire pour une plus grande vie. Je sais qu'on peut et qu'on peut vivre dans le siècle et croire à l'éternel. Cela s'appelle accepter. Mais je répugne ce terme et je veux tout ou rien.⁷²

Nous remarquons de nouveau la révolte contre dieu en faveur de la vie et de ses expériences, que cette vie soit absurde et que ces expériences soient futiles. C'est vivre le maximum selon Camus. Tous les trois sont « d'avance vaincu(s) » mais la révolte qu'ils font est un « hommage » à leur dignité, dit Camus. Par la suite, la révolte comprend la joie absurde de vivre.

L'idée de la morale de la quantité est aussi renforcée dans la section qu'il consacre à la création. D'après Camus, de telle joie absurde sans pareil est la création. « Dans cet univers, l'œuvre est alors la chance unique de maintenir sa conscience et d'en fixer les aventures. Créer, c'est vivre deux fois »⁷³, dit-il. Il ne s'agit pas de la création du monde dans le sens chrétien ou grec. Au contraire, Camus focalise sur la création d'une œuvre artistique dans le monde par l'homme absurde vis-à-vis de l'absurdité. Il parle ici d'une œuvre artistique textuelle et non pas plastique ou visuelle. L'artiste double l'absurdité consciemment ce qui lui permet d'en avoir l'expérience doublement. En fait, il se crée et se consomme dans son œuvre. Pour ainsi dire, Camus essaie de tirer la vie d'une façon concrète du système philosophique qui est dans l'œuvre. Pour lui, tout système a un but, tandis que la vie absurde n'en a aucun. Camus vise la description de cette mise en confrontation de deux éléments contradictoires dans la création. Cette dernière n'est donc pas un échappement

⁷² *Ibid.* p. 117.

⁷³ *Ibid.* p. 128.

de l'absurdité. « Elle est au contraire, dit Camus, un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme. »⁷⁴

Telles sont les pensées existentialistes de Camus. Il refuse d'accepter l'étiquette d'être existentialiste en disant que sa philosophie est la philosophie de l'absurde. Néanmoins il étend le territoire de l'existentialisme sous l'appellation de l'absurdisme. Ses œuvres manifestent la philosophie existentialiste, y compris l'absurdisme, par excellence.

Sartre montre l'antériorité de l'existence sur l'essence comme nous l'avons vu. L'homme est libre à se créer. Le sens de sa vie et ses actions ne sont pas prédéterminés. Il n'y ni dieu qui est censé avoir le pouvoir déterminant ni un système qui détermine le sens universel de la vie. Cela fait l'existentialisme contre des systèmes qui nous imposent les règles de vie. Cela nous permet de comprendre la position de Camus contre le système totalitaire absolu. De plus, un système tient à classer les gens. Ceux qui détiennent le pouvoir dans un cadre totalitaire conditionnent à leur gré la vie des autres. Les existentialistes refusent d'être classés dans la catégorie 'appropriée'. Cela nous semble une raison pour le refus d'étiquette d'existentialiste chez Camus. Même Sartre refusera l'étiquette plus tard dans sa vie.

Dieu, qui est censé être en lui-même le système totalitaire absolu, est mort (pour citer Nietzsche). Pourtant sa 'fonction' de déterminer la vie des êtres-humains et de leur donner les règles de vivre existe et elle est remplie par 'dieux' à l'époque de Camus. Mussolini, Hitler, Staline, etc en sont quelques-uns. C'est là que la philosophie de Camus intervient.

Dans *L'Homme Révolté* (1951) Camus se montre contre tout système totalitaire absolu qui menace la liberté humaine ; que ce système soit communiste ou fasciste. D'après lui, l'absolutisme ne permet pas de juger ses propres défauts ou de reconnaître les qualités d'autres systèmes. Tout système absolu cherche à trouver le sens de la vie à l'intérieur de son cadre. Par la suite, ce qui est en dehors de ce cadre devient un crime. Bref, un système absolu rationalise les crimes. Cela entraîne l'assassinat des êtres qui suivent d'autres

⁷⁴ *Ibid.* p. 130.

systèmes. Autrement dit, Camus éclaire les problèmes de la conscience humaine de son époque. Il situe la liberté et l'existence d'un être humain dans la situation délicate mais concrète. Le révolté chez Camus reconnaît sa liberté à lui ainsi que la liberté des autres.

Le révolté exige sans doute une certaine liberté pour lui-même ; mais en aucun cas, s'il est conséquent, le droit de détruire l'être et la liberté de l'autre. Il n'humilie personne. La liberté qu'il réclame, il la revendique pour tous ; celle qu'il refuse, il l'interdit pour tous.⁷⁵

Cela nous permet de déduire que la relation entre les gens n'est pas 'sodomasochiste' comme chez Sartre. Dans ce sens, Camus semble modifier « le pour soi » de Sartre et croire à 'le pour tous' pour ainsi dire. Il ne s'attache donc à aucun système de la société où la conduite d'un être humain soit prédéterminée par les normes de la société. Camus tient cet aspect des pensées existentialistes qui s'opposent aux systèmes. Il est donc pour la liberté pour tous dans la vie.

Sa première pièce *Caligula* (1944) est une personnification du pouvoir totalitaire. Camus en démontre les conséquences et les futures possibilités. Également Camus provoque la conscience de reconnaître l'absurdité de la vie. La pièce commence au moment où Drusilla vient de périr. C'est la première confrontation de Caligula avec l'absurdité et la réalité de la vie. Il veut l'apprendre à tout le monde. Il dit :

Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.⁷⁶

Les 'moyens' dont Caligula parle sont ceux de son pouvoir totalitaire. Par la suite, Caligula fait des actes absurdes et il commence à déterminer la vie des autres. Il faut tenir compte du fait que cette pièce se situe dans l'histoire de l'empire romain où l'empereur romain est équivalent à dieu. Caligula a donc le

⁷⁵ CAMUS Albert, *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard, 1951. p. 351.

⁷⁶ CAMUS Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1944. p. 49.

pouvoir absolu. Il établit un système totalitaire qui lui permet de mettre en question la liberté existentialiste des autres. La vie de son peuple dépend du comportement absurde de Caligula. Camus met donc en scène la possibilité des crises auxquelles l'humanité a fait face. Rappelons cette époque a connu des fanatiques avec les idées absurdes sur le plan politique. Camus voit le sens de la vie avec sa dimension socio-politique.

Son personnage Meursault dans *L'Étranger* (1942) affirme sa liberté vis-à-vis des normes de la société à tout instant où il est plus ou moins solitaire. Dès qu'il est mis en contact avec le monde il y arrive la possibilité du conflit idéologique. C'est là que l'absurdité est née et rend la vie difficile à comprendre à l'aide de la raison. L'on ne saurait jamais le pourquoi de sa naissance, le pourquoi de son apparition dans un certain temps et espace donnés. De telles questions sont contingentes et Camus, au lieu d'y chercher la réponse, conseille de reconnaître l'absurdité de la vie et continuer de vivre comme un symbole de révolte contre elle. C'est là, la pensée existentialiste chez Camus. Ainsi, son Sisyphe choisit la vie sans espoir et avec la punition éternelle. Il se révolte contre l'absurdité en choisissant la vie au lieu de la mort et le suicide. Meursault, le protagoniste de *La Mort Heureuse*, manifeste un fort désir pour la vie face à sa maladie.

Concentrons sur le roman existentialiste prototypique *L'Étranger* de Camus. Ce roman se situe plus ou moins dans le cadre de la philosophie présentée dans *Le Mythe de Sisyphe*. A cet égard, on se demande premièrement si Camus nous présente le modèle d'un homme existentialiste dans le protagoniste Meursault. Deuxièmement, il est intéressant d'interroger si cette œuvre de fiction se met en parallèle avec l'œuvre philosophique *Le Mythe de Sisyphe*, ou bien si les deux œuvres en question sont liées mais elles s'égarerent de l'une et l'autre à un certain point donné.

Meursault nous représente un des personnages absurdes mais pas forcément le meilleur. Force est de connaître que c'est une œuvre de fiction qui tente de rejoindre la philosophie. Cela devient encore plus évident quand nous parlons de Camus en particulier. Nous avons vu que Camus voit la création

artistique comme une fusion de la philosophie abstraite et la vie concrète. Le philosophe ne reste plus philosophe dans la création artistique. Il devient un artiste. Dans ce sens Camus, comme un philosophe, se transcende et devient un artiste qui jette un regard sur sa philosophie 'd'autrefois'.

Nous nous permettons de situer le personnage de Meursault comme existentialiste. Camus utilise la technique de la focalisation interne ce qui nous fait voir le monde à travers le personnage de Meursault. De plus, nous y voyons ses réflexions sur lui-même. L'œuvre se divise en deux parties liées par l'acte central du meurtre irrationnel par un homme absurde qu'est Meursault. Il peut être considéré comme un homme irrationnel par son acte incompréhensible de tuer un Arabe. Le roman ne nous décrit pas ses valeurs dans la vie qui nous permettront d'identifier la cause de ce meurtre. Nous ne savons même pas s'il en a quelques-unes. Meursault est un personnage qui n'a pas de but dans la vie, qui n'a ni remords ni appel. Il se détache de tout ce qui se passe autour de lui. Il vit 'sans appel', une caractéristique indispensable d'un homme absurde. Nous le voyons indifférent vers la société. Nous ne voyons même pas de geste exigé par la société dans une situation donnée. En somme, son attitude est étrange vis-à-vis des normes de la société. En outre, nous ne pouvons pas dire qu'il n'est pas conscient de ce qui se passe autour de lui ou de sa vie. Il continue de vivre tout en étant conscient que rien ne va changer. Autrement dit, il est conscient de l'absurdité de vie. Elle ne l'empêche pas de vivre. En fait, il dit qu'il accepterait une autre vie. Cela nous permet de déduire qu'il accepte la vie malgré son absurdité inhérente : une incarnation de l'attitude de Sisyphe. Il répond d'une façon affirmative à la question d'aumônier :

« N'avez-vous donc aucun espoir et vivez-vous avec la pensée que vous allez mourir tout entier ? – Oui », ai-je répondu.⁷⁷

Cette phrase nous donne le cœur de l'existentialisme que Camus appelle l'absurdisme. Vivre 'sans appel', face à l'absurdité, avec la pensée consciente

⁷⁷ CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942. p. 176.

de la mort. C'est sa révolte contre l'absurdité. La présence de la révolte est en elle-même une victoire.

La création artistique de Camus met Meursault au monde concret. Il est donc confronté avec le système du monde qui exige une certaine conduite de la part des individus. L'acte central de meurtre met Meursault en contact avec les surveillants de ce système. Sinon, nous ne voyons aucune fonction de cet acte. Il n'est là que pour cette fonction. L'Arabe qui est tué ne trouve aucune place importante lors du procès dans le tribunal. Le divorce entre Meursault et le monde est déjà annoncé dans la première partie. La deuxième ne sert qu'à justifier cette 'culpabilité' de l'attitude d'un révolté vis-à-vis des exigences comportementales dans un système donné. A cet égard, la 'culpabilité' de Meursault est déjà établie dans la première partie. Il serait condamné même s'il n'y avait pas le meurtre. De toute façon il n'est pas condamné pour le meurtre, pour ne pas respecter la loi judiciaire pour ainsi dire. Par contre, il est condamné d'avoir violé la 'loi' sociale établie, d'avoir refusé de respecter la construction culturelle. 'L'acte' de ne pas pleurer à la mort de sa mère est un de ses actes qui posent une menace à la 'loi' sociale établie. Tout en reconnaissant sa peine capitale, Meursault continue sa lutte contre cette 'loi' en refusant de repentir devant le prêtre. Malgré la prise de conscience de l'absurdité de la vie et de la mort à venir, il veut non seulement vivre mais aussi il est heureux de sa vie.

Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir. Oui je n'avais que cela. Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison. J'avais vécu de telle façon et j'aurai pu vivre de telle autre.⁷⁸

Les pensées existentialistes et absurdistes de Camus tentent de résoudre l'impasse et le divorce entre l'acteur et son décor. Il n'en cherche pas la solution (en fait, il ne voit pas la solution) mais il accepte cette impasse et continue de vivre en répudiant les objectifs de cette impasse.

⁷⁸ *Ibid.* p. 180-181.

Chapitre 2

L'ombre des personnages existentialistes dans le roman marathi

Le modernisme en Inde n'a pas eu d'évolution continue contrairement à l'Europe. Il y avait un contraste fort entre la société traditionnelle indienne et le modernisme européen. Le modernisme arrive en Inde suite au contact direct avec les Européens. En fait, l'éducation en Inde s'axait sur la science, la philosophie et la littérature occidentale comme le dit Beni Prasad :

As early as the thirties, a momentous decision had commended itself to the Government of the East India Company, under Macaulay's inspiration, in favour of basing Indian education on western science, philosophy and literature, and imparting it through the English language.⁷⁹

Des intellectuels indiens influencés par les idées modernes européennes ont sauté l'espace temporel afin d'ouvrir la porte au modernisme en Inde. L'apparition soudaine des pensées modernes est un choc culturel pour les Indiens. Les esprits indiens conditionnés par les valeurs traditionnelles n'acceptent pas facilement ces nouvelles pensées. Les réformistes tentent d'introduire les pensées modernes à l'aide d'éducation. Pourtant, les valeurs traditionnelles limitent l'accès à l'éducation. Par la suite, le modernisme a dû attendre la fin des années cinquante afin de trouver sa place dans la vie quotidienne des gens. En fait, il ne commence à se faire pénétrer concrètement dans la vie individuelle et sociale qu'à partir de 1960. Cependant, son influence se limite aux régions urbaines.

Au Maharashtra (la présidence de Bombay à l'époque) le modernisme se fait remarquer dans la ville industrielle de Mumbai (Bombay à l'époque) et dans

⁷⁹ PRASAD Beni, « Influence of Modern Thought on India », *Sage Publications, Inc in association with the American Academy of Political and Social Science*, vol. 233, coll. « The Annals of the American Academy of Political and Social Science, India Speaking », 1944. p. 46.

la ville de Pune (Poona à l'époque). L'urbanisation, l'industrialisation, la désintégration de famille traditionnelle sont quelques conséquences du modernisme. La lutte entre les valeurs traditionnelles et les valeurs individuelles commence. L'individualisme se trouve au centre de toute activité humaine dans une telle situation. En conséquence l'individu s'isole progressivement de la société. Le conflit entre les deux forces contradictoires se trouve non seulement dans la société mais aussi dans l'esprit de l'individu.

Sur un autre plan, en Europe la perte de l'optimisme à la suite de deux guerres mondiales engendre des sentiments d'angoisse, d'impuissance vis-à-vis de l'absurdité de la vie. Même si l'Inde n'a vu autant de destruction que l'Europe, ces sentiments sont parvenus aux écrivains sensibles. La partition de l'Inde, la lutte des prolétariats à Mumbai, l'émergence d'une nouvelle classe littéraire et le déclin du féodalisme traditionnel ont bouleversé les valeurs traditionnelles, d'où le désillusionnement et le sentiment d'être vide. Le conflit entre le collectivisme et l'individualisme est aggravé. En conséquence, la scène littéraire qui était jusqu'ici centrée sur la vie socio-politique – surtout vis-à-vis de la lutte d'indépendance – s'apprête à des transitions. D'un côté la littérature devient un champ pour les expressions des nouveaux soucis sociaux ; principalement la lutte des prolétariats et la lutte pour l'émancipation de Dalits et de femmes. De l'autre, les écrivains marathis trouvent l'expression du conflit à l'intérieur dans les œuvres des écrivains européens. C'est grâce au contact avec les œuvres européennes que la littérature marathie devient plus personnelle que formelle, remarque Deosthale Arundhati.

Exposure to foreign languages and cultures broadened the outlook, and literature became more personal and less formal, irrespective of the milieu.⁸⁰

Les écrivains marathis commencent à mettre l'emphase sur la solitude ainsi que l'isolement de l'individu dans la société et son divorce de celle-ci. Par conséquent l'individu, en tant qu'un homme ordinaire, et sa vie machinale

⁸⁰ DEOSTHALE Arundhati, « Voices of change - A survey of post-independence Marathi Literature », *India International Centre*, vol. 17, n° 1. p. 139.

prennent la place centrale dans les romans marathis. *Dhag* (1960) de Uddhava Shelke, *Wasunaka* (1965), *Karanta* (1961), *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* (1967) de Bhau Padhye, *Saat Sakkam Trechalis* de Kiran Nagarkar en sont quelques exemples. Ces romans gravitent autour de la vie des individus ordinaires. Par la suite la littérature marathie s'apprête à recevoir l'existentialisme.

Le roman devient le genre le plus apte, pour l'expression du conflit à l'intérieur dans l'époque d'individualisme. De plus, il nous présente la vision du monde de l'écrivain, remarque Eile Stanislaw et Smith Teresa Halikskowa.⁸¹ En marathi, à l'égard de l'expression individuelle d'écrivains, les romans *Rathchakra* (1962) de S. N. Pendse, *Ratra Kali Ghaghar Kali* (1962) et *Ajagar* (1965) de C. T. Khanolkar, *Chakra* (1964) de Jaywant Dalvi, *Wasunaka* (1965) de Bhau Padhye, *Kosla* (1963) de Bhalchandra Nemade sont digne d'être mentionnés. La plupart de ces romans se situent à la périphérie de l'existentialisme à l'exception de *Kosla*. Celui-ci est un roman existentialiste marathi par excellence.

Dans ce chapitre, nous allons analyser les romans qui gardent la proximité maximale avec la philosophie existentialiste. Pour cela nous avons choisi *Kosla* de Nemade, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* de Bhau Padhye, *Saat Sakkam_Trechalis* de Kiran Nagarkar et *Kala Surya* de Kamal Desai. L'étude intertextuelle de ces romans nous permet de trouver que les romanciers non seulement reçoivent des textes existentialistes européens mais aussi ils incorporent des idées empruntées aux textes indiennes. Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette thèse c'est l'intersection des textes européens avec le texte marathi de ces romans.

Bien que *Ranbhool* (1957) de E. V. Joshi soit la première œuvre à toucher les thèmes existentialistes, le romancier ne les explore pas de façon élaborée. C'est *Dev Chalale* de Mokashi qui déclenche le genre de roman existentialiste. Néanmoins, c'est *Kosla* qui reste une œuvre sans pareil de ce

⁸¹ EILE Stanislaw et SMITH Teresa Halikowaska, « The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World », *The John Hopkins University Press*, vol. 9, n° 1, coll. « New Literary History », 1977, p. 115-128.

genre dans la langue marathie. Nous y trouvons les traces des textes existentialistes européens parfois d'une forme allusive. *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* nous semble énormément influencé par le personnage de Meursault de *l'Étranger* de Camus. Le protagoniste de ce roman est remplaçable par Meursault à un certain degré. L'influence de Sartre n'est pas absente de ce roman. L'influence des œuvres de Camus et de Sartre est aussi facilement perceptible dans *Kala Surya*. En fait, ce court roman ne nous semble qu'un ensemble d'idées camusiennes et sartriennes. Nous nous permettrons de mettre l'emphase surtout sur l'influence de Camus et de Sartre sur ces romans. Il n'est pas du tout niable que nous y trouvons l'influence de Kafka. En fait, ces romans ont des parties considérables influencées par *Lettre au père* de Kafka. Afin de localiser l'intertextualité dans ces romans, il nous paraît convenable de diviser ce chapitre selon les textes marathis choisis.

2.1 *Kosla*, le roman marathi existentialiste par excellence

Bhalchandra Nemade, né en 1938 à Sangavi (vers le sud-est de Pune) au Maharashtra a fait sa licence au collège Fergusson de Pune. Il a terminé le doctorat à l'université de Maharashtra du nord et plus tard, il est devenu professeur de littérature comparée, d'anglais et de marathi. Il est lauréat du prix *Jnanpith* (2015), le prix littéraire le plus élevé en Inde. *Kosla* de Nemade nous paraît comprendre quelques éléments autobiographiques liés à son parcours au collège Fergusson. Nemade accepte l'influence des philosophies occidentales y compris l'existentialisme. Ces influences se sont synthétisées en lui, dit-il, dans une interview.

Question : [...] vous refuseriez si on vous appelle un existentialiste ?
Laquelle entre les philosophies occidentales vous paraît la plus utile ?

Réponse : Il y a longtemps qu'on m'étiquette comme existentialiste. Pourtant les critiques ont trouvé que je ne suis pas existentialiste mais je suis sous 'l'influence' déterminante des écrivains

existentialistes. C'est-à-dire Camus, Sartre, Kafka – Elle (l'influence) ne fait qu'une partie de l'ensemble que j'ai.^{82 i}

Nemade ne nie pas l'influence de ces écrivains européens mais en même temps il n'accepte pas ouvertement l'étiquette d'existentialiste. Pourtant, son roman nous paraît un roman existentialiste par excellence dans l'espace culturel marathi.

L'histoire de *Kosla* se situe dans le village Sangavi et dans la ville Pune. La migration des gens se voyait partout à Pune et à Mumbai à l'époque grâce à l'urbanisation et à l'industrialisation. En plus, il y avait une grande différence dans le cadre et la qualité d'éducation dans les régions rurales et urbaines. Les villages n'avaient l'éducation que jusqu'aux niveaux élémentaire et intermédiaire. Pandurang Sangavikar, le protagoniste du roman, est un villageois et appartient au système féodal. Il arrive à Pune dans le but de continuer ses études. Il habite dans la résidence d'étudiants. Sangavikar relate ses expériences de sa vie dans son village ainsi qu'à Pune. Il nous raconte vingt-cinq ans de sa vie. Le roman, à travers le personnage de Sangavikar, traite des thèmes existentialistes comme l'aliénation, l'absurdité, l'obsession de la mort, etc. Il essaie de parcourir des questions existentialistes ; quel est le sens de la vie ? Quelle est la valeur de l'existence ?

Tout au début du roman, le protagoniste déclare son échec et dit qu'il n'a rien fait dans la vie. Même s'il dépensait beaucoup d'argent de son père il n'a jamais pris les examens au sérieux. Bien qu'il soit resté dans la ville pendant quelques années il n'a pas pu améliorer son mode de vie. Il nous raconte son histoire à l'aide de la focalisation interne comme s'il écrivait un journal intime. Cela lui permet de dépeindre le paysage à son intérieur sur son carnet.

Pandurang Sangavikar nous paraît un jeune enthousiaste qui est en train d'être désillusionné. Il se sent aliéné pendant le processus de désillusionnement. Il représente les jeunes qui subissent ce processus dans l'espace socio-culturel de l'époque postindépendance. Avec l'indépendance le peuple de l'Inde

⁸² NEMADE Bhalchandra, « Nivadak Mulakhati ». Entretien réalisé par Aniket Javare, Lokvangmay Gruh, Mumbai, 2008. p. 33.

viennent les concepts modernes comme la démocratie et le sécularisme. Pourtant les deux échouent à tenir la promesse qu'ils avaient faite. Les jeunes se sentent déçus à cause des maux persistants dans la société et de l'inefficacité de l'administration de les surmonter. D'une part il y a la perte des valeurs traditionnelles et d'autre part, la déception vis-à-vis des valeurs modernes. D'ailleurs, la technologie et l'industrialisation donnent de nouveaux produits pour rendre la vie humaine confortable et luxueuse. Il n'est donc pas du tout étonnant que la société devienne de plus en plus consommatrice dans ces circonstances-là. D'un côté la plupart de jeunes s'inclinent vers le consumérisme. De l'autre, les jeunes comme Sangavikar se sentent aliénés. Par la suite, ils critiquent et ridiculisent la société et restent isolés.

Le thème d'aliénation est un thème dominant dans *Kosla*, dit Nemade lui-même.⁸³ Il parcourt tout le roman dès le début jusqu'à la fin. Le protagoniste est aliéné de sa famille, de ses amis, de ses professeurs, de son village et de la société en générale. Bien qu'il ait des amis et une famille, les dialogues entre eux sont presque futiles. Ils ne manifestent aucun lien affectif. Son village lui donne la nausée. Il sent l'amour maternel chez sa mère vers le début du roman mais il voit cet amour disparaître avec le passage de temps. Il est fortement aliéné de son père. Il ne reçoit jamais ni d'affection ni considération pour ses actes créatifs. Cela nous permet de tirer un parallèle entre le père de Kafka et celui de Sangavikar.

Nous avons établi l'existentialisme chez Kafka à l'aide de *Lettre au Père*. Kafka ne se considère qu'un insecte faible face à la tyrannie de son père. Pour lui, son père est un système absolu dont la peur inspire les crises existentialistes chez Kafka. Il est à noter que Kafka met en parallèle son expérience personnelle face au système de son père avec ce qui se passe avec l'individu dans le système de la société. Il met en place ce rapport à travers ses œuvres *La Métamorphose* et *Le Procès*. Ce constat nous permet de dire que les œuvres de fiction de Kafka comprennent une synecdoque. Autrement dit, pour

⁸³ NEMADE Bhalchandra, « New Morality in the Contemporary Marathi Novel », *Indian Literature*, vol. 21, n° 5, 1978. p. 36.

Kafka, la vie d'un individu ordinaire dans la société est réduite à celle d'un insecte. Tout comme il voit sa propre vie dans sa famille.

Pandurang Sangavikar nous décrit la tyrannie de son père au début de roman. Personne n'ose opposer son père dans le village. C'est un individu important dans son village grâce à son statut de l'homme féodal. La relation entre le père Sangavikar et l'enfant Sangavikar est perturbante. Elle nous rappelle la relation entre le père Kafka et l'enfant Kafka, telle que ce dernier nous décrit dans sa lettre. Dresser un parallèle entre ces deux pères nous permettra de tirer la relation intertextuelle entre les deux. Le père Sangavikar nous semble remplaçable par le père Kafka non seulement dans son comportement mais aussi dans les traits physiques. La description physique de l'un nous rappelle celle de l'autre. « Sa physique est forte comme un vrai père »⁸⁴ⁱⁱ est remplaçable par « Toi, en revanche, un vrai Kafka par la force, la santé [...] »⁸⁵. Le texte de Kafka trouve la place dans le territoire étranger du roman *Kosla*. Les deux enfants vivent toujours sous la peur de leurs pères. Ils ne peuvent pas vivre selon leur gré, ce qui marque une profonde rupture avec leur famille pendant leur enfance. Le père Sangavikar décourage Pandurang dans tout ce qu'il fait, que ce soit son choix de jouer de la flûte ou que ce soit sa participation dans une pièce théâtrale dans son école. Pandurang dépeint la personne de son père de façon ci-dessous :

Toute mon enfance s'est passée sous sa peur. [...] Mais il m'a dit en menaçant, est-ce l'époque de Krishna ? Prends un livre. Jette ce bambou. Il m'a arraché la flûte et l'a cassée en la jetant contre le mur.

J'ai participé dans une pièce de théâtre à l'école. La nuit, je suis rentré chez moi plein d'enthousiasme. En me disant que je parlais comme un eunuque, il m'a inspiré la peur définitive.⁸⁶ⁱⁱⁱ

De toute évidence, le comportement des deux pères fait peur aux fils. L'expérience traumatisante de Kafka après que son père le sort du lit pour le porter sur la *pawlatsche* trouve sa réverbération dans les rêves de Pandurang.

⁸⁴ NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, Mumbai, Popular Prakashan, 1963. p. 4.

⁸⁵ KAFKA Franz, *Lettre au père*, op. cit. p. 4.

⁸⁶ NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, op. cit. p. 4.

« En ce moment-là je me réveillais pour trouver que mon père prenait mes deux mains dans une de ses mains, et de l'autre, me frappait incessamment »^{87iv}, dit-il. La compréhension de l'enfant Pandurang l'oblige de prendre son père pour quelqu'un de malicieux. Cela agrandit la distance entre le père et l'enfant.

Nous avons vu la manifestation de la vie de Kafka vis-à-vis de sa famille dans son œuvre *La Métamorphose*. Il est déshumanisé et réduit à un insecte dans cette nouvelle. Le sentiment d'être aussi incapable qu'un insecte lui vient majoritairement à cause de la tyrannie de son père. Pandurang manifeste presque le même sentiment. L'aliénation est aggravée quand Pandurang est accusé de détournement de fonds dans les affaires de la cantine des étudiants. Il demande le montant de quatre cent roupies afin de régler la différence de fonds. Son père lui donne le montant et déclare en même temps qu'il achète Pandurang pour le montant de quatre cent roupies. Cela rend Pandurang furieux. Il se révolte contre son père en se séparant de lui. Il se réduit du statut de l'enfant de son père à un esclave que son père a acheté. « Puis que le père m'a acheté, ce type n'est plus mon père. Il est mon patron »^{88v}, dit-il. Cela empire d'avantage la relation entre les deux. La réduction de Pandurang au statut d'esclave nous rappelle celle de Kafka au statut d'insecte. Nous remarquons donc la voix de Kafka dans le roman de Nemade. Cela nous permet de déduire, en suivant la théorie de Bakhtine⁸⁹, que le statut du texte de *Kosla* a trois dimensions. Premièrement le texte appartient à l'écrivain. Deuxièmement au destinataire. Ainsi, la relation synchronique du texte sur l'axe horizontal et syntagmatique (l'écrivain – le texte – le destinataire) est complète avec ces deux dimensions. Pourtant, il y a la troisième dimension qui joue sur l'axe vertical systématique (la relation du texte aux autres textes). Les textes de Kafka se trouvent dans la gamme d'autres textes auxquels *Kosla* se réfère. En renvoyant continuellement aux textes de Kafka le roman de Nemade entre dans une relation dialogique avec celui-ci. Ces textes-là se trouvent sur l'axe verticale systématique. Bien qu'ils soient écrits dans un autre monde vécu, ils trouvent la

⁸⁷ *Ibid.* p. 9.

⁸⁸ *Ibid.* p. 100.

⁸⁹ BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination, op. cit.* p. 11.

place dans l'œuvre de Nemade. La relation entre les textes de Kafka et le roman de Nemade est diachronique. Pourtant, l'assimilation de ces textes dans celui de Nemade le rend synchronique. La diachronie entre eux joue sur l'axe syntagmatique dans *Kosla*. Autrement dit, la synchronie de *Kosla* assimile en elle la relation diachronique entre les deux textes en détruisant le fossé spatio-temporel entre eux. Ainsi le cercle herméneutique de *Kosla* est complet. Il manifeste non seulement la relation écrivain-texte-destinataire mais aussi la relation entre le texte présent et les textes antérieurs.

Dans ce processus d'assimilation des autres textes, le texte de *Kosla* se trouve dans la matrice des autres textes. Il n'est pas niable que le texte qui manifeste la relation entre Pandurang et son père ait sa réverbération dans d'autres textes postérieurs. Il se pourrait que leurs écrivains le fassent sans vraiment connaître le Kafkaesque. Il n'est pas niable non plus que celui-ci n'est qu'une réverbération d'autres textes antérieurs. Ainsi, la centralité et l'originalité de tous les textes sont remises en question. Cela renforce ce que dit Kristeva en parlant du dialogisme de Bakhtine :

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.⁹⁰

Nemade situe son texte dans le 'texte général'⁹¹ (ici, la culture marathie). La relation entre Pandurang et son père est exigée par l'axe syntagmatique du texte de roman. Nous trouvons dans la structure du texte la séquence logique relative dans la culture donnée. Cette structure fait du texte une entité close propre à la culture marathie. Pourtant la raison de son apparition comme une telle trouve sa genèse dans sa structuration (le processus par laquelle la structure apparaît comme une telle). Cette dernière comprend divers idéologèmes dans le texte en question. Un idéologème est une intersection de texte donné et le texte étranger qui fait sentir sa présence dans le texte donné. Kristeva définit idéologème de façon suivante :

⁹⁰ KRISTEVA Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, op. cit. p. 85.

⁹¹ *Ibid.* p. 52.

Le recoupement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs, sera appelé un *idéologème*. L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire « matérialisée » aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales.⁹²

Les idéologèmes que nous trouvons dans *Kosla* nous renvoient à l'existentialisme de Kafka dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Le monde vécu de ce roman dépasse le milieu socio-culturel marathi en y comprenant le monde vécu de *Lettre au Père* de Kafka. Ce fait enlève la barrière dans l'adaptabilité de culture. Nemade tente d'adapter à la culture marathie l'existentialisme propre à la culture philosophique européenne de l'époque. Il approprie Kafka en ce qui concerne la relation avec le père de celui-ci, et ainsi dépeint le personnage de Pandurang et celui de son père. Presque tout ce que Pandurang dit à propos son père est assimilable dans la lettre de Kafka et vice versa, que ce soient l'autorité tyrannique des pères, leurs insensibilités vers les enfants ou leurs descriptions physiques. L'importance que les pères accordent au statut socio-économique et leurs méthodes d'éducation sont aussi similaires dans les deux textes. Les traits des enfants qu'ils soient la peur du père, l'échec dans tous les domaines de la vie, un artiste caché à l'intérieur ou la haine pour entourage, etc, tous sont interchangeables dans les deux textes. Dans ce sens, Nemade semble un lecteur du texte de Kafka avant d'être l'écrivain de *Kosla*. Il trouve l'archétype de la relation père-enfant Sangavikar dans celle de père-enfant Kafka. Pourtant, la telle relation perturbante entre père-enfant Kafka est presque comme une relation 'déjà vue' dans la culture où il vit. Ainsi Nemade, en tant que lecteur, partage une réciprocité avec le texte de Kafka comme nous le dit Rosmarin Heidenreich en parlant de la relation entre le texte et le lecteur.

⁹² *Ibid.* p. 53.

La relation entre le texte et le lecteur décrite par W. Iser est faite d'attentes réciproques : le texte fait intervenir certains éléments d'un répertoire social et culturel plus ou moins connu du lecteur, et celui – ci projette sur le texte les intérêts et les dispositions qui lui sont propres ainsi que sa maîtrise du répertoire social et culturel.⁹³

Cependant il nous semble que le roman marathi réduit la valeur de la synecdoque impliquée dans les œuvres de Kafka. Celui-ci voit, comme nous l'avons déjà dit, dans son père la tyrannie absolue et le pouvoir totalitaire de tout ce qui l'entoure, que ce soient sa famille ou le système judiciaire. Le texte de Nemade semble aborder la notion très présente dans *Lettre au Père*. Pourtant l'élaboration de la 'lettre' que nous remarquons dans les œuvres de fiction de Kafka est absente de *Kosla*. Cela nous permet de déduire que Nemade emprunte majoritairement la tyrannie de père. Il met en fiction le père de Kafka et non pas l'implication et l'élaboration de *Lettre au Père*.

L'échec de Pandurang dans tout ce qu'il fait dans son collège lui fait penser qu'il n'est bon à rien et qu'il n'a aucune place dans le système de son collège. « A vrai dire, ma vie est devenue squelettique »^{94vi}, dit-il. Il contemple le suicide à un moment donné mais ne trouve pas beaucoup de difficulté afin de se débarrasser de ce sentiment. Malgré la vie 'squelettique' il tient à son choix de la vivre Il essaie de surmonter le sentiment d'être faible comme un insecte vis-à-vis de ce système. Il se dit :

Je n'ai pu jamais rien faire de bon. Puis j'ai décidé de m'évader cette nuit ou bien de me suicider. Si je me poignardais ?

[...] Peu après je me suis levé et j'ai frotté le couteau si violemment contre le sol qu'il a perdu son tranchant. Ensuite je l'ai mis dans la malle. Je ne vais pas me suicider. J'ai fumé les clopes qui me restaient et puis j'ai plongé dans un profond sommeil.^{95vii}

⁹³ HEIDENREICH Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 12, coll. « Erudit », 1989. p. 77-89.

⁹⁴ NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, *op. cit.* p. 110.

⁹⁵ *Ibid.* p. 95-16.

Pandurang choisit la vie tout en connaissant le non-sens du monde et l'impertinence de toute action humaine. Ainsi il surmonte 'la sagesse de Silène'. En se prenant pour des historiens du quatre-vingt dixième siècle, lui et son ami Suresh, ils se moquent du non-sens du monde et du temps (le vingtième siècle) où ils vivent. Ils ridiculisent la construction culturelle de l'être humain et du monde. De tels dialogues entre Suresh et Pandurang vient de temps en temps dans le roman. Tous ces dialogues nous disent qu'ils reconnaissent bien la futilité de l'existence humaine mais au lieu de regretter cette existence futile ils se donnent le plaisir de s'en moquer. Ces dialogues nous rappellent le concept existentialiste de vivre 'sans appel' de Camus.⁹⁶ Nous citons une partie d'un de ces dialogues où ils parlent des gens du vingtième siècle :

[...] De plus, le peuple se prenait pour les Hindous ou les Musulmans. Chacun connaissait son père. Ils allaient dans les toilettes closes de la peur d'être vus, pratiquaient beaucoup de telles choses.

Les gens du vingtième siècle se mariaient aussi. Maintenant vous allez demander ce que c'est que se marier ? Alors se marier signifiait qu'un homme ne pouvait se marier qu'avec une femme. On jouait de la musique lors du mariage. En plus, la foule s'assemblait. Cette femme cuisinait pour l'homme avec qui elle s'est mariée et l'attendait à la maison.

Maintenant vous allez demander 'où allait cet homme ?'. Alors, on en fait de recherche pour le savoir.

[...] La vie leur était tellement indigne qu'ils aient fusillé des animaux comme les tigres blancs, les lions, les éléphants, les baleines juste pour se divertir.^{97viii}

Dans de telles circonstances il n'est pas étonnant que Pandurang subisse des crises existentialistes. Il commence à réfléchir à l'avenir et sur la nature éphémère du présent fragile. Il dit ;

Qui deviendrai-je après avoir quitté ce collège ? Où iront tous ces amis ? Qui réussira parmi eux ? Qui avancera ? Qui reculera ? Etait-il possible avant trois ans de prévoir le lieu exact où je viendrais, resterais, rirais, lirais, dormirais dans cette même chambre, avec ces

⁹⁶ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

⁹⁷ NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, *op. cit.* p. 117-119.

mêmes amis ? Quand les camarades d'école grandissent, ils en viennent douzaines de nouveaux auprès de nous et nous parlent – Pourquoi ?

J'ai pâli de toutes ces pensées. Je n'arrivais pas à parler en public comme auparavant.^{98ix}

Pandurang se casse la tête sur ces questions 'contingentes' pareilles à celles dont parle Sartre. Le dérangement émotionnel est aggravé à cause de la mort de sa sœur cadette. Il est complètement distancié de sa famille quand il apprend qu'elle avait été maltraitée par sa famille pendant sa maladie contagieuse. Il voit l'hypocrisie de sa famille dans l'acte de mettre Mani (sa sœur) en isolement. Sa mort lui révèle la nature éphémère de la vie. Désormais, il commence à réfléchir à propos de la naissance et la mort dans la vie humaine. Il tremble par la conscience de mort. Il dit à propos de la mort de sa sœur :

Cinq ans, ce n'est pas l'âge de mourir. Pourquoi l'enfant est né quand il était destiné à mourir à cinq ans. [...] Je me suis dit en tremblant, pourquoi on mourrait de cette façon.^{99x}

Pandurang est non seulement choqué de cette mort mais aussi il se rend furieux à cause du traitement que sa sœur reçoit pendant ses derniers jours. Sa mère et sa grand-mère refusent de s'approcher d'elle. Son père reste indifférent à la maladie de sa sœur. Par contre, il s'occupe à faire renouveler sa maison pendant les jours de sa maladie. Leur comportement impertinent vis-à-vis de la vie et la mort de sa sœur le rend complètement aliéné de sa famille au point qu'il dit :

Je me suis dit, je tuerai le père. Je tuerai la grand-mère. Puis je mettrai toute la maison au feu. J'embraserai leurs cadavres dans cette maison, la mère vivante. [...] En Inde, dans chaque maison les enfants meurent. Il ne faut donc pas réfléchir à la mort. Mais on n'arrive pas à s'empêcher d'y penser. Ceux qui sont vivants sont au moins contraints à la pensée de mort.^{100xi}

⁹⁸ *Ibid.* p. 126.

⁹⁹ *Ibid.* p. 137-140.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 142-143.

Le roman dépeint le non-sens et la futilité de la vie humaine. Il explore et ridiculise les valeurs sociales de point de vue existentialiste. Les rêves de la position supérieure dans la hiérarchie sociale, d'idées romantiques et d'être un homme de succès – toutes ces notions se réduisent en rien chez Pandurang. Même l'amour n'a pas d'importance chez lui. D'après lui, les gens décident d'avance la façon de faire l'amour comme ils voient dans les films ou lisent dans les romans. C'est comme si les gens suivent la construction culturelle de la société. Il le trouve horrible. Il ne voit pas de nouveauté dans l'amour. Les examens, le mariage, avoir des enfants – rien n'a le sens chez lui. Ils ne sont que les activités quotidiennes et artificielles pour lui, remarque Prof. Hatkananglekar.¹⁰¹ C'est pour cela que Pandurang manifeste l'attitude de l'étranger qui va contre les normes établies de la société. Il n'a ni but ni rêve dans sa vie. Il vit 'sans appel' pour citer Camus. Il s'étonne sur l'invention des mots comme 'espoir', 'enthousiasme', 'puissance', etc. Ces termes ne lui disent rien. Pourtant, tout en acceptant l'absurdité de la vie, Pandurang ne tombe ni dans la décadence ni dans le piège de suicide. Nemade fait l'existence triompher sur tout ce qu'on fait dans la vie. Il accorde de l'importance à la vie par rapport à la façon de vivre. Il fait Pandurang dire :

Imagine que tu aies réussi à l'examen l'année dernière. Alors ? Ensuite le master. Alors ? Ensuite les études supérieures ou quelque chose comme cela. Alors ? Ensuite l'emploi ? Puis le mariage ? Le mariage et les enfants ? Puis le statut dans la société. Alors ? Ensuite ? Ensuite rien. C'est mieux de vivre comme tu vis maintenant.^{102xii}

Ainsi l'existence l'emporte sur l'essence chez Nemade. La vie de Pandurang 'sans appel' nous rappelle Meursault de Camus. Il incarne aussi Sisyphe de l'époque moderne. Même s'il connaît la futilité de sa vie et de ses actions, il décide de continuer à vivre en faisant tout ce que sa famille et surtout son père veulent. Il accepte sa vie et se montre prêt à faire volontairement tout ce qu'on attend de lui. Nous voyons une sorte de victoire dans cette décision. Il

¹⁰¹ HATKANANGLEKAR M. D., « Kosla », *Sahityavivek*, Pune, Pratima Prakashan, 1997. p. 144.

¹⁰² NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, *op. cit.* p. 217.

se montre prêt à rouler la pierre de la vie sans se plaindre et surtout sans regretter.

Nous remarquons donc que les divers idéologèmes se croisent dans le roman de Nemade. Du fait que Pandurang est le narrateur de ce récit, nous y remarquons sa voix et non pas celle de Nemade. Pourtant, il nous semble que Nemade fait les écrivains européens parler par la bouche de Pandurang. Celui-ci aborde les mêmes idéologèmes que ceux des écrivains européens.

Nemade met en fiction la philosophie existentialiste à l'aide du contenu narratif originel. Il évite le décalque des personnages existentialistes européens afin de dépeindre le personnage de Pandurang. La vie 'sans appel' de celui-ci est l'exigence de la philosophie même. Sinon nous n'y trouvons pas les traces des personnages de Meursault et de Sisyphe. Cependant, Nemade n'arrive pas à éviter le décalque du père de Kafka et nous en trouvons les traces bien évidentes dans le personnage du père de Pandurang. Celui-ci est remplaçable par le père de Kafka mais Pandurang reste un personnage existentialiste originel.

2.2 Les doubles de Meursault et Sisyphe dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar et Kala Surya*

L'Étranger d'Albert Camus a inspiré beaucoup d'œuvres littéraires dans le monde, comme le dit Frohock W. M.¹⁰³ La littérature marathie ne fait pas exception. Dans cette partie nous allons aborder deux romans dont les protagonistes ont l'attitude de l'étranger. Parfois leurs dialogues nous semblent les dialogues de Meursault, le protagoniste de *L'Étranger*. Dans cette mesure, ils pourraient être remplacés par Meursault. Bien que l'axe syntagmatique des romans choisis exige l'attitude de l'étranger, il nous semble que les romanciers confondent l'attitude de l'étranger et l'attitude de Meursault. Ils envisagent leurs protagonistes avec l'attitude de Meursault. Nous ne percevons pas la voix de romanciers dans leurs œuvres, mais la voix de Meursault est facilement

¹⁰³ FROHOCK W M, « Camus : Image, Influence and Sensibility », *Yale University Press*, , n° 4, coll. « Yale French Studies: Literature and Ideas », 1949. p. 91-99.

perceptible. Ainsi ces romans s'avèrent polyphoniques. Il devient difficile d'identifier si ces romanciers sont influencés par Camus ou bien par Meursault.

Les œuvres *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* de Bhau Padhye et *Kala Surya* de Kamal Desai nous aideront à renforcer cette idée. Même si l'on ne peut pas nier qu'il y existe d'autres romans en marathi qui traitent du même thème, nous avons choisi ces romans vu que leurs personnages principaux nous semblent les descendants de Meursault par excellence.

Prabhakar Narayan Padhye alias Bhau Padhye est né à Mumbai (Bombay à l'époque) en 1926. Il a fait ses études en science économique de l'Université de Bombay. Il a entrepris plusieurs emplois dans sa vie. Il a été journaliste dans les magazines comme '*Navshakti*', '*Nava Kaal*', '*Jhoom*', '*Abhiruchi*', '*Manus*', '*Sobat*', '*Dinank*' et '*Kridangan*'. En plus de *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, il a écrit plusieurs œuvres littéraires dont les connues sont *Vaitaagvadi* (1965), *Wasunaka* (1965), *Homesick Brigade* (1974) et *Karanta* (1981) sont les mieux connus.

Dès son apparition *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* est devenu un roman influent dans la littérature marathie. Il est considéré comme chef d'œuvre de Bhau Padhye. Le roman explore méticuleusement le non-sens de la vie et l'aliénation, même si on appartient à une famille aisée. Le protagoniste, Aniruddha est avocat sans passion au début du roman. Il vient d'une petite famille bourgeoise dont les membres suivent les normes de la société bourgeoise. Aniruddha nous semble être conscient de l'absurdité et du non-sens de la vie dès le début du roman. Il se montre réticent devant sa profession dès son échec dans le tribunal. Les dialogues entre sa femme Priyamvada, et lui nous disent qu'ils se sont mariés suite à une relation amoureuse. Pourtant, cet amour et l'événement de mariage est en dehors du monde diégétique du roman. Nous voyons qu'Aniruddha est déçu par son mariage et son amour. Il est complètement détaché non seulement de sa femme mais aussi de tout ce qui l'entoure. Par conséquent, il préfère rester isolé sentimentalement et n'a ni but ni ambition dans la vie. Il refuse de s'adapter à la vie hypocrite exigée de la société et ridiculise les gens qui l'acceptent. Il quitte sa profession après son

premier échec de crainte de trahir ses clients. Tout comme les personnages existentialistes, il commence à se poser sans cesse des questions sur son existence et son essence dans la vie. « Ces jours-ci je me pose souvent la question, ‘pourquoi je suis né ?.....pourquoi je continue à vivre ?....’ », ^{104xiii} dit-il. De telles questions contingentes n’ont pas de réponse. Aniruddha le sait bien mais en même temps il n’arrive pas à s’échapper de ces questions. Il n’a que trente-deux ans, l’âge où l’on est normalement plein d’enthousiasme dans la vie. Néanmoins, il accepte sincèrement qu’il ne s’intéresse pas du tout à avoir une vie réussie. Il reste chez lui et passe le temps en faisant rien de particulier. Quoi qu’il reçoive des invitations il ne s’intéresse pas aux fêtes culturelles qui ont lieu dans son quartier. Et si jamais il y va, c’est dû à l’exigence de sa femme Priyamvada.

Priyamvada se voit à travers le regard des autres. Son premier souci est l’apparence. Elle veut qu’Aniruddha ait du succès. Elle veut montrer au monde que son mari est un homme irréprochable. Elle veut qu’Aniruddha l’accompagne dans les fêtes culturelles du quartier pour prouver qu’ils font un bon couple. A l’intérieur de leur maison Priyamvada se dispute avec Aniruddha en fonction de l’attitude d’Aniruddha qui lui ne plait pas du tout. Elle veut qu’Aniruddha fasse tout ce qu’elle souhaite. Le comportement de Priyamvada est superficiel et dramatique. « You exist on extremely superficial and formal level » ¹⁰⁵, dit Aniruddha à Priyamvada. A cet égard Priyamvada est un individu ‘inauthentique’. Pourtant, comme elle porte les masques pantomimiques de la société, elle a une grande réputation parmi les femmes de son quartier. Par contre, Aniruddha n’a pas la réputation d’être sociable dans son entourage. Il est même ‘cynique’ pour son ami Chakrapani puisqu’il ne respecte pas l’aspect pratique de sa profession. Il dit à Aniruddha, « To become a successful lawyer

¹⁰⁴ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, Mumbai, Shabd Publication, 1967. p. 7.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 12. (Le texte original est en anglais dans le roman. Nous avons préféré de le garder en version originale suivant la convention au Centre d’études françaises et francophones à l’Université Jawaharlal Nehru, New Delhi)

you should be indifferent to the philanthropic and ethical norms. You are a cynic ». ¹⁰⁶ Il répond à Chakrapani :

Chakrapani, je pense qu'en m'accusant du cynisme tu refuses de voir la réalité. Pourquoi tu ne vois pas notre profession clairement ? Pourquoi tu n'accepte pas qu'elle consiste à tricher les clients. [...] Tu sais ce qui se passe dans les *mofussils*¹⁰⁷. Même si le dossier est clos, l'avocat ne le dit pas à son client. Il dit plutôt, 'le juge dit que ce dossier est compliqué. Il faut le transférer au tribunal supérieur'. Tout cela n'est que la lutte pour l'existence. ¹⁰⁸ xiv

On pourrait dire qu'Aniruddha voit donc les choses clairement sans hypocrisie. Cela fait d'Aniruddha un personnage authentique qui refuse de vivre dans la 'mauvaise foi'. D'après lui, les gens se mentent et deviennent superficiels en portant des masques de rôles exigés par la société. En refusant ces masques il se libère des normes de la société, mais se trouve en même temps hanté par l'angoisse existentialiste, 'pourquoi je continue à vivre ?'

Bhau Padhye insère dans le roman des incidents dramatiques où les lecteurs s'y attendent le moins. L'introduction d'Ivy et son amie Clara change le cours du roman. Aniruddha rencontre Ivy et Clara par hasard et commence à passer le temps avec elles. Pourtant, Aniruddha reste indifférent à la beauté magnifique de Clara. Il a déjà perdu ses désirs sexuels. L'acte sexuel lui devient plutôt un acte machinal. Clara travaille chez Sukhdeo Raisaheb. Celui-ci désire Clara mais elle ne réciproque pas son désir. Elle se distancie plutôt de lui.

En revanche, Sukhdeo Raysaheb viole Ivy qui tombe enceinte de cette agression sexuelle. Raysaheb refuse de se marier avec Ivy et donne de l'argent à Aniruddha pour qu'il demande à Ivy à se faire avorter. Le médecin refuse l'avortement. Par la suite Aniruddha se charge d'Ivy. Il l'emmène à *Visgaon* chez Chakrapani. Toute la famille de Chakrapani aime Ivy. Elle s'occupe de Janardhan, le frère cadet de Chakrapani. Janardhan est un autre personnage

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 35. (Le texte original est en anglais dans le roman. Nous avons préféré de le garder en version originale suivant la convention au Centre d'études françaises et francophones à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi)

¹⁰⁷ Merriam-Webster dictionary définit *Moffusil* comme les régions rurales et provinciales de l'Inde. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mofussil>

¹⁰⁸ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar, op. cit.* p. 25.

‘authentique’ dans le roman. Mais Bhau Padhye dépeint ce personnage mentalement déficient. Cela implique que Janardhan n’est pas capable de porter les différents masques de rôles dans la société. Il est authentique par la facticité pour citer Sartre.¹⁰⁹ Autrement dit, son authenticité est contingente. Il n’a pas le choix.

Malheureusement, Ivy meurt lors de l’accouchement. Même si Aniruddha ne nous semble pas triste de la mort d’Ivy, il semble être bouleversé par l’idée de la mort – surtout quand la mort fait d’une innocente sa victime. « Quel destin attend le pauvre ! »^{110xv}, dit-il. Les incidents dramatiques continuent même après la mort d’Ivy. Priyamvada arrive à *Visgaon* – soit pour rester avec Aniruddha soit l’emmener à Mumbai. Sa vraie intention est de l’emmener à Mumbai parce qu’elle est enceinte. Elle croit qu’Aniruddha montrera un peu d’enthousiasme s’il apprend la nouvelle de sa grossesse. Tout au contraire, pour Aniruddha être enceinte est un accident indigne. Il ne manifeste ni d’enthousiasme ni de changement d’attitude. Il continue avec son acte de fumer des cigarettes. La citation suivante nous aide à renforcer cette idée.

Ce qu’est à dire, c’est que je ne sentirais pas d’enthousiasme ou d’espoir à cause d’un accident indigne de la grossesse de Priyamvada. Je continuais à fumer.^{111xvi}

Il laisse se passer des choses sans y intervenir. L’enfant à venir ne l’intéresse pas. A cet égard, il nous paraît la version grandie de Pandurang Sangavikar. Ce dernier se comporterait de la même façon après sa rentrée au village et après qu’il décide de faire tout ce que sa famille demande, sans aucune émotion. Poussé par sa famille, il se montre prêt pour le mariage mais il n’est pas favorable à l’idée qu’on mette au monde des enfants. De même, Aniruddha voit la naissance des enfants comme un accident. Même si jeune, il vit ‘sans appel’ et sans espoir de trouver les réponses à ses questions.

¹⁰⁹ SARTRE Jean Paul, *L’Etre et le Néant*, *op. cit.*

¹¹⁰ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, *op. cit.* p. 92.

¹¹¹ *Ibid.* p. 96.

Priyamvada et Aniruddha embarquent le train à destination de Mumbai. Aniruddha débarque du train dès que celui-ci se met à rouler et il fait un geste de main. C'est la fin du roman. Il est difficile d'affirmer si Aniruddha veut dire 'adieux' ou 'au revoir' à Priyamvada en faisant le geste de main. La plupart de lecteurs diront qu'il dit 'adieux'. Mais étant donné son âge et sa qualification la possibilité de sa rentrée n'est pas niable. Aniruddha n'est pas indifférent et insensible depuis sa naissance. Son mariage avec Priyamvada est le produit de leur relation amoureuse. Nous remarquons qu'il tombe amoureux de Priyamvada grâce au fait que Priyamvada chantait très bien. Cela nous dit qu'il s'intéressait autrefois à la musique. Priyamvada le déçoit en quittant de chanter. De plus, Priyamvada ne reste plus une femme simple et 'authentique' sans hypocrisie comme elle l'était avant le mariage. Dès le mariage elle commence à changer d'attitude. Elle devient la belle-fille¹¹² d'une famille riche et 'civilisée'. Son beau-père est procureur retraité et son mari est avocat qui a fait ses études de droit à l'étranger. Elle devient de plus en plus superficielle en suivant les exigences sociales. Elle accepte de changer même son prénom après le mariage. Ainsi Keshar devient Priyamvada malgré Aniruddha. Celui-ci dit :

Son prénom était Keshar avant le mariage. Bon prénom. Au fond de mon cœur, je ne voulais pas qu'on le change parce que j'étais contre la tradition de ma famille de donner les prénoms sanskrits compliqués.^{113xvii}

Au fur et à mesure, Priyamvada se charge de toutes les affaires de la maison. Elle devient plus ou moins la maîtresse de la maison. Aniruddha est témoin de la transition de Keshar en Priyamvada. Il la voit en train de se transformer. La transformation de Priyamvada fait Aniruddha changer d'attitude. Il s'adapte à l'attitude d'étranger. La perte de sensibilité est donc circonstancielle chez lui. Il commence à ignorer ce que Priyamvada dit ou fait à cause de l'insensibilité récemment acquise. Il n'en dit jamais les causes à personne. Mais il dépeint le paysage du conflit à son intérieur et il se dit :

¹¹² Dans la culture marathi de l'époque, la conduite de la belle-fille détermine majoritairement la réputation de la famille dans la société.

¹¹³ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, op. cit. p. 13.

Parfois je pense aller auprès de Priyamvada pour dire en toute franchise, 'C'est à cause de toi que je me sens ainsi. C'est à cause de ta conduite que cela est arrivé. Je ne veux pas insulter ta beauté. Mais je crois que tu n'es pas authentique. Le corps que tu me donnes n'est pas authentique. L'amour que tu m'offres avec tant de générosité n'est pas authentique. Je ne te crois pas, je ne veux pas dire que tu es impudique ; mais le fait que tu n'es pas impudique est aussi un aspect de ta nature mensongère. Tu ne peux pas vivre d'une façon honnête. Tu ne fais que calculer. Tu fais des calculs afin de recevoir le respect, les louanges. Tu ne fais que ça. Tu n'existes qu'au niveau extrêmement superficiel et formel.^{114xviii}

L'aliénation chez Aniruddha, comme nous l'avons dit, est donc circonstancielle. Elle ne lui est pas immanente. Aniruddha se transcende d'un homme sensible en un étranger à cause d'une force extérieure. De ce fait, nous nous permettons de déduire que la découverte du Moi d'Aniruddha n'est pas achevée. Aniruddha que nous remarquons dans le roman n'est pas le même Aniruddha d'autrefois. Son statut ontologique est différent que celui d'auparavant. A cet égard, nous nous permettons de dire qu'il n'y a pas un Aniruddha, il y en a plusieurs. Ils sont unis dans un seul corps. De fait qu'Aniruddha est vivant, nous ne pouvons pas discerner son Moi final. La remarque de Wilson à propos de plusieurs êtres d'un être humain est noter :

Man is not unity; he is many. But for anything to be worth doing, he must become a unity. The divided kingdom must be unified.¹¹⁵

Aniruddha manifeste constamment l'attitude d'étranger tout au long du roman. Pourtant, nous le remarquons comme un tel après qu'il s'est transcendé. La transcendance est une activité continuelle. La possibilité qu'il change de son attitude n'est donc pas contestable. Son passé donné où il était sensible et la fin ouverte du roman soutiennent la possibilité de retrouver sa sensibilité. Bhau Padhye laisse Aniruddha très habilement continuer sa découverte à la fin, mais c'est en dehors du monde diégétique du roman.

Pour revenir dans le monde diégétique du roman nous avons discuté qu'Aniruddha n'est pas du tout sensible à son entourage. Bien qu'il soit de ce

¹¹⁴ *Ibid.* p. 12.

¹¹⁵ WILSON Colin, *The Outsider*, London, Phoenix, 1956. p. 83.

qu'il ne veut pas faire ou bien de ce qu'il n'aime pas, il ne sait pas ce qu'il veut faire ou bien ce qu'il aime. Il n'a ni rêve ni ambition ni espoir. Il vit. Pour quoi faire ? Il ne sait pas. Il vit 'sans appel'. Il ne sait même pas ce qu'il faut faire pour passer le temps. Il dit :

Même si je ne fais rien dans la vie et passe le temps en fumant des cigarettes je ne manquerais rien ; mais si je ne fais rien, cette longue journée me mettra au supplice. Que faire ? Il faut quelque chose à faire.

Même si je pense à faire quelque chose, suis-je capable ? Je n'ai que le diplôme du métier stupide d'avocat. Je n'ai ni qualité ni talent. De plus, je ne n'ai aucune ambition.^{116xix}

Le 'problème' d'Aniruddha c'est qu'il ne se sent pas coupable de n'avoir rien fait ou de rien faire dans la vie. Le manque de sentiments chez lui manifeste une des 'qualités' d'étranger. Il se rapproche de son 'prédécesseur' Meursault par cette qualité. Colin Wilson dit que Meursault est incapable de sentir dans la citation ci-dessous. Selon Wilson :

When he asks his employer for time off to attend his mother's funeral, he says :

« 'Sorry, sir, but it isn't my fault, you know.'

Afterwards it struck me that I needn't have said that...

it was upto him to express his sympathy and so forth. »

If Meursault had 'felt' his mother's death, he wouldn't have apologized. As the reader soon discovers, he feels very little.¹¹⁷

Si cette 'qualité' de ne pas pouvoir éprouver de sentiments est essentielle à l'attitude de l'étranger, Aniruddha est aussi un étranger par excellence. Il manifeste une attitude pareille à la mort d'Ivy. « Il (Chakrapani) s'est décidé que la mort d'Ivy m'a rendu triste »^{118xx}, dit-il. Ce dialogue d'Aniruddha nous permet de mettre son indifférence en parallèle avec celle de Meursault. L'indifférence d'Aniruddha à la mort d'Ivy provient de l'incapacité d'éprouver tout ce qui se passe à l'extérieur. D'après Wilson, l'honnêteté de Meursault va

¹¹⁶ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, op. cit. p. 6.

¹¹⁷ WILSON Colin, *The Outsider*, op. cit. p. 27-28.

¹¹⁸ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, op. cit. p. 92.

contre lui. Il (Meursault) dit ce qu'il lui vient à l'esprit. De même, l'honnêteté d'Aniruddha va contre lui. La relation entre Priyamvada et lui se brise parce qu'il dit tout carrément ce que lui vient à l'esprit. Autrement dit, il ne ment à personne y compris lui-même. Bhau Padhye nous donne un personnage qui reste honnête à ce qui se passe à son intérieur. Il refuse de porter des masques exigés par la société, de faire des pantomimes caricaturaux exigés par les situations. Cette honnêteté comprend l'attitude d'étranger.

Cependant, la proximité entre les dialogues de Meursault et ceux d'Aniruddha nous fait réfléchir si Padhye met en fiction l'attitude d'étranger. Il nous semble bien que Padhye en fait met en fiction Meursault qui est à son tour déjà un personnage fictif de Camus. En changeant les circonstances et les situations, Padhye met dans la bouche d'Aniruddha les dialogues que Meursault énoncerait dans la situation donnée. En lisant le roman nous sentons la présence de Meursault dans le personnage d'Aniruddha comme si ce dernier est un descendant distancié socio-culturellement du premier. Notons l'indifférence d'Aniruddha dans son dialogue avec Clara ci-dessous :

Ivy vous aime.

C'est possible.

Vous ne ressentez rien pour elle ?

Qu'est-ce qu'il y a à ressentir ?

Intimité...Sympathie.

De la même façon que je ressentirais pour quelqu'un d'autre.^{119xxi}

Cela nous permet d'identifier Aniruddha avec Meursault. Le dialogue d'Aniruddha nous semble une répercussion du dialogue suivant de Meursault. « Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement » »¹²⁰, dit-il. Qu'elle soit Marie ou une autre femme, cela ne change rien pour Meursault. De même, Aniruddha a les mêmes sentiments pour Ivy qu'il l'aurait pour n'importe quelle femme. Cette idée met en question la

¹¹⁹ *Ibid.* p. 35.

¹²⁰ CAMUS Albert, *L'Etranger*, *op. cit.* p. 68.

réflexion sémiotique de Bhau Padhye. Celle-ci inclut le recodage du texte de Camus. Padhye semble signifier Meursault à travers le personnage d'Aniruddha. Son texte signifie Aniruddha mais l'ensemble de personnage d'Aniruddha signifie Meursault. Aniruddha est donc le signifié et le signifiant en même temps. Le signifié Meursault trouve la place dans le territoire littéraire marathi, socio-culturellement étranger. Il est donc pertinent de dire que, le roman de Bhau Padhye entre dans une relation dialogique avec celui de Camus. Au niveau de macrostructure les personnages et le sujet traités entrent dans cette relation et au niveau de microstructure les textes à l'axe syntagmatique de deux romans se croisent. Il y a la multiplicité non seulement de paroles mais aussi d'émetteurs. Dans cette relation dialogique, la vie de Meursault est renouvelée dans celle du personnage d'Aniruddha. Il est intéressant à noter que l'aliénation chez Aniruddha est traitée d'une façon inachevée, tout en contraste avec celle de Meursault qui arrive à la découverte de son Moi face à la mort. Conséquemment, Bhau Padhye a pu éviter méticuleusement la possibilité d'une fin tragique. En fait, '*impulse to continue*'¹²¹, pour citer Bakhtine, est soutenu même à la fin. Le roman nous paraît une œuvre artistique achevée mais avec une idéologie plutôt ouverte. Par la suite, l'approche d'Aniruddha vis-à-vis de la vie reste quasi-explorée. L'acte de le faire débarquer du train à destination de Bombay à la fin du roman ne nous permet pas de dégager ce qui serait désormais son approche vers la vie. D'un côté il met fin au roman et de l'autre il ouvre de nouvelles possibilités d'évolution idéologique du personnage d'Aniruddha. Etant donné son âge, sa qualification, son aliénation circonstancielle de la société, son insensibilité circonstancielle, la fin du roman reste ouverte à plusieurs interprétations. Néanmoins, la structuration textuelle du Moi aliéné d'Aniruddha se trouve en partie dans celle de son prédécesseur Meursault. Nous remarquons ainsi dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* une trajectoire qui mène à la structuration d'un protagoniste existentialiste avec la proximité maximale avec son archétype.

¹²¹ BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination*, op. cit. p. 32.

Wilson¹²² dit que la cause de l'indifférence de Meursault réside dans le fait que tout ce qui se passe autour de lui paraît irréel. De même, tout ce qui se passe autour d'Aniruddha lui paraît superficiel et irréel. Bien qu'Aniruddha se libère des normes de la société il continue à vivre dans cette 'irréalité'. De ce point de vue, il n'est pas libre. Cette remarque de Wilson nous paraît digne d'être citée :

Freedom is release from unreality. 'I had been happy and I was happy still', but where is the point in being happy if the happiness is hidden from the consciousness by a heavy grime of unreality?¹²³

Meursault apprend le sens de se libérer d'irréalité lors qu'il se trouve devant la mort. Or, cela lui arrive très tard dans sa vie. Aniruddha a la prise de conscience de la mort. « La mort est inévitable, tout le monde le sait. Mais je le sais davantage »^{124xxii}, dit-il. Pourtant, Aniruddha n'arrive pas à se résoudre face à cette prise de conscience jusqu'à la fin. Dans ce sens, Aniruddha reste un personnage caricatural de Meursault. D'une part, Bhau Padhye, en laissant la fin ouverte, nous donne la possibilité de plusieurs interprétations. D'autre part il laisse Aniruddha un personnage inaccompli ayant toujours la possibilité de se transcender.

Ce qui importe dans le roman, c'est le conflit à l'intérieur d'Aniruddha. Padhye utilise la première personne et la focalisation interne afin de dépeindre le paysage intérieur d'Aniruddha. Celui-ci est le narrateur-personnage qui raconte au temps présent. En racontant le présent Aniruddha fait souvent un retour en arrière. Padhye explore bien le point de vue existentialiste à travers le personnage d'Aniruddha. Bien que les événements dans le roman soient bien choisis afin d'explorer le point de vue existentialiste, l'insertion de quelques événements semble superficielle. L'introduction d'Ivy et de Clara, le viol d'Ivy et le refus de Sukhdeo Raysaheb pour le mariage nous semblent une série d'événements qui permettent à Aniruddha de faire un détour de son insensibilité

¹²² WILSON Colin, *The Outsider*, op. cit. 30.

¹²³ *Ibid.* p. 30.

¹²⁴ PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, op. cit. 93.

acquise. Ayant donné la personne d'Aniruddha dans le monde diégétique du roman, nous pouvons facilement remettre en question ce détour que nous observons chez lui. De plus, ce détour écarte Aniruddha de son archétype Meursault. Pourtant, il renforce un autre trait existentialiste – celui d'être rebelle aux normes de la société.

Quant aux personnages, Padhye dépeint Aniruddha en blanc et tous les autres personnages (à l'exception de Janardhan qui a un rôle négligeable) en noir. L'absurdité née du conflit entre Aniruddha et les autres personnages semble donc bipolaire. Elle nous paraît le produit de la lutte entre un seul individu et toute la société. A cet égard, Rekha Inamdaar Sane cite V. D. Kulkarni, « Le roman semble entièrement existentialiste. Il est comparable à *l'Etranger* de Camus »^{125xxiii}. Sane ne se met pas d'accord avec Kulkarni. Elle dit :

Il est difficile de partager son opinion pour une simple raison que bien qu'apparemment Aniruddha partage quelques similarités (comme aliénation) avec Meursault (le protagoniste de *L'Etranger*), le conflit dans *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* est celui entre les gens de deux mondes contradictoires. Il n'y a pas de trace d'un tel conflit dans *l'Etranger*.^{126xxiv}

Il nous est difficile de nous mettre d'accord entièrement avec tous les deux. Le roman ne nous semble pas entièrement existentialiste. En effet, il donne l'impression d'une œuvre artistique complète mais avec une idéologie ouverte. Quoique ce roman nous paraisse avoir la capacité d'être entièrement existentialiste, il ne nous semble pas être achevé idéologiquement. Par la suite, au lieu de dire que ce roman est 'entièrement' existentialiste nous préférons dire que ce roman a des éléments existentialistes. Dans ce sens, le roman entier n'est pas comparable avec *l'Etranger* de Camus en raison d'insertion des événements artificiels et en raison de contraste fort entre Aniruddha et les autres personnages ce qui rend l'ambiance entière du roman artificielle. Pourtant, le

¹²⁵ KULKARNI V. D cité par SANE Rekha Inamdar, *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*, Pune, Rajhans Prakashan, 2004. p. 158.

¹²⁶ *Ibid.* p. 158.

personnage de Meursault et celui d'Aniruddha sont plus ou moins parallèle à la différence que l'aliénation d'Aniruddha est circonstancielle tandis que la genèse de celle de Meursault est inconnue. Camus ne nous explique pas la cause d'aliénation de Meursault dans le roman. Il semble que la période de parution de *l'Étranger* nous conseille d'en chercher la genèse dans la vie socio-politique à l'époque. En fin, nous nous permettons de dire qu'il était en dehors de la réflexion sémiotique de Padhye d'éviter l'influence indirecte de Camus, pour ne pas dire directe de celle de Meursault.

Abordons à ce point l'œuvre *Kala Surya* de Kamal Desai. La romancière et nouvelliste tient une place distinguée dans la littérature marathie. Elle est née en 1928 à Yamkanmardi, un petit village au Karnataka. Elle a fait ses études à Belgaum et à Mumbai. Elle a travaillé comme professeure à Ahmedabad, à Dhule, à Kolhapur et à Bhiwandi. Elle a écrit plusieurs nouvelles et quelques romans dont *Hat Ghalnari Bai*, *Kala Surya* et *Ratrandin Amha Yuddhacha Prasang* sont connus. La plupart de ses œuvres présentent une attitude rebelle vis-à-vis de l'ordre établi.

Kala Surya est un court roman, publié d'abord dans un magazine 'Satyakatha' en 1968. *Mouj Prakashan Gruh* a publié ce roman avec un autre court roman, *Hat Ghalnari Bai*, en 1975. *Kala Surya* nous semble un roman révolutionnaire pour son époque dans la culture donnée. Il paraît une déclaration explicite de la guerre contre dieu. C'est un conflit entre une femme existentialiste et dieu. Le protagoniste Meera nous rappelle Sisyphe. A cet égard, nous ressentons la présence du *Mythe de Sisyphe* de Camus dans *Kala Surya*. Nous nous permettons d'amalgamer deux citations – la première empruntée au *Mythe de Sisyphe* (c'est une citation de Chestov mais nous la tirons de l'œuvre de Camus) et la deuxième tirée de *Kala Surya* – pour rendre notre point un peu plus précis.

La seule vraie issue, dit-il, est précisément là où il n'y a pas d'issue au jugement humain. Sinon qu'aurions-nous besoin de Dieu ? On ne

se tourne vers Dieu que pour obtenir l'impossible. Quant au possible, les hommes y suffisent.¹²⁷

Dieu est une chose inutile. Il est indésirable. Pourtant, il a créé beaucoup de chaos. Il faut arrêter son intrusion maintenant. Il faut le chasser d'ici.^{128xxv}

Les citations ci-dessus nous montrent premièrement la réverbération du mythe de Sisyphe dans *Kala Surya* de Desai et deuxièmement la déclaration de guerre contre dieu. Pourtant, il serait utile de relever le fait que l'œuvre de Camus est philosophique tandis que celle de Desai est une œuvre de fiction. L'intention de la romancière n'est pas du tout d'élaborer la philosophie de Camus. Elle est plutôt de mettre en fiction la guerre contre dieu, d'où la similitude entre le mythe de Sisyphe et *Kala Surya*.

Desai fait l'histoire du roman se dérouler à travers la perspective de Meera, le personnage principal de *Kala Surya*. Nous remarquons le contenu narratif se présente à deux plans différents. L'arrivée de Meera à Viranchi est le point d'intersection de ces deux plans. Meera, en faisant un trajet psychologique en arrière, nous raconte de temps en temps sa vie avant son arrivée à Viranchi. Le deuxième plan consiste du présent de Meera ; ce qui se passe à Viranchi. Nous étudierons les deux plans distincts, ce qui nous permettra de bien saisir l'intrigue entière. La vie du passé de Meera nous dépeint ses expériences vis-à-vis de l'absurdité de la vie. Elle nous éclaire la formation de sa personne.

Le crime, le péché et la révolte sont les mots clefs dans la vie de Meera. Celle-ci est un enfant rebelle. Elle conteste et défie les normes de la société et le concept de dieu. Dieu lui est une 'chose inutile' mais 'qui a créé beaucoup de chaos'. Elle rejette le système social chaotique établi 'par' dieu et se montre anticonformiste. En raison de cela elle se laisse attirée vers le crime et le péché en déclarant sa position contre lui. De plus, elle semble signifier son être distinct de lui et de son système social. Sanjay Arvikar, en parlant des œuvres de Desai, dit :

¹²⁷ CHESTOV cité par CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 53.

¹²⁸ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1975. p. 54.

‘Le péché’ est la seule chose en raison de laquelle un être humain se distingue de dieu et d’autres animaux de la nature – de telle pensée se figure également dans ses (Celles de Desai) œuvres littéraires.^{129xxvi}

‘La relation’ entre dieu et les êtres humains est un aspect dominant des œuvres de Desai. A travers le conflit entre les deux, Desai montre la grandeur des derniers. Même si un être humain est fragile et impuissant par rapport à dieu, lui seul a le courage et l’endurance de vivre la vie absurde et déraisonnable sans se plaindre. Meera en est consciente. Elle remarque un personnage dire :

Nous buvons du *halahal*¹³⁰ tous les jours. Et à vrai dire – Aucun Rama-Shankara ne peut en boire. Il y faut un être humain. Un tel déchiré, fragile et impuissant. Lui seul peut en boire et l’endurer.^{131xxvii}

Meera passe son enfance avec de telles expériences. Par conséquent, le concept de dieu lui devient inutile. Elle remet souvent en question ce concept. Les moments suivants du texte nous aident à renforcer cette idée. Pendant son enfance, le père de Meera oblige Rekha (la sœur de Meera) à chanter les hymnes du dieu Rama. Meera se trouve aussi obligée, quoi qu’implicitement, d’accompagner sa sœur lors de ces chants. Tout cela paraît absurde à Meera. Les livres ‘sacrés’ hindous comme *Shivleelamrut* et *Gurucharitra* lui sont inutiles. D’après elle, ils ne contribuent rien au bien-être de la société. Meera a passé quelques ans chez sa tante paternelle pendant son enfance. Tout est propre et organisé chez sa tante. Les lecteurs arrivent à apprendre que Meera n’aime pas, dès son enfance, ce qui est dans l’ordre systématiquement établi. Elle dit :

¹²⁹ ARVIKAR Sanjay (éd.), *Kalya Suryakhalchya Goshti*, Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2010. p. XLV.

¹³⁰ Le poison puissant produit lors du barattage de l’océan dans la mythologie hindoue. Ce poison pose une menace à tous qui se sont engagés dans le barattage. Le dieu Shankara (Shiva) a bu ce poison sans toutefois l’avaler pour rassurer la vie de tous.

¹³¹ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 26.

On m'a gardée chez *atya*¹³². Je n'aimais pas rester chez *atya*. Je n'en étais pas contente. Je pense à *atya* quand on dit, 'systématique, propre'.^{133xxviii}

Elle crée d'elle-même une image d'une rebelle dès son enfance. Avec des vêtements sales et avec une odeur corporelle insupportable elle désire dormir en mettant les pieds sur l'idole du phallus de Shiva. Son désir signifie sa colère contre les dieux. La romancière met en relief le caractère subversif de Meera car dans la culture hindoue, on vénère le phallus de Shiva et ce serait un péché de mettre les pieds sur ce qu'on vénère. Or, elle ne s'y arrête pas. Elle fait référence à une pratique chez les Hindous. Lors des fêtes religieuses hindoues, les adeptes offrent la nourriture à dieu avant qu'ils ne mangent. Ils lui implorant pour qu'il mange et qu'il exauce leurs vœux. Meera, au lieu d'implorer les dieux, essaie de les intimider par une menace de les battre. « Avalez silencieusement ce qui est dans le plat sinon je vous donnerais une baffe à l'oreille ! Oseront-ils ne pas manger ? »^{134xxix}, dit-elle. Le roman est chargé de caractéristique existentialiste de l'athéisme.

Le roman est un tissage de plusieurs expériences de Meera à propos de l'absurdité et la conduite d'être humain au regard de dieu. Ramanna est un autre personnage qui affirme que les dieux ont peur de lui. Il est le beau-père de l'*atya* de Meera et le père de Vyankanna, le mari de l'*atya*. Desai dépeint ce personnage à peu près comme un vilain mais en même temps comme un personnage authentique. Le crime et le péché font une partie dominante chez Desai. Le personnage de Ramanna renforce cette idée. Il avait tué sa première femme en lui donnant un coup de rayon aigu de parapluie et la deuxième en la jetant dans un puits. Bref, même s'il a fait des actes criminels¹³⁵, les dieux ne l'ont pas puni parce qu'ils ont peur de lui, à son avis. Desai dépeint Vyankanna en contraste avec son père. Il vit dans la mauvaise foi. Il est donc un personnage

¹³² La sœur du père.

¹³³ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, *op. cit.* p. 5.

¹³⁴ *Ibid.* p. 6.

¹³⁵ Des actes criminels d'un point de vue légale à l'époque. Ces actes sont criminels ou non d'un point de vue morale est une affaire subjective. Nous avons discuté dans le premier chapitre que tout ce qui est en dehors du système est un crime. Nous avons vu également qu'un des aspects d'une approche existentialiste consiste à rejeter tous les systèmes.

inauthentique. Même s'il manifeste le désir de tuer son père afin de mettre fin à sa tyrannie, il hésite à le faire. Il promet à *atya* de l'emmener à Pune mais cette promesse n'est jamais concrétisée. Même si Ramanna paraît une espèce de vilain à nos yeux, il ne vit pas dans la mauvaise foi. Il n'hésite pas à accepter ouvertement qu'il avait tué ses femmes. Desai décrit Ramanna comme un type gigantesque, gourmand avec un visage presque carré et des cheveux mi-gris sur la poitrine. Tout compte fait, elle l'a décrit comme un personnage physiquement très fort. La description nous rappelle quasiment la description du père de Kafka.

Atya est un autre personnage qui vit dans la mauvaise foi. Elle espère l'intervention divine dans sa vie pour que tout aille bien. Elle fait des tours circulaires complets d'un temple. Pourtant, un de ses dialogues nous montre qu'elle est consciente de la lutte entre les dieux et les êtres humains. Elle est également consciente de sa perte dans cette lutte. Néanmoins, elle met en question la gloire de dieu dans la victoire contre une femme fragile comme elle. Elle dit :

Ô Adishakti, celle qui est la nature de la vie – mère de tout le monde,
Donneuse d'auspices, donneuse de bénédictions !

Toi, tu engages les hostilités contre moi ? Pourquoi ? L'hostilité avec
une femme pauvre, fragile, sans support, indigente telle que moi ?

Je perdrai cette lutte sans doute. Mais où en est ta gloire ? Où en est
ta grandeur ?^{136xxx}

La mise en question de la gloire de déesse et la perte d'*atya* nous rappelle encore de nouveau le mythe de Sisyphe. Qu'est-ce qu'il y a de glorieux pour les dieux qui ont condamné Sisyphe ? La gloire est à Sisyphe. Nous ne comparons pas *atya* avec Sisyphe. *Atya* va au temple pour implorer les dieux. Au contraire, d'un point de vue existentialiste nous mettons en lumière l'inutilité d'implorer les dieux tout comme le dit Meera, « Rien n'y est arrivé »^{137xxxi}, après avoir témoigné l'acte d'*atya*.

¹³⁶ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 13.

¹³⁷ *Ibid.* p. 13.

Atya meurt suite à la folie de Vyankanna. Après le retour de Meera chez elle, elle décrit des courts incidents qui nous montrent encore une fois à quel point elle se met contre l'ordre établi et dieu. Entretemps, elle développe une inclination vers la mort et le malheur. Sa tête est remplie de questions absurdes. Elle se convainc qu'il n'y a pas de lien logique entre 'vivre' et 'être utile'. A cet égard, elle renverse ce que dit Sénèque. « Vivre, c'est être utile aux autres, vivre c'est être utile à soi »¹³⁸, dit-il. Par la suite Meera décide de ne plus être utile à rien et à personne. Celle qui était déjà aliénée, elle se sépare entièrement de valeurs sociales et religieuses. Le crime et le péché deviennent ses armements contre dieu. Son acte sexuel avec son cousin Avinash augmente son aliénation. Celui-ci lui donne des somnifères pour l'entraîner dans un acte sexuel avec elle. Il est pourtant étonné d'apprendre que même Meera a voulu faire cet acte et il n'a pas fallu lui donner des somnifères. Avinash est choqué parce qu'on considère un acte sexuel avant le mariage comme un péché. Une femme 'normale' ne se laisserait pas le faire à son avis. « Je ne savais pas que tu n'avais pas honte », dit-il. Avinash est un personnage inauthentique. Bien qu'il se pardonne pour son acte mais il refuse d'en faire face aux conséquences. C'est le seul moment dans le roman où nous voyons Meera se comporter d'une façon stéréotypée. Mais elle se récupère vite. Elle se fait avorter sans 'avoir honte'. De plus, c'était son désir de faire l'amour destructeur. « Puis, je ferai l'amour qui me détruira », avait dit-elle.

Le deuxième plan de l'histoire constitue la vie de Meera à Viranchi où commence véritablement le mythe de *kala surya*. Desai a choisi comme l'incipit l'arrivée de Meera à Viranchi. Elle fait un tissage du passé – à travers le trajet psychologique de Meera – et du présent – à travers ce qui se passe à Viranchi. Chronologiquement parlant, Meera est déjà aliénée des valeurs sociales et religieuses avant son arrivée à Viranchi. Elle est déjà bien munie avec son 'courage' de faire des crimes et des péchés afin de combattre dieu. Viranchi lui donne une occasion pour la découverte de son Moi.

¹³⁸ SENEQUE, Vivre c'est être utile aux autres. Vivre c'est être utile à soi. - *Dicocitations & Le Monde*, <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-139954.php>, consulté le 29 décembre 2016.

Viranchi est une région rurale où il n'y a que des rochers noirs. Le soleil brûle cette région à tel point qu'il n'y a pas de végétation à l'exception de quelques ricins. On raconte à Meera à propos de Kaikini. Celui-ci avait vainement essayé d'arroser des plantes à Viranchi. Celles-ci meurent à cause de la chaleur brûlante et du manque d'eau. Desai indique la futilité des efforts humains vis-à-vis de l'absurdité de la vie. Meera nous raconte l'histoire de Viranchi.

Le dieu Brahma voulait manger quelques fruits cultivés sur la terre. Il y vient et en mange. Afin de se débarrasser de la sueur, il se jette dans un lac défendu aux êtres humains et aux dieux. Par conséquent, il s'est transformé en une femme. Dès qu'il / qu'elle sort du lac Uchhaishrava¹³⁹ se saisit de lui / d'elle. De cette union est né Ashwarath. Grâce aux efforts de Vishnou, Brahma regagne son corps et rentre chez lui. Il fait construire le village Viranchi pour son fils Ashwarath. Le village est béni du Soleil. Celui-ci perd consciemment sa chaleur quand il arrive à Viranchi. Il décore le village avec toutes ses couleurs.

Ashwarath bâtit un temple où le dieu Soleil pourrait se reposer. Malgré l'avertissements de dieux Ashwarath monte l'escalier bâti de flèche afin d'inviter le Soleil pour que celui-ci se repose dans le temple. En conséquence, Ashwarath tombe en essayant de monter au ciel. Il est puni par les dieux pour son acte. Enchaîné avec une corde il est condamné à faire des tours interminables. Meera décrit sa punition de la façon ci-dessous :

Il est aveugle. Il est immortel. Sa punition est de faire des tours complets comme un bœuf aux yeux bandés fait autour du moulin à huile.^{140xxxii}

Par la suite, Ashwarath se transforme en ennemi de dieux, des êtres humains et de la terre. Désormais, Viranchi a perdu sa grandeur. Le Soleil y brûle. Rien ne peut s'y cultiver. Ashwarath met Viranchi dès ce moment-là au supplice.

¹³⁹ Uchhaishrava est un cheval qui est né lors du barratage de l'océan entre les dieux et les démons dans la mythologie hindoue.

¹⁴⁰ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 37.

La société de Viranchi prend Ashwarath comme son ennemi. Au contraire, Meera le prend pour son mari. Cela renforce encore l'attitude aliénée de Meera vis-à-vis des normes sociétales. Le mythe de Sisyphe trouve son parallèle dans le mythe d'Ashwarath dans *Kala Surya* de Desai. Ashwarath trouve la poésie dans l'action de faire des tours interminables. Meera dit que son esprit n'est fixé que sur faire des tours. Il est devenu lui-même un tour et les tours sont devenus la raison de son existence. Ainsi Ashwarath, tout comme Sisyphe, détruit l'objectif de dieux de le punir. Les tours qu'Ashwarath fait symbolisent sa lutte pour existence contre les dieux. Ils deviennent sa vie. De ce fait, nous nous permettons de dire « Il faut imaginer Ashwarath heureux » tout comme Camus dit « Il faut imaginer Sisyphe heureux ».¹⁴¹

Le deuxième plan engage aussi l'interaction de Meera avec les gens de Viranchi et avec ceux de son bureau. Parmi ces autres personnages, il y en a deux qui nous intéressent. Le voisin de Meera, Kedarnath Bendre en est un. Il nous paraît un personnage authentique qui rejette les masques de rôles sociaux. La fille de Bendre apprend à Meera que les gens de Viranchi ont exclu son père de la société en raison de sa relation sexuelle avec sa propre fille. Les gens de Viranchi veulent tuer Bendre pour ce 'péché. Sans avoir peur d'être lynché, Bendre fait face à la foule. Il accepte l'accusation d'avoir une relation sexuelle avec sa fille mais en même temps il refuse l'étiquette de pécheur. L'argument ci-dessous montre sa position et sa philosophie contre la position inauthentique des villageois.

Tu es pécheur. Oui ou non ? Tu l'acceptes ?

Non. Je ne l'accepte pas. Je me tiens responsable de mes actions. Je me cède à vous. Et vous pouvez me tuer à votre gré.

Mais je n'ai pas créé le péché. Il n'est pas venu avec ma naissance. Il n'est pas venu d'ailleurs non plus. Il est de cette terre. Posez la question à cette terre. S'il y en a un coupable, c'est la terre. C'est la nature de la terre. Demandez-lui si vous en avez le courage et

¹⁴¹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. 166.

condamnez-la. Pourquoi le péché naît-il ici ? Pourquoi tant de malheur se produit ? Pourquoi faut-il que nous l'endurons ?^{142xxxiii}

La position de Bendre est très claire. Il se montre un personnage authentique par excellence à travers ce dialogue. Toute phrase est chargée de sa philosophie. Il accepte la responsabilité de son action mais refuse en même temps que ce soit un péché. Quand il dit que le péché n'est venu ni avec sa naissance ni de l'extérieur, il est tout clair que le concept de péché est une construction culturelle. On vit dans la mauvaise foi quand on laisse évaluer son action par les critères fondés sur les valeurs socio-culturelles. Celles-ci sont construites pour nous enfermer dans le système convenable à la société correspondante. Bendre rejette ces critères et juge son action selon son honnêteté. Il va encore plus loin. Il accuse la terre pour produire le péché et le malheur. La signification de la terre est loin d'être celle de la terre en tant que planète. Elle signifie le peuple sur la terre. C'est la nature du peuple de produire le péché et le malheur. Le peuple définit le caractère des deux (le péché et le malheur) sous le nom de dieu. Bendre demande aux gens assemblés de condamner la terre s'ils en ont le courage. Autrement dit, il demande au peuple de se condamner. L'idée de dépeupler la terre est absurde. Bendre leur dit avec bonne raison, « Et deuxièmement vous condamnez vous-même à travers moi »^{143xxxiv}. Bendre leur demande s'ils peuvent assurer qu'aucun péché ne se produira une fois qu'il est tué. Ils vivent dans la mauvaise foi en se donnant l'impression qu'ils détruisent le péché en tuant Bendre. De plus, ils n'en sont pas conscients. Ils ont 'la mentalité de troupeau' de suivre ce que l'ordre établi leur demande, dira Kierkegaard.¹⁴⁴ Au contraire, Bendre exerce sa liberté, fait ses choix et en accepte la responsabilité.

Desai a pu dépeindre un personnage chargé de caractéristiques existentialistes avec très peu de mots. Les concepts d'individu authentique et

¹⁴² DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 52.

¹⁴³ *Ibid.* p. 53.

¹⁴⁴ KIERKEGAARD Soren, *Attack Upon « Christendom »*, LOWRIE Walter (trad.), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968. p. 163.

inauthentique, le système, la révolte contre le système, la liberté, « condamné à être libre », etc. sont présentés dans l'espace d'une seule page.

Les gens tuent Bendre pour avoir exercé sa liberté parce que son 'crime' n'est pas admissible dans le système où il vit. Cet idéologème nous rappelle le 'crime' de Meursault. Le 'crime' de ne pas pleurer à la mort de mère n'est pas justifiable dans le système français tandis que le meurtre d'un Arabe dans une colonie de la France par un Français ne compte pas du tout. Sans vouloir comparer les actes de tous les deux personnages, nous voulons mettre en lumière le critère selon lequel leurs crimes sont jugés. Ils sont vus de point de vue morale et non légale. C'est pour cela que la condamnation de tous les deux vient du système social où leurs crimes ne sont pas pardonnables. A cet égard, tout le procès du dossier de l'Arabe dans l'*Etranger* ne reste qu'une farce de point de vue légale. Il fait un détour de l'objectivité légale vers la subjectivité socio-religieuse. Quinn Renée¹⁴⁵ nous semble avoir raison de mettre en question l'absence de l'objectivité légale lors du procès dans l'*Etranger*. De même, nous pouvons mettre en question la légalité de la condamnation de Bendre.

Le peuple juge les autres par leurs vertus et leurs péchés. Celui qui s'enferme dans le système religieux et moral est vertueux. Le pécheur est celui qui affirme sa liberté vis-à-vis de système et en franchit le seuil. Meera exprime son désir de se marier avec Bendre, autrement dit, avec un 'pécheur'. Elle vit avec lui jusqu'à ce qu'il meure. Meera est un personnage qui fait des péchés consciemment pour affirmer sa liberté, pour son émancipation du système. Son acte d'auparavant de prendre Ashwarath pour son mari tout en sachant qu'il est un ennemi de peuple signifie également l'affirmation de sa liberté. En raison de cela il nous est difficile de nous mettre entièrement d'accord avec R. B. Patankar qui dit :

¹⁴⁵ QUINN Renée, « Le thème racial dans l'*Etranger* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1969. p. 1009-1013.

To choose Ashwarath means to discard traditional values, perhaps it is nihilism and she knows it.¹⁴⁶

Nous avons établi que le choix d'Ashwarath signifie le refus des valeurs sociales. A cet égard, nous sommes bien d'accord avec Patankar. Pourtant, à notre avis, Patankar ne fait pas de différence entre le nihilisme et l'existentialisme. Dans le contexte donné, nous sommes bien d'accord que la vie, la religion et les croyances ne valent rien et que l'existence humaine est contingente. Pourtant, Meera cherche le sens de sa vie dans sa lutte contre dieu et les valeurs sociales. Ce sens accordé à sa vie l'empêche d'être nihiliste. De ce même fait, son approche devient existentialiste. Les crises existentielles chez elle naissent de la confrontation de son désir de comprendre l'irrationnel avec raison et le silence déraisonnable du monde, comme dit Camus :

A ce point de son effort, l'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.¹⁴⁷

L'autre personnage qui nous intéresse est celui de Washinde. Celui-ci est un comptable. 'Washinde' se traduit littéralement comme le bossu. Ce personnage ne s'appelle pas Washinde mais ses collègues en manifestant leur méchanceté l'appellent ainsi à cause de sa déformation physique. La déformation physique lui apporte beaucoup de malheur : il est abandonné par son père ; il est exclu de la société et aucun collègue ne lui parle de manière respectable ; son existence est négligeable aux yeux des gens de Viranchi ; son patron le renvoie de son emploi à cause de la même déformation physique. Il est aliéné à cause de tout cela et se jette dans la solitude. Son état nous rappelle celui de Gregor Samsa de *La Métamorphose* de Kafka. Washinde est l'enfant du chanteur Wamanbuva, connu dans sa région. Après son abandonnement Washinde rêve d'être un chanteur plus connu que son père afin de faire connaître sa valeur. Il essaie d'apprendre à chanter en allant chez un maître dans

¹⁴⁶ PATANKAR R.B. cité par KHADALKAR Dattatray, *Existentialism in the select American and Marathi novels : A Comparative Study*, Thèse de doctorat, Université Shivaji, Kolhapur, 2010.

¹⁴⁷ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 44.

le domaine en question. Pourtant, il échoue à cause de l'inefficacité de son maître. D'ailleurs, au cours du temps ses idées lui paraissent enfantines. Il commence à vivre 'sans appel'. Tout en étant jeune et un homme décent aux yeux de Meera, il refuse consciemment son amour pour elle. A son avis, tomber amoureux signifie la participation dans la vie et il rejette cette participation à cause de sa déformation. « Je veux tomber silencieusement. Comme tombe une fleur d'arbre. Faire l'amour implique la participation dans la vie et je l'ai refusée à cause de ma déformation »^{148xxxv}, dit-il. Nous remarquons un refus de s'engager dans les affaires de la vie. Apparemment il semble un personnage pessimiste. Pourtant, on apprend qu'il n'a pas d'espoir mais il n'est pas du tout désespéré. Sa déformation est contingente et néanmoins on se moque de lui à cause de cette contingence. L'attitude des gens vis-à-vis de lui est aussi une sorte de déformation bien que ces gens en soient inconscients. Ironiquement, c'est eux qui décident les critères de la déformation. C'est pour cela il refuse le monde mais en même il avoue ne pas connaître le monde parfait où la déformation est absente, qu'elle soit physique ou mentale comme celle de ces gens-là.

Washinde identifie l'approche de Meera envers la vie. Il sait que Meera remue ciel et terre afin de se détruire. Meera voit dans sa propre destruction sa victoire dans la guerre contre dieu et afin d'y arriver elle amasse des péchés et des crimes comme si elle lance un défi à dieu. Sa guerre est également contre les normes de la société. Elle s'approche de tout ce qui est rejeté par la société. Washinde remarque clairement cette attitude de Meera de se détruire. Il lui dit :

Tu as vécu avec Kedarnath mais tu ne te sens rien pour lui. Il meurt ou bien il vit, il n'était qu'imbécile à tes yeux. [...] Il était imbécile à tes yeux, c'est pour cela que tu t'es jeté dans ce piège – pour que tu t'y brûles. Tu t'es donnée tant de troubles. Même maintenant tu veux le faire à travers moi. Tu veux te mettre au supplice à travers ma déformation. Tu veux te rendre très basse – tu veux te servir de moi

¹⁴⁸ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 71.

pour cela. Kedarnath était un représentant de péchés, moi celui de déformation.^{149xxxvi}

Meera est bien d'accord avec ce que dit Washinde. Pourtant, elle ne sait pas la cause de ses propres actes. Elle dit qu'elle veut vivre mais il y a quelque chose dans le monde qui ne la laisse pas vivre. Le monde lui est inconnu et elle ne comprend rien de ce monde. De ce fait, elle se sent comme un être primitif. Et si elle est tellement folle il faut qu'elle soit détruite, dit-elle. Elle rajoute qu'elle est inconnue à elle-même. Elle a peur d'être inconnue à elle-même. Elle dit :

C'est dangereux davantage de ne pas se connaître. Pas de cohérence en nous-même ! Pas d'unité d'âme ! Nous ne sommes pas fidèles à nous-même.^{150xxxvii}

Meera n'arrive pas à supporter l'absurdité de la vie d'où ses crises existentialistes. Bien qu'elle n'en cherche pas la causalité et les réponses, elle nous semble tenir dieu comme responsable pour le chaos. L'absence de la cause correspondante et sa colère contre dieu aggravent ses désirs de se détruire et de se battre contre lui. Elle détruit le temple de *kala surya* en le dynamitant. Elle se blesse mortellement dans cette explosion et meurt à la fin du roman.

Desai a tissé ce roman avec plein d'exemples de l'absurdité. Les événements choisis éclaircissent son point de vue que la vie est absurde. Elle choisit les personnages et leurs expériences afin de rendre son point bien évident. Le roman est structuré, comme nous avons déjà discuté, à partir de deux plans ; premier de son trajet psychologique vers le passé et deuxième sa vie à Viranchi. Il y a le va et vient entre le passé et le présent. La première lecture du roman nous donne l'impression de l'ensemble des expériences absurdes de plusieurs personnages qui n'ont rien à faire l'un avec l'autre. Pourtant, l'objective d'insérer ces plusieurs expériences se révèle être la construction de psyché de Meera.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 72.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 73.

Meera est un enfant rebelle depuis son enfance. Son attitude nous que ses actes viennent plus tard que leurs résultats. Un acte peut se prouver être contre dieu et les normes sociales après qu'il est accompli. Pourtant, chez Meera nous remarquons que pour manifester sa lutte contre dieu et les normes sociales elle accomplit ses actes. Autrement dit, Desai renverse la relation 'antériorité-postériorité' de cause et conséquence. Le personnage de Meera semble donc artificiel à cause de ce renversement temporel. Par la suite, les caractéristiques existentialistes ne coulent pas fortement du personnage de Meera. Sisyphe ne fait pas le 'crime' pour être puni. Au contraire, il est puni parce qu'il fait le 'crime'. Son attitude existentialiste réside dans l'acceptation de punition et de ne pas en souffrir. En ce qui concerne Meera, elle fait les 'crimes' pour manifester son attitude existentialiste de la révolte. Cela nous permet de déduire que Desai écrit ce roman pour créer un personnage existentialiste. Autrement dit, Meera n'est pas le produit de ce roman mais ce roman est le produit de 'l'acte littéraire' de créer un personnage existentialiste. Ce reversement met en doute l'authenticité de Meera en tant qu'un personnage existentialiste. De plus, une référence à la folie de Meera renforce le doute que nous avons relevé. Elle a des idées absurdes d'être allée rencontrer dieu ou le désir d'avoir une barbe blanche. Son aliénation nous paraît donc celui de caractère clinique et non pas existentialiste.

Desai fait des références à la philosophie de Camus de temps en temps sans y faire 'l'hommage direct'. Pourtant, Desai se débouche sur la difficulté d'équilibrer son talent artistique et philosophique tout au contraire de Camus. Parfois les dialogues de Meera nous rappellent l'insensibilité de Meursault de *L'Etranger* de Camus. Par exemple, Meera essaie d'éprouver la même insensibilité à la mort de sa mère que nous remarquons chez Meursault à la mort de sa mère à lui. « Puisque ma mère est morte, il faut que je comprenne bien à être en deuil. »^{151xxxviii} dit-elle. L'acte de Meera d'apprendre à être en deuil remplit la même fonction que l'enterrement de la mère de Meursault – la

¹⁵¹ *Ibid.* p. 62.

fonction de faire paraître la mort comme une affaire officielle tout comme le dit Meursault :

Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.¹⁵²

Desai se sert de l'image d'un autre personnage existentialiste camusien. Celle de Sisyphe. Elle tente de réincarner le mythe de Sisyphe à l'aide du mythe d'Ashwarath. Celui-ci nous paraît un descendant socio-culturellement distancé de Sisyphe. Tout comme Sisyphe, Ashwarath préfère la condamnation au lieu de salut. Dieu lui promet de délivrer de la punition une fois qu'il exprime son ennui ou sa fatigue en faisant des tours circulaires. Néanmoins, Ashwarath ne le fait jamais et continue ses tours circulaires. Ceux-ci symbolisent donc sa lutte contre dieu et cette lutte remplit son cœur. Desai semble inventer le mythe d'Ashwarath afin de nous dépeindre grosso modo la même vie absurde que Sisyphe mène. Le mythe d'Ashwarath remplit la même fonction du mythe de Sisyphe. Rien n'y changera si nous remplaçons le mythe d'Ashwarath par celui de Sisyphe. Il nous est difficile donc de croire à 'l'originalité' de cette création. Elle reçoit le mythe de Sisyphe et l'approprie au 'monde vécu' de son texte. Dans ce processus d'appropriation elle 'innove', dira d'Iser¹⁵³, l'image étrangère de Sisyphe dans laquelle elle voit Ashwarath. Sisyphe trouve donc la place sur le territoire étranger d'un roman marathi.

Nous n'hésitons pas à dire qu'elle a bien réussi dans cette (re) création. Celui qui ne connaît pas l'œuvre de Camus serait bien convaincu de l'originalité du mythe en question. Au contraire, celui qui le connaît n'y verrait que le mythe de Sisyphe. Le mythe d'Ashwarath reste donc à la fois la création et l'innovation. Il serait intéressant de remarquer ce que dit David Bethea à propos de la (re) création. Il commence son article de la façon suivante :

On a green island amid the dark-blue sea there appeared a man. Here he decided to erect a temple. He broke up and carted blocks of

¹⁵² CAMUS Albert, *L'Étranger*, *op. cit.* p. 10.

¹⁵³ ISER Wolfgang, *A Theory of Aesthetic Response*, *op. cit.* p. 53.

marble, hewed them, cut capital and friezes, erected columns and walls. But before doing that he constructed a temple in his imagination, and all that he erected in stone was simply the recreation of his already created ideal. This ideal was not something dead or immobile: in the head of the builder there swarmed designs, with the variants pressing in on each other, and the view from a hill or the form of a block of marble introduced corrections into the construction plans or into the figure of a god. The builder was both bound and free: this was not the first temple he had built, and in his wandering over the years he had made rounds of hundreds of structures created by other geniuses. He knew what was necessary to build a temple and to escape that knowledge was not in his power. But he also knew that another's experience not only helps, it binds. And what he wanted to create was a *free* temple, one that had never existed before. The building grew but so too grew, and changed the ideal, which was, inexplicably, ahead of the [original] conception.

What was the builder thinking about, what brought him to this island, what was he trying to say with his work, and whom he was addressing?¹⁵⁴

Le mythe d'Ashwarath remplit la fonction voulue dans le roman. Pourtant, il serait une exagération de dire qu'il égale le mythe de Sisyphe en fonction philosophique. Desai semble avoir la philosophie de Camus dans son imagination et vouloir la mettre en fiction. La répercussion du mythe de Sisyphe était donc inévitable dans le roman. Compte tenu qu'elle écrivait avant tout une œuvre artistique, le mythe d'Ashwarath n'arrive pas à remplir la fonction philosophique du mythe de Sisyphe. Camus, comme il le dit, s'intéresse à Sisyphe pendant que celui-ci descend du sommet. La durée de cette descente est pour Sisyphe une heure de respiration où il devient conscient de sa vie absurde. Le tragique est né de cette prise de conscience. Desai semble oublier cette différence entre Sisyphe et Ashwarath. Celui-ci n'a pas d'heure de respiration d'où l'absence de la prise de conscience. Par conséquent, bien que la vie d'Ashwarath soit tragique pour les lecteurs, elle n'est point tragique pour lui-même. A cet égard, Ashwarath est un personnage existentialiste grâce à sa révolte contre dieu et sa volonté forte de la vie. Pourtant, il ne l'est pas à cause

¹⁵⁴ BETHEA David, « Whose mind is this anyway? Influence, Intertextuality, and the Boundaries of Legitimate Scholarship », *The Slavic and East European Journal*, vol. 49, n° 1, 2005.

de l'absence de la prise de conscience de sa propre vie absurde. Nous pouvons donc en déduire que Desai se sert d'image de Sisyphe mais elle oublie en partie la fonction philosophique du mythe de Sisyphe en écrivant son roman. Pourtant, il lui était impossible de défaire entièrement la connaissance qu'elle avait de Sisyphe.

Le roman nous présente deux personnages dont Kedarnath Bendre est fortement existentialiste et Ashwarath l'est quasiment. Pourtant, le personnage de Bendre n'a pas eu beaucoup d'espace dans le monde diégétique du roman. En ce qui concerne Meera, elle voit une malédiction sur le village Viranchi dans la forme du temple de *kala surya*. Elle se donne pour objectif l'enlèvement de cette malédiction. En conséquence, pourrait-on constater que sa vie n'a pas de sens ? Elle voit le sens de sa vie dans la destruction du temple. Elle détruit le temple et accomplit l'objectif de sa vie en enlevant la malédiction sur le village. « Le but de ma vie était accompli. Maintenant je mourrais contentement. »^{155xxxix}, dit-elle enfin.

2.3 *Saat Sakkam Trechalis* : un tableau d'images existentialistes

Kiran Nagarkar, écrivain bilingue, est né à Mumbai en 1942. Il a fait ses études à Mumbai et à Pune. Il s'est établi comme un écrivain distingué dans les deux langues, le marathi et l'anglais. Il a écrit des pièces de théâtre. Sa pièce *Bedtime Story* était interdite par la motivation 'religieuse' à cause de son contenu controversé. Ses autres pièces sont *Kabirache Kay Karayche* et *Stranger Amongst Us*. Il est également scénariste. *Ravan and Eddie*, *Black Tulip* et *The Perfect Circle* sont ses scénarios connus. En ce qui concerne le genre du roman, *Saat Sakkam Trechalis* est son premier roman publié en 1974. Les autres romans sont *God's Little Soldier*, *Ravan and Eddie*, *Cuckold* et *The Extras*. Nagarkar a reçu le prix de *Sahitya Akademi* en 2001 pour son roman *Cuckold*. Il a également reçu le prix *Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland* de l'Allemagne. Son roman *Saat Sakkam Trechalis* est traduit en anglais comme

¹⁵⁵ DESAI Kamal, *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, op. cit. p. 77.

Seven Sixes are Forty three et en allemand comme *Sieben Mal Sechs ist Dreiundvierzig*. *God's Little soldier* est traduit en français comme *Le Petit Soldat de Dieu* et en espagnol comme *El Soldadito de Dios*.

Saat Sakkam Trechalis ne nous présente pas une histoire au sens conventionnel. Il nous présente plutôt une fusion des expériences et des observations du protagoniste. Il est pareil à un tableau où se trouvent portraits de plusieurs vies de façon mélangée et pas nécessairement cohérente. En raison de cela, le fil du contenu narratif du roman ne suit pas la chronologie. En fait, il n'y a pas un seul fil. Il y en a plusieurs et ils sont emmêlés. Nagarkar explore l'absurdité de la vie à l'aide de tous ces fils. En faisant cela, il intègre de temps en temps l'approche existentialiste des personnages impliqués. La complexité de la structure du roman rend son interprétation difficile comme le dit Nagarkar lui-même :

On se pose plusieurs fois la question si le roman évalué par un critique et celui écrit par l'écrivain sont deux œuvres différentes.^{156x1}

Nous nous permettons donc de séparer les différents fils du roman ce qui nous permettra de discuter le contenu narratif de façon cohérente. Essayons de relever la vie du protagoniste Kushank de l'ensemble du contenu narratif.

Kushank Purandare est un jeune homme et la plupart de temps il est au chômage. Il entreprend d'emplois provisoires à plusieurs reprises. Il est élevé dans une famille de la classe moyenne et a pu terminer ses études jusqu'au licence. Il s'inscrit au master mais faute d'argent il lui devient obligatoire de faire un emploi dans une société publicitaire. Puisqu'il a du mal à y arriver, il va rester chez ses amis d'auparavant Prachinti et Aaroti pour qu'il ne meure pas de faim. Parfois, il va chez Jitendra, un autre ami, pour manger sans avoir honte. Même s'il est un bon photographe, le manque d'argent ne lui permet pas de faire un projet de la photographie.

Nous n'arrivons pas à déchiffrer tout à fait la chronologie de sa vie (d'ailleurs cela nous paraît peu important). Cependant, il en raconte quelques

¹⁵⁶ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, Mumbai, Shabd Publication, 1974. p. 11.

épisodes. La plupart de ces épisodes comprennent ses expériences vis-à-vis de différents personnages qui vivent la vie absurde. Ces personnages manifestent le désir intense de vivre ce qui met l'accent sur la vie bien qu'elle soit vécue de façon quelconque. Ainsi, Nagarkar donne des tons d'existentialisme à son tableau. Bien que ces personnages soient face à la mort, ils dépassent les sentiments de douleur et expriment la volonté ardente de la vie. Autrement dit, ces personnages renversent 'la sagesse de Silène' comme nous le dit Tanner en introduisant la version anglaise de *L'Origine de Tragédie* de Nietzsche.

We might now reverse Silenus' wisdom to say of [the heroic Greeks]: "the worst thing of all for them would be to die soon, the second worst to die at all."¹⁵⁷

Le roman commence avec un tel incident. Pratibha se met au feu suite à la torture continuelle par son mari et sa belle-mère. Néanmoins, elle comprend la valeur de la vie quand elle est face à la mort. Elle se montre prête à souffrir tout afin de vivre. Elle dit à l'hôpital avant de s'évanouir :

Je veux vivre. Vraiment. Vous me sauverez, n'est-ce pas ? Je ferai tout pour vivre. Docteur, jurez. Lui aussi, il a besoin de moi. Il était devenu fou. Vous ne savez pas. Il avait dit lui-même qu'il a regagné la raison grâce à moi. Je vivrai vraiment, n'est-ce pas ? Vous ne dites qu'oui ? Pourquoi vous ne dites pas que je vivrai ? Maintenant je n'écouterai à personne. Désormais, je ne mourrai jamais de nouveau. C'est la dernière fois. Maintenant je vivrai à tout instant, le matin, le soir, quand Anil rentrera de l'école, quand Jyotsna mouillera la robe, je vivrai tout le temps.^{158xli}

Le roman est plein de tels désirs forts de vivre, quoique les personnages soient face à la mort à l'hôpital, quoiqu'ils soient dans la condition financièrement misérable. Nagarkar nous montre la lutte pour la vie à travers différents personnages. Pour arriver à cette fin, il intègre dans le roman les lieux où la possibilité de trouver cette lutte est le maximum. Par exemple, les hôpitaux, la région souffrante de sécheresse, etc. En conséquence, le roman est

¹⁵⁷ TANNER Michael, « Introduction », *op. cit.* xvii.

¹⁵⁸ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, *op. cit.* p. 21.

plein d'images de souffrance et de malheur. La vie de Kushank sert comme un fil à tisser ces images.

La vie de Kushank aussi montre ses efforts pour rassurer son existence. Sa vie chez Prachinti révèle l'impuissance d'être humain face à l'absurdité de la vie. Prachinti est la femme de Shatlaj et la mère d'Arshad. Kushank vit chez elle pour une durée considérable de sa vie. La condition financière de Prachinti est aussi misérable. Son mari est peintre mais gagne très peu. Il donne même des cours de peinture. Ses efforts ne suffisent pas à soutenir sa famille. Il n'a même pas d'argent pour acheter du matériel pour sa peinture. Afin de les acheter, Prachinti demande quatre cent roupies à Kushank qui à son tour demande à Rashid, un ami à lui, et donne à Prachinti. Dans un tel état déjà financièrement misérable, Prachinti tombe malade. Sa santé empire après dix mois faute d'argent pour soigner sa maladie. L'insensibilité de sa famille envers sa maladie dégrade d'avantage sa condition. D'après Kushank elle aurait pu vivre deux ou trois ans davantage si on l'avait hospitalisée à l'heure. Le problème c'est que sa famille ne sent pas la maladie d'où est née l'indifférence, comme le dit Kushank :

Ils n'ont pas senti que la maladie était réelle avec deux mains, deux pieds, les yeux, la narine, l'oreille et ils n'ont pas fait l'erreur de dépenser l'argent sur ce qui n'était pas réel.^{159xliii}

Prachinti connaît la valeur de la vie malgré le malheur qu'elle subit. Poussée par la peur de mourir à l'hôpital, elle dit à Kushank, « Tu avais promis de ne pas hospitaliser ». Celui-ci essaie de sauver sa vie en 'mendiant' de l'argent à ses amis mais n'y réussit pas. Il nous semble que Nagarkar crée un arrière-plan à l'aide de tels incidents où nous pouvons anticiper une attitude existentialiste chez Kushank. Pourtant, l'attitude de celui-ci n'est pas du tout existentialiste vis-à-vis la mort de Prachinti. Nous voyons Kushank vivre 'sans appel' en générale mais il manifeste ses émotions à la mort de Prachinti. Il se permet de jouer le rôle qu'on exige lors de la mort de quelqu'un. D'après lui, il

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 44.

faut jouer des rôles jusqu'à ce qu'on ne meure. Les rôles lui sont des symboles de la vie.

Il n'y a pas d'excuse de ne pas jouer les rôles et ce rôle avait le ton de la dernière action de la vie. On ne peut que vivre jusqu'à ce qu'on ne meure. Mourrons après la mort. Pas au milieu. ^{160xliii}

Nous voyons cette attitude de Kushank non seulement face à la mort de Prachinti mais aussi face à ses aventures avec différentes femmes. La douleur chez lui montre qu'il cherche un certain sens dans la vie ce qui va contre l'attitude existentialiste de vivre 'sans appel'. En conséquence, l'image existentialiste de Kushank est éclipsée à un certain degré. Vilas Sarang, écrivain et critique de la littérature marathie moderne identifie bien le problème de Kushank. Il dit :

Le protagoniste qui voit la plupart des choses de façon 'cynique' et 'ironique' devient émotionnel et poétique quand il s'agit de ses aventures dans l'amour. Il ne se rend pas compte que les autres peuvent voir de façon 'cynique' ce qu'il voit de façon sentimentale. Il semble que le narrateur veut que les lecteurs deviennent émotionnels à propos de sujets vis-à-vis desquels il le devient. ^{161xliv}

La critique Rekha Sane se met d'accord avec Vilas Sarang et s'oppose à l'approche de l'écrivain vis-à-vis de l'attitude de Kushank dans son aventure avec Chandani, une des femmes dans la vie de Kushank. Elle trouve que Nagarkar se sert des clichés quand il s'agit de la relation entre Kushank et Chandani. Ces clichés ne sont pas compatibles avec l'angoisse existentialiste de Kushank.

Nous remarquons Kushank nous raconter sa vie chez Aaroti sans établir la chronologie de ses séjours chez les deux. Il y vit tout en sachant que le mari d'Aaroti ne l'aime pas. Aaroti était sa copine d'auparavant mais elle se marie avec quelqu'un d'autre à cause de la condition financière nulle de Kushank. Il vit chez elle malgré la situation embarrassante née de la présence du mari d'Aaroti. Bien que celui-ci ne l'aime pas, il supporte la présence d'ex-copain de

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 72.

¹⁶¹ SARANG Vilas cité par SANE Rekha Inamdar, *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*, *op. cit.* p. 181.

sa femme chez lui. Sa présence chez Aaroti donne naissance à un conflit chez Kushank : le conflit entre l'estime du soi-même et le besoin de rassurer sa propre vie. La vie l'emporte sur l'estime. Il préfère rester chez elle malgré son estime afin de ne pas mourir de faim. Nous remarquons que l'existence est mise en valeur par rapport à l'essence. L'attitude 'éhontée' ne compte pas pour un personnage existentialiste quand il a un choix entre la vie et le respect du soi. Kushank subit cette angoisse existentialiste vis-à-vis de la pensée de la mort. Que ce soit l'estime du soi, que ce soit la vérité, rien ne compte quand il s'agit de l'existence. Kushank met la vérité à distance pour rassurer sa vie. Camus nous donne l'exemple de Galilée et de son choix entre l'estime du soi et la vie. Il dit :

Galilée, qui tenait une vérité scientifique d'importance, l'abjura le plus aisément du monde dès qu'elle mit sa vie en péril. Dans un certain sens il fit bien. Cette vérité ne valait pas le bûcher. Qui du soleil ou de la terre tourne autour de l'autre, cela est profondément indifférent. Pour tout dire c'est une question futile.¹⁶²

Galilée sacrifie la vérité et par la suite l'estime de soi afin d'assurer son existence. De même, Kushank n'accorde pas du tout l'importance à la question de l'embarras. Il lui est une question futile.

L'expérience de la nature absurde de vie est aussi présente chez Aaroti. Nagarkar semble créer les images de plusieurs personnages qui luttent pour la vie face à l'absurdité. Que ce soit la lutte de Pritha (la fille d'Aaroti) handicapée, que ce soit la lutte de malades à l'hôpital. Les personnages du roman respectent la vie face à la conscience de la mort. La vie non-sens avec pleine de souffrances leur est 'digne d'être vécue' au lieu de la mort. Kushank se rend compte que la souffrance et la mort sont inhérentes à la vie humaine.

L'arrivée de Raghu dans la vie de Kushank et le départ des deux au village de *Nandadhel* accentue l'angoisse de Kushank vis-à-vis de la souffrance des êtres humains. *Nandadhel* est un village où nous pouvons remarquer une sorte

¹⁶² CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 15-16.

d'exposition de souffrance. Tout le village lui semble presque mort. Il décrit le village de façon ci-dessous :

[...] Je craignais de ne pas pouvoir y voir des humains vivants. La nature et les humains y étaient entièrement déformés. Des aigles et des vautours tournaient à cause de bruit de motos et puis ils se mettaient à leur travail. De temps en temps les humains squelettiques se voyaient aller quelque part. Ils marchaient, s'asseyaient, gisaient, presque mouraient. [...] Où est-ce qu'ils vont ?^{163xlv}

Raghu voit un désir fort de vivre chez ces humains. Il répond à la question de Kushank :

Vers la ville. La moitié parmi eux y parviendraient. Les autres mourraient ; mais ne me demande pas 'comment'. Cinquante pourcents vivraient. La moitié de ceux qui parviendraient à la ville mourraient de faim, de choléra, de typhoïde, de dysenterie. Dix pourcents se rendraient fou. Pourtant, quarante à cinquante pourcents rentreraient chez eux afin d'attendre la mousson prochaine. Tous les chiffres sont stockés dans ma mémoire. Ce qui est incompréhensible c'est le désir fort des humains de vivre.^{164xlv}

Nous remarquons une image effrayante de la mort à *Nandadhel*. Le désastre naturel de sécheresse met la vie de million de gens au péril. Kushank s'étonne de voir la lutte féroce de gens contre la mort. Nagarkar montre cet enthousiasme pour la vie chez presque tous ses personnages dans le roman. Il les rend des personnages authentiques à l'exception de Chandani. Celle-ci manifeste une attitude servile dans sa relation avec Kushank. Elle se montre toujours disponible pour Kushank ce qui inspire en lui une sorte d'haine pour elle. Elle ne paraît pas à Kushank une femme authentique. Les autres personnages comme des malades à l'hôpital, – celui qui n'est pas plus d'un 'ensemble d'os', celui qui ne peut pas sortir du lit à cause de la paralysie, etc – Pratibha, Prachinti, Pritha et Kushank lui-même rendent ce roman plein d'images existentialistes malgré leur vie absurde. Nagarkar termine son roman

¹⁶³ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, op. cit. p. 99.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 99.

avec un incident absurde. Kushank, en allant d'immerger les cendres¹⁶⁵ d'un des personnages morts, se trouve dans la foule assemblée pour la cérémonie d'immersion¹⁶⁶ de Ganapati. Les cendres se dispersent dans l'air par accident suite à la bousculade dans la foule. La foule bat Kushank et il se trouve enfin chez la police pour rien. C'est la fin du roman.

Le roman nous semble donc un ensemble d'expériences absurdes et existentialistes. Ce qui est commun dans ces épisodes, c'est la présence de Kushank. Nagarkar intègre également des thèmes de l'existentialisme de temps en temps dans le roman. Par exemple, il fait un contraste entre la vie authentique et le jeu théâtral de la vie à l'aide de personnage de Kathvate et ses filles. Ceux – ci se voient à travers le regard des autres. Ils veulent rester fidèles à leurs images dans la société. Le rôle de Kathvate est de battre ses filles sans arrêt. Celui de ses filles est de pousser des cris dramatiques. Ces images sont figées dans la société et ils les recréent tous les jours. De même, un autre personnage, la femme de Madrasi, voit le sens de sa vie dans son acte de garder vif le deuil de la mort de son mari pendant toute sa vie. Kushank dit :

Son mari n'était censé mourir qu'une seule fois. Il était mort et elle ne laisserait pas tomber cette occasion. Elle avait trouvé l'objectif de sa vie. On n'a pas la raison de vivre. Elle en avait trouvé une. De petit à petit elle avait commencé à apprendre son rôle. Sa vie était bouleversée d'un seul coup. En fait, elle s'était récupérée très vite. Elle faisait bien son rôle comme une bonne comédienne. Un nouvel univers, un nouveau monde. La mort de son mari lui avait donné tout le quartier comme spectateur. Maintenant elle garderait sa mort vivante sans arrêt.^{167xlviii}

Nous remarquons que cette performance est mise en contraste avec la mort de la mère de Kushank. L'attitude de Kushank et celle de gens qui viennent manifester les condoléances sont plus ou moins les mêmes que nous trouvons dans *L'Etranger* de Camus lors de l'enterrement de la mère de Meursault. Tous

¹⁶⁵ Dans la religion hindoue on immerge les cendres du mort après avoir brûlé son corps au bûcher funéraire.

¹⁶⁶ La cérémonie d'immersion de Ganapati est très célèbre au Maharashtra. La foule assemble pour la cérémonie après dix jours de fêtes de Ganapati. Elle immerge l'idole de Ganapati pour qu'il puisse revenir tôt l'année suivante.

¹⁶⁷ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, op. cit. p. 41.

portent les masques d'être en deuil à l'exception de tous les deux protagonistes. Les pensionnaires de l'asile dans *L'Étranger* et les visiteurs chez Kushank remplissent la même fonction. Les formules banales de condoléances mettent Kushank à l'ennui. Il va au cinéma afin de s'échapper à l'ennui. Il semble que Nagarkar reproduit l'acte de Meursault d'aller au cinéma avec Marie après la mort de sa mère. Les rôles dramatiques et les comportements authentiques sont ainsi mis en opposition afin d'accentuer l'attitude 'étrangère' de personnage existentialiste. Les deux protagonistes rejettent les clichés sociaux.

Le romancier intègre une autre caractéristique d'un personnage existentialiste. Celle de vivre dans le présent. Nous n'avons qu'un seul monde à vivre aux yeux de Kushank. Nagarkar fait Kushank évoquer le concept d'Heidegger¹⁶⁸ d'être jeté dans le monde ou de *Dasein*.

Nous n'avons qu'un seul monde. Celui-ci. [...] Ce monde est misérable, il n'est pas habitable, peut-être c'est vrai ; mais le patron de ce monde est quelqu'un d'autre. Nous ne le sommes pas. [...] Vous l'acceptez ou le réfutez, mais il faut que nous nous débrouillions dans ce même monde.^{169xlvi}

Il accorde de l'importance au présent ce qui met aussi l'emphase sur sa prise de conscience de l'incertitude du futur et de la vie. Comme les personnages existentialistes, il vit à son gré sans forcément respecter la construction culturelle de la société. Cela nous rappelle ce que dit George Bataille. « Je le répèterai sur tous les tons : le monde n'est pas habitable qu'à la condition que rien n'y soit pas respecté. »¹⁷⁰. Les dialogues de Kushank nous rappellent également de la philosophie de Nietzsche dans *L'Origine de Tragédie*. « Les possibilités de blesser et d'être blessé sont inévitablement là dans la vie ; pourtant les possibilités de vivre et d'avoir expérience sont aussi là. »^{171xlvi}, dit Kushank. Il semble que Kushank est conscient du concept de

¹⁶⁸ HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, op. cit.

¹⁶⁹ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, op. cit. p. 24.

¹⁷⁰ « Hommage à George Bataille », n° 195-196, coll. « Critique », 1963.
http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=1249 p. 2.

¹⁷¹ NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, op. cit. p. 130.

Nietzsche qui voit la vie comme une fusion de l'esprit apollinien et l'esprit dionysiaque.

Nagarkar fait Kushank également répondre à ses instincts naturels, tout comme les personnages existentialistes. Ceux-ci acceptent la vie telle qu'elle est avec toute sa nature physique. Sans faire 'appel' à ses attentes et à ses émotions, Kushank ne s'engage dans les actes sexuels qu'au niveau physique. L'engagement sentimental est tout à fait absent. Nous remarquons un autre incident où Kushank répond à ses instincts physiques. La musique lors de la cérémonie de l'immersion de Ganapati provoque en lui un désir fort de danser. Il y danse sans hésitation en y manifestant l'acceptation de désirs du corps humain.

Tous les éléments que nous avons discutés ci-dessus apportent des dimensions importantes au roman existentialiste. Nagarkar les tisse dans son roman à l'aide de différents personnages. Cependant, le manque de cohérence et de relation entre ces personnages font de ce roman un recueil de courtes nouvelles fusionnées. Kushank est le narrateur de toutes ces nouvelles. Il y est donc présent et sa vie est liée à ces nouvelles d'une façon ou de l'autre, comme remarque Susheela N Rao dans un compte-rendu de traduction anglaise du roman. « *Seven Sixes are Forty Three* purports to tell of the narrator's childhood with all its endurance of the tensions of neighbourhood living, his disappointments in love, and his relationships with friends and relatives. »¹⁷², dit-elle. A l'exception de l'approche de Kushank vers sa vie, il nous est difficile de considérer ce roman entier comme existentialiste au sens stricte. Pourtant, il n'est pas niable qu'il a les tons forts de l'existentialisme et de l'absurdité. Au bout du compte, nous nous trouvons dans la position de nous mettre d'accord avec Vilas Sarang. Rekha Sane cite ce qu'il dit :

Les morceaux de la philosophie existentialiste se trouve déci delà (dans le roman). Il faut que cette philosophie se manifeste à travers la narration et les incidents. Ici, elle arrive de façon artificielle.

¹⁷² RAO Susheela N, « Review of *Seven Sixes are Forty Three* », *World Literature Today*, vol. 70, n° 3, 1996. p. 767.

Egalement elle reste divorcée (des incidents) puisqu'elle n'est pas soutenue avec l'arrière-plan des incidents spécifiques.¹⁷³¹

2.4 Conclusion

Nous avons examiné quatre romans dans ce chapitre. Ils nous ont permis de remarquer la réception de l'existentialisme dans la littérature marathie. Le domaine de l'art et celui de la philosophie sont bien distincts. La manifestation de l'art est inimaginable sans la forme physique. Au contraire, le domaine de la philosophie est abstrait. Dans ce sens la manifestation de la philosophie dans une forme concrète de l'art exigerait la fusion de tous les deux domaines. A cet égard, en examinant les quatre romans nous avons trouvé que les écrivains se débouchent sur la difficulté de balancer le poids philosophique et artistique dans leurs œuvres. *Kosla* de Nemade nous en paraît une exception. *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar* permet à la capacité artistique de l'écrivain de l'emporter sur sa capacité philosophique. Bien que le roman nous paraisse une œuvre artistique complète en dépit de la représentation bipolaire des personnages, le traitement philosophique qu'il reçoit semble limité. Nous ne voyons pas ce manque comme un défaut de l'écrivain parce que nous nous sommes bien convaincus qu'il est en dehors de la fonction d'un artiste de faire forcément la philosophie à travers leurs œuvres. Quand même il n'est pas niable que son œuvre prenne une dimension philosophique. Padhye donne les tons de la philosophie existentialiste à son roman. De point de vue intertextuel, nous avons vu que l'écrivain signifie plus ou moins le personnage de Meursault à travers le personnage d'Aniruddha. Comme nous l'avons dit que l'artiste l'emporte sur le philosophe de Padhye, celui-ci met en fiction le personnage de Meursault et non pas la philosophie existentialiste.

En ce qui concerne le roman *Kala Surya*, il semble répéter la manifestation de la nature absurde de vie à travers différents personnages. Desai semble manquer le contenu narratif pour son roman. Elle n'arrive pas à dépasser les concepts fondamentaux philosophiques de l'absurdité de la vie. En

¹⁷³ SANE Rekha Inamdar, *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*, op. cit. 182.

conséquence, le roman entier ne gravite qu'autour de l'absurdité à l'exception de quelques épisodes fragmentaires qui tentent d'aborder la philosophie existentialiste. L'épisode de Kedarnath Bendre en est un exemple. Cet épisode est tout à fait existentialiste mais il ne trouve pas assez de place dans le roman. L'autre épisode est celui du mythe d'Ashwarath qui semble quasiment existentialiste comme nous l'avons dit. Il nous resterait toujours à réfléchir si l'ensemble de ces deux fragments arrive à déterminer le caractère existentialiste du roman.

Saat Sakkam Trechalis est un autre roman avec des expériences fragmentaires de l'absurdité de la vie. Nagarkar semble faire face au même problème que Desai. Il insère dans son roman plusieurs épisodes qui manifestent l'absurdité de la vie mais faute d'incohérence, le développement logique de la philosophie y est absent. Le protagoniste se dresse plus ou moins comme un personnage existentialiste. En fait, Nagarkar nous donne l'impression qu'il fabrique les fragments absurdes afin d'enrichir l'expérience d'absurdité du protagoniste. Ayant donné la nature fragmentaire du récit et incohérence de la présentation, le caractère existentialiste du roman entier est difficile à identifier. Le critique Vilas Sarang écrit dans un compte-rendu de traduction du roman.

The trouble is that the resulting work (the novel) leaves each incident or episode to stand or fall virtually by itself, thus encouraging fragmentary appreciation.¹⁷⁴

Le caractère existentialiste du roman ne semble rester donc que dans la totalité de la vie du protagoniste. Cela nous permet de renforcer de nouveau qu'à l'aide des fragments philosophiques l'écrivain met en fiction un personnage existentialiste et non pas la philosophie elle-même.

Quant à *Kosla*, nous ne trouvons pas d'épisodes artificiels dans ce roman. La présentation du non-sens de la vie, de son acceptation et de la caractéristique existentialiste de vivre une telle vie de façon contente est tout à

¹⁷⁴ SARANG Vilas, « Review of Seven Sixes are Forty Three by Kiran Nagarkar, Subha Slee and John Hoffman », *World Literature Today*, vol. 56, n° 1, 1982. p. 187.

fait naturelle dans le roman. Les personnages et les événements choisis ne sont pas insérés artificiellement dans le roman avec l'objectif d'en faire couler la philosophie. Nous avons remarqué que même si les protagonistes sont des narrateurs dans les autres trois romans, l'insertion des fragments artificiels nous fait penser à l'intervention de l'écrivain. Ces fragments semblent être insérés afin d'évoquer une certaine attitude chez les personnages. Par contre, les événements présents dans *Kosla* coulent de façon naturelle. Ils sont liés l'un à l'autre de manière cohérente. Nemade n'y intervient pas.

De plus, la conduite de tous les personnages se trouve bien dans la société marathie de l'époque. Par contre, dans les trois autres romans, la conduite de quelques personnages semblent être empruntée à la culture occidentale. *Kosla* ne contient pas un choc culturel pour les lecteurs. Ceux-ci peuvent comprendre le roman sans avoir à priori la connaissance de la philosophie. Pourtant, cela ne signifie pas que la philosophie européenne n'a pas influencé l'écrivain. Il sert de la philosophie mais réussit à enraciner son œuvre dans la culture marathie. De ce fait, nous pouvons constater qu'il parvient à balancer le poids philosophique et artistique dans le roman. Comme nous l'avons dit, l'image du père de Pandurang nous rappelle l'image du père de Kafka. Leurs descriptions physiques et leurs comportements vis-à-vis de leurs enfants sont pareils, mais cette image n'est pas du tout inconnue dans la société marathie surtout dans une famille féodale. Ce sont les raisons pour lesquelles *Kosla* reste un roman existentialiste sans pareil dans la littérature marathie même après cinquante ans de sa parution.

Nous nous permettons de mentionner quelques contraintes de ce chapitre. Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, nous avons choisi les romans qui nous permettent de faire une étude intertextuelle et qui gardent la proximité maximale avec la philosophie européenne. Il y a bien d'autres romans qu'on a étiquetés comme existentialistes dans la littérature marathie. *Ranbhool* de E.V. Joshi et *Dev Chalale* de D. B. Mokashi en sont les premiers. Les dimensions de l'existentialisme ne sont pas clairement développées dans le roman de Joshi. Cela nous oblige à situer ce roman à la

périphérie de l'existentialisme. Il nous était difficile d'accorder la place à ce roman dans ce chapitre. Par contre, les dimensions de l'existentialisme sont plus clairement marquées dans *Dev Chalale* que dans *Ranbhool*. Pourtant, la philosophie ne se trouve que dans un état embryonnaire. Le roman semble nous présenter le commencement d'existentialisme athée dans la société marathie. Le titre de ce roman nous l'indique. 'Dev Chalale' signifie le départ du dieu. Il se traduit littéralement comme 'Le dieu part'. L'histoire du roman présente une famille qui a failli se désintégrer. Les causes de commencement de crises existentialistes sont présentes dans le roman. Le départ vers la ville pour y trouver de meilleurs emplois suite à la révolution industrielle, l'aliénation d'une femme dans une famille traditionnelle marathie de l'époque, etc. sont bien marqués dans le roman. Néanmoins, les membres de cette famille finissent par adhérer à ses valeurs traditionnelles. Les quatre romans que nous avons choisis sont de caractère plus existentialiste que celui-ci.

Un autre roman, *Enkichya Rajyat* (1983) de Vilas Sarang, est digne d'être mentionné ici. Ce roman est remarquable de point de vue existentialiste. Le thème existentialiste de la liberté de choix est bien exploré dans le roman. Le protagoniste refuse de vivre la vie machinale et matérialiste aux Etats-Unis et préfère travailler à l'Iraq. Il y fait face à beaucoup de difficulté à cause du système 'socialiste'. Toute l'histoire du roman se déroule dans ce pays étranger. A cet égard, le roman commence un nouveau courant dans la littérature marathie. Il dépeint la vie des Indiens qui habitent à l'étranger comme le dit Deshpande Pradeep.

Vilas Sarang's *Enkichya Rajyat* is a novel based on life of foreign nationals and local Arabs in Iraq. There are only few novels in Marathi that depict life in other countries, and even fewer that picturise the world of experience of people from different countries living in Arab countries. In this sense *Enkichya Rajyat* proves to be a work that lends a new dimension to Marathi novel.¹⁷⁵

¹⁷⁵ DESHPANDE Pradeep Gopal, « Myths in the Novels of Vilas Sarang and Bhalchandra Nemade », *Indian Literature*, vol. 472 (214), p. 168-180.

Ce même fait pose un problème à choisir ce roman pour ce travail. Même si Sarang a écrit ce roman en marathi, le contenu narratif est imbibé dans la culture étrangère et pas dans la culture marathie. Les crises existentialistes présentées trouvent la genèse dans le système politique de l'Iraq. Certains chercheurs voient ce roman comme un roman politique. En raison de tout cela, il nous était difficile d'incorporer ce roman à notre corpus. Pourtant, il n'est pas niable que ce roman est riche d'un point de vue existentialiste et intertextuel. Les quatre romans que nous avons choisis tombent bien dans l'espace culturel marathi, dans la période que nous avons choisie et dans la proximité avec les textes européens.

Chapitre 3

La représentation de l'existentialisme dans les textes dramatiques

Le théâtre marathi moderne a une histoire prospère d'un point de vue socio-politique. *Sita Swayamvar* de Vishnudas Bhave est apparue en 1843 tandis que *Tritiya Ratna* de Jyotirao Phule avait été écrite en 1855. Il est intéressant à noter que les deux pièces avaient été écrites entre deux dates importantes dans l'histoire marathie. L'année 1818 marque la fin du régime de Peshwa et le premier soulèvement pour l'indépendance a eu lieu en 1857. D'après Makarand Sathe¹⁷⁶ le roi Patwardhan de Sangli avait dû voir dans le genre du théâtre le potentiel d'encourager la religion hindoue face aux efforts des missionnaires anglais de promouvoir le christianisme. Le roi avait dû financer la mise en scène de *Sita Swayamvar*, d'après Sathe. Néanmoins le contenu de pièce est loin d'être politique. D'après G. P. Deshpande¹⁷⁷ la pièce de Phule est la première pièce écrite explicitement avec des intentions politiques. Dans un autre article consacré à la littérature, le théâtre et la musique en Inde coloniale Deshpande dit à propos de Phule :

His literary output remained largely ignored because of bhadrakok dominance of our historiography. Otherwise it would have been easy to see that he was India's first 'radical' playwright, essayist and poet.¹⁷⁸

La domination de *bhadrakok*¹⁷⁹ à l'époque nous explique bien la raison pour laquelle la pièce de Phule était ignorée du public. La pièce n'était ni

¹⁷⁶ SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol - 1*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011. p. 26.

¹⁷⁷ DESHPANDE G. P., Cité de SATHE Makarand, *Ibid.* p. 37.

¹⁷⁸ DESHPANDE G. P., « Dialectics of Defeat : Some Reflections on Literature, Theatre and Music in Colonial India », *Economic and Political Weekly*, vol. 22, n° 50, 1987. p. 2172.

¹⁷⁹ *Bhadrakok* se réfère au peuple qui appartient à une classe sociale, aisée, cultivée et bien éduquée.

publiée ni mise en scène jusqu'à 1979. Elle a été publiée pour la première fois dans un revue trimestrielle « Purogami Satyashodhak » en 1979.

Les périodes entre 1880-1930 et 1960-1985 ont vu une fécondité phénoménale à l'égard du théâtre marathi. Les pièces de ces périodes sont influencées par la forme théâtrale européenne. Elles ont commencé à être jouées dans les prosceniums. Le théâtre commercial et le théâtre engagé se sont épanouis pendant ces périodes. L'apparition d'une ombre de thèmes existentialistes dans les pièces marathies se trouve vers la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle avec les pièces de Krushnaji Prabhakar Khadilkar (1872-1948). Pourtant, loin d'être des pièces existentialistes, ses pièces s'établissent tout d'abord dans le contexte politique. Khadilkar s'inspire de l'histoire politique marathie et la mythologie indienne dans ses pièces. *Sawai Madhavraocha Mrutyu* (1893) et *Kichakvadh* (1907) sont ses pièces très connues. Les thèmes de la recherche du Moi et de la liberté humaine se trouvent de façon sporadique dans ces pièces. Le dramaturge construit une sorte de complexité de pensées dans ses pièces à l'aide de ses personnages. Ainsi, il pousse les spectateurs à réfléchir à leurs statuts ontologiques et existentialistes. Compte tenu du fait que ses pièces invitent la pensée des spectateurs, Khadilkar marque un développement important dans le théâtre marathi comme dit Sathe :

Ses pièces en stimulant la pensée des spectateurs leur donnaient 'la conscience de soi' et 'la conscience de situation'. Gadgil a écrit de manière détaillée sur ses pièces. Il dit en bref que même dans les pièces mythologiques, Khadilkar dépeignait les personnages avec beaucoup de choix disponibles de construire leurs propres vies et qu'il leur était possible d'aller dans une différente direction. [...] Et construire sa propre vie est possible à un être humain – telle est l'idée que représente la pièce. Cela laissait une impression sur l'esprit des spectateurs.^{180li}

La présence des thèmes existentialistes ne rend pas toute une pièce existentialiste au sens stricte du terme. Néanmoins, d'une part les pièces de Khadilkar manifestent une attitude anticolonialiste de point de vue politique.

¹⁸⁰ SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol - 1, op. cit.* 233.

D'autre part elles explorent la liberté de l'individu de construire sa propre vie dans l'absence de son essence prédéterminée.

Ensuite, le thème de la liberté vis-à-vis de dieu apparaît dans la pièce *Premasanyas* (1912) de Ram Ganesh Gadkari (1885-1919). Pourtant, la profondeur de pensée existentialiste y manque. Le dramaturge touche ce thème de point de vue sociale et au niveau des relations émotionnelles. C'est pour cette raison que sa pièce a un appel émotionnel et non pas philosophique. Cependant, il serait utile de tenir compte que premièrement Gadkari est un dramaturge et non un philosophe. Deuxièmement, le roman est le genre le plus apte pour la manifestation de la philosophie en question. Et troisièmement, l'existentialisme a pris sa forme contemporaine après les œuvres de Sartre et de Camus. La pièce de Gadkari a vu le jour avant les œuvres de ces écrivains. La pensée de la liberté vis-à-vis de dieu semble donc révolutionnaire pour l'époque.

La pièce est à propos du remariage d'une veuve. Plusieurs pièces antérieures avaient déjà traité de ce thème mais Gadkari y présente le conflit entre l'ordre social établi et les sentiments humains. Il y dépeint un conflit entre le système social, la 'présence' de dieu dans la société et les émotions humaines. Ce conflit fait cette pièce toucher à la périphérie de l'existentialisme. Nous nous permettons de citer un dialogue du personnage de Kamlakar sans donner le contexte. Son universalité nous permet de l'isoler de son contexte. Le dialogue nous paraît aussi important hors ou en contexte.

Leela, par contre, mes idées comme telles se rendent fortes en présence de ces dieux, de ces dieux de pierre. Leelavati, en voyant les miracles simples de nature, l'intelligence des gens d'autrefois était étourdie et morte. Et dieu est le fantôme né de cette intelligence morte. Ce fantôme de dieu né de la mort de l'intelligence d'ancêtres hante leurs enfants innocents d'aujourd'hui. Mais Leela, à vrai dire, tout idole de pierre est un tombeau sur le cadavre de l'intelligence et des émotions humaines ; et tout temple est un cimetière de l'intelligence morte.¹⁸¹ⁱⁱⁱ

¹⁸¹ GADKARI Ram Ganesh, Tiré de SATHE Makarand, *Ibid.* p. 320-321.

Un tel dialogue nous fait penser à la genèse de l'existentialisme athée. Pourtant la pièce de Gadkari est pleine de contradictions à l'égard du statut ontologique de dieu. Les différents personnages s'en expriment leurs opinions. Nous remarquons les germes de l'existentialisme athée sous la guise des conflits émotionnels dans la pièce bien qu'il ne semble pas que le dramaturge se serve de la philosophie en question.

Le courant traditionnel du théâtre marathi a été presque éclipsé depuis les années trente jusqu'aux années soixante. Cependant, une autre forme théâtrale qu'on appelle *Loknatya*¹⁸² s'épanouissait avec Patthe Bapurao et Anna Bhau Sathe. Tous les deux ont écrit à propos de différentes dimensions de la vie à Mumbai à l'époque où la ville témoignait de la lutte du prolétariat. *Loknatya* représentait souvent pour les causes du prolétariat. On appelle ce genre le théâtre de prolétariat^{liii}.

La fin des années cinquante et les années soixante marquent une date importante dans l'histoire du théâtre marathi. Shantaram écrit, « The present spurt in dramatic activity covers a wide range. »¹⁸³, dans le premier tome de la collection *Indian Literature* publiée par Sahitya Akademi en 1958. La gamme des activités théâtrales comprenaient les nouveaux genres comme le théâtre Dalit et le théâtre expérimental sont apparus pendant cette période. Le courant traditionnel a aussi repris la vigueur avec Vijay Tendulkar. Les dramaturges ont commencé à présenter sur la scène les problèmes de l'individu. Les causes socio-politiques ont assumé un rôle secondaire. La vie de l'individu dans la société urbaine a dominé la scène théâtrale de l'époque. L'influence des écrivains européens se fait sentir fortement pendant cette période. L'existentialisme de Sartre et de Camus a aussi influencé les écrivains de l'époque. Pourtant, le genre du théâtre était presque inféconde à l'égard de la représentation de la philosophie existentialiste. L'aliénation dûe à l'industrialisation, l'individualisme, le conflit intérieur né de l'aliénation et les

¹⁸² *Loknatya* se jouait dans les rues et était accessible à tous. *Loknatya* véhiculait les idées particulières afin de les répandre parmi les gens 'ordinaires'. Il est né d'une autre forme théâtrale, *Tamasha*, que les autorités avaient interdits. Après cette interdiction, Anna Bhau Sathe en donnant plus ou moins la même performance change le nom de *Tamasha* et l'appelle comme *Loknatya*.

¹⁸³ SHANTARAM, « Marathi Drama », *Indian Literature*, vol. 1, n° 2, 1958. p. 115.

autres thèmes existentialistes se font voir dès la pièce *Gidhale* (1960) de Vijay Tendulkar. Pourtant, ces thèmes ne sont pas nés des crises existentielles des personnages. Ils sont nés comme les produits du conflit entre les personnages face à l'époque moderne. L'influence de la philosophie existentialiste semble être loin de sa pièce. Nous pouvons dire à la rigueur que sa pièce traite de mêmes thèmes dont traite la philosophie en question. De ce fait, il nous est difficile de constater que Tendulkar était influencé par l'existentialisme comme d'autres écrivains de l'époque, surtout, comme le romancier Bhalchandra Nemade.

Gidhale ne nous semble qu'une pièce d'une famille en voie de désintégration. Tendulkar enlève les masques culturels de ses personnages et les montrent tout 'nus' sur la scène sans se soucier de la société de l'époque. Sans toucher à la philosophie existentialiste, Vijay Tendulkar voit ces thèmes-là comme des conséquences du modernisme.

Quelques pièces de certains autres dramaturges, surtout celles de Mahesh Elkunchwar, Jaywant Dalvi et Satish Alekar tentent d'explorer l'absurdité de la vie. Cependant, elles ne parviennent pas à la philosophie de l'existentialisme. Les pièces ; *Sandhyachaya* (1974) de Jaywant Dalvi et *Begum Barve* (1979) de Satish Alekar en sont les exemples les plus aptes. Nous allons en parler dans la troisième partie de ce chapitre.

Le dramaturge Vasant Kanetkar nous semble digne d'être mentionné ici. Celui-ci se réclame d'être influencé par Sartre. « Au début, Sartre m'a beaucoup influencé »¹⁸⁴, dit-il. Il le dit en référence à sa pièce *Vedyacha Ghar Unhat* (1957). Celle-ci ne nous paraît qu'un mélodrame comme le dit Sathe¹⁸⁵. Nous y témoignons de temps en temps des épisodes illogiquement 'liés' et des miracles. L'imagination fantastique de Kanetkar ne lui permet pas de connaître bien ses personnages. La pièce présente une famille féodale en voie de désintégration. Dadasaheb, le personnage principal exerce son pouvoir

¹⁸⁴ KANETKAR Vasant, *Maza Natyalekhan / Digdarshanacha Pravas*, DESHPANDE V B (éd.), Pune, Unmesh Prakashan, 1988. p. 22. Cité de SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Rajkiya – Samajik Itihaas – Vol 2*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011. p. 835.

¹⁸⁵ SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol 2*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011. p. 847.

autoritaire sur la famille malgré la présence de son père. Ses frères quittent la famille à cause de son attitude autoritaire. Un frère rentre après être devenu très riche. L'apparition soudaine de sa richesse reste un mystère pour les spectateurs. Ils tentent d'en chercher la source dans sa visite à l'étranger. Une visite à l'étranger, suffit-elle d'avoir une fortune que nous remarquons chez ce personnage ? L'autre frère se marie et rentre à la maison mais Dadasaheb l'abandonne. A la fin le père de Dadasaheb se rend fou et s'échappe de la maison. La folie soudaine du père contribue davantage à la nature mélodramatique de la pièce. Nous ne voyons aucune trace de l'existentialisme. Par la suite, il serait utile d'accepter la position de Makarand Sathe. Selon lui :

Les éléments fondamentaux que nous trouvons dans l'existentialisme – par exemple – la liberté de choix, la relation inséparable de nos pensées et la vie, l'aliénation, l'absurdité, l'authenticité, 'angoisse' - l'anxiété, l'isolation, la nausée – la haine, l'impuissance vis-à-vis de la mort – la pièce n'a rien à faire avec tout cela. Les incidents inattendus et absurdes que nous trouvons dans une œuvre existentialiste n'y sont pas. (Les incidents dramatiques, contradictoires sont là mais non pas inattendus.) 'La conscience de la mort' n'est pas là. La conscience de l'opposition justice-injustice n'est pas là. Surtout il n'y a pas d'anti-héros. Celui qui est là est un héros de mélodrame.^{186liv}

Bien que nous ne remarquions pas l'influence de Sartre sur sa pièce, il n'est pas contestable que Kanetkar a une place très importante dans l'histoire du théâtre marathi. Nous nous permettons une courte digression pour donner en bref le genre que Kanetkar avait introduit dans le théâtre marathi.

Il semble que Kanetkar et Shirwadkar avaient bien répondu à la consommation populaire du théâtre. G. P. Deshpande remarque à juste titre la transition du théâtre marathi. D'après lui, les deux dramaturges étaient les premiers à exploiter la valeur commerciale du théâtre. Il dit :

Drama in the meanwhile was adjusting itself to new realities and new economics. After P. L. Deshpande we should refer to V. V. Shirwadkar and Vasant Kanetkar as the two significant names on the theatre scene. One obvious consequence of new developments was

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 847.

the intrusion of market and market values in our theatre. It is no use lamenting that. It's like lamenting the arrival of railways. These two playwrights responded to the market faster than anyone else did.¹⁸⁷

Les deux dramaturges commencent une nouvelle tendance dans le théâtre marathi. Celle de voir la famille marathie traditionnelle face à la modernité, un thème proche aux familles de la classe moyenne. Ils commencent à traiter des problèmes de famille en voie de désintégration. Que ce soit la pièce *Vedyacha Ghar Unhat* ou *Raigadala Jevha Jaag Yete* (pièce située dans le contexte historique) de Kanetkar, ou *Natasamrat* de Shirwadkar ou même *Gidhale* de Tendulkar, toutes ces pièces présentent sur la scène les problèmes de famille en voie de désintégration. Plus tard G. P. Deshpande situe le même thème dans un contexte politique dans *Uddhvasta Dharmshala* (1982). Mahesh Elkunchwar ne reste pas loin de la problématique de désintégration de famille. Il nous donne un canon de ce genre dans la pièce *Wada Chirebandi* (1985).

Pour revenir à notre sujet de l'existentialisme, l'angoisse existentialiste était accentuée en Europe à cause de la Seconde Guerre mondiale. Les dramaturges marathis, à l'exception de quelques-uns, n'ont pas pu sentir la nature fondamentale de cette angoisse existentialiste. Ceux qui la perçoivent, ils la mettent en scène. Nous remarquons l'incompatibilité entre l'image du monde que les personnages construisent et le monde où ils vivent dans leurs pièces. En conséquence, le désillusionnement et l'aliénation des personnages deviennent inévitables. L'absurdité de la vie n'y manque pas. C. T. Khanolkar lance cette tendance avec sa pièce *Ek Shunya Bajirao* (1966). Plus tard, ce genre est suivi de façon périphérique : Satish Alekar dans ses pièces *Mahanirvana* (1974) et *Begum Barve* (1979) ; Makarand Sathe dans sa pièce *Charshe Koti Visarbhole* (1987) ; Mahesh Elkunchwar dans sa pièce *Pratibimb* (1989). Pourtant, *Ek Shunya Bajirao*, malgré son imperfection technique reste un chef d'œuvre de ce genre. Nous allons donc consacrer une partie à cette pièce. Nous tenterons

¹⁸⁷ DESHPANDE G. P., « Marathi literature since independence: Some pleasures and displeasures », *Economic and Political Weekly*, vol. 32, n° 44-45, 1997. p. 2886.

également de discuter en bref les pièces *Sandhyachaya*, *Mahanirvana* et *Begum Barve* dans la troisième partie consacrée à nos observations et limitations.

Nous nous permettons de consacrer la première partie de ce chapitre à *Ek Shunya Bajirao* de Khanolkar, la pièce qui commence à présenter sur la scène l'absurdité de la vie. La mise en scène de la philosophie existentialiste au sens stricte se trouve rare dans la société marathie. Nous en remarquons les efforts dans quelques pièces en un acte. Ces pièces sont *Majhi Gosht* (1974) de Suhas Tambe, *Zulta Pool* (1971) de Satish Alekar et *Eka Mhataryacha Khoon* (1968) de Mahesh Elkunchwar. Nous consacrerons la deuxième partie, Les pièces existentialistes en un acte, à ces pièces.

Nous voulons indiquer un autre point essentiel à notre chapitre sur le théâtre. Nous allons concentrer sur le côté textuel de ces pièces. Le côté performatif ou représentatif exige une autre étude. Nous ne pouvons concentrer que sur les didascalies présentes dans le texte écrit par les dramaturges. Ainsi les éléments de la mise en scène seraient bien exclus de cette étude. Il serait utile de noter que notre étude se consacre à chercher les traces de l'existentialisme de point de vue intertextuelle. Nous prenons donc en compte la présentation textuelle par les dramaturges plutôt que la représentation visuelle par les comédiens. Autrement dit, nous allons 'lire' les pièces au lieu de les 'voir'. Nous voulons citer ce que dit Anne Ubersfeld à propos de l'acte de 'lire' le théâtre.

Le théâtre est une pratique littéraire particulière, parce qu'elle contient en elle une pratique artistique autre. Le texte de théâtre est incomplet, « illisible », sans la représentation qui achève de lui donner un sens. Pourtant on doit, on peut le lire, mais c'est selon ses lois propres. La sémiotique permet d'explorer un mode d'écriture qui ne ressemble à nul autre.¹⁸⁸

¹⁸⁸ UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre - I*, Paris, Belin, 1996. quatrième de la couverture.

3.1 La mise en abyme théâtrale et les germes de l'existentialisme dans *Ek Shunya Bajirao*

C. T. Khanolkar alias Aarti Prabhu, est né en 1930 dans une famille modeste, au Maharashtra. Sa pièce *Ek Shunya Bajirao* a laissé une marque importante dans l'histoire du théâtre marathi. Elle touche les différents problèmes sociaux et individuels dans la société marathie de l'époque. La proposition textuelle aborde les problèmes sociaux du féodalisme, les problèmes judiciaires, les problèmes d'aliénation sociale et les problèmes d'aliénation individuelle. Au niveau de la proposition visuelle, Khanolkar utilise le technique de la mise en abyme. Il serait utile d'abord de comprendre la structure de la pièce.

La pièce se joue à deux niveaux. Comme nous l'avons dit qu'il y a une mise en abyme dans la pièce, nous nous permettons d'appeler la pièce au premier niveau la pièce encadrante et la pièce au deuxième niveau la pièce encadrée afin d'éviter la confusion. Les deux ensembles font la pièce entière et ne peuvent pas être séparées en raison du chevauchement de la proposition textuelle et visuelle dans la pièce.

La complexité de la pièce aggrave en fonction de l'effacement des frontières de deux pièces de temps en temps. Les personnages de la pièce encadrant sont aussi les spectateurs de la pièce encadrée. La situation se complique quand les spectateurs de la pièce encadrée commencent à jouer les rôles dans celle-ci. Ils deviennent donc, à la fois, les personnages des deux pièces en question. Par la suite, ils jouent tantôt les rôles qu'ils ont dans la pièce encadrante et tantôt les rôles qu'ils ont dans la pièce encadrée.

La pièce encadrante est à propos d'un certain Bajirao. Il se dit un Bajirao nul ou bien un Bajirao zéro. Son prénom fait déjà une référence aux Bajiraos (le premier et le deuxième) de la dynastie Peshwa. « Pas le premier, pas le deuxième et même pas Peshwa. Je ne suis qu'un Bajirao nul »^{189iv}, dit-il. Il est clown par profession dans la pièce encadrante. Compte tenu de sa profession, ce

¹⁸⁹ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1966. p. 30.

personnage a une double dimension – en tant qu’être humain et en tant que comédien. Il parle tantôt en tant que comédien et tantôt en tant que Bajirao. Il joue également un rôle dans la pièce encadrée.

Bajirao connaît l’absurdité de la vie mais en même temps essaie de vivre la vie à travers les personnages dont il joue les rôles. En le faisant il se moque de la construction culturelle de la société, il met en question le système judiciaire, il exige une explication sur l’inégalité à l’égard de la condition économique des gens. Il est bien conscient que ces questions futiles n’ont pas de réponse. Pourtant, il continue à ‘vivre’ son rôle. Il ne se permet pas de souffrir à cause de la conscience de l’absurdité de la vie. Au contraire, il s’en moque. Du fait de cette approche vers la vie, Bajirao nous semble un personnage existentialiste. Nous remarquons chez lui un homme voué à l’échec d’où le titre ; ‘Un Bajirao nul’. Pourtant il vit non seulement ‘sans appel’ mais aussi avec l’humour très vif.

La pièce encadrante commence avec les préparatifs de pièce encadrée. Le metteur en scène Deshpande doute si Apparao laisserait la représentation réussir. Celui-ci est un politicien puissant du village. Il avait dû faire face à l’humiliation à cause du refus de Gauri quand il l’avait courtisée auparavant. Le fait que Gauri est censée jouer un rôle dans la pièce encadrée fait le metteur en scène craindre l’intervention possible d’Apparao. Madhukar, le dramaturge de pièce encadrée, conseille à Deshpande de chercher du secours auprès de Bajirao en lui demandant d’y jouer un rôle. Madhukar est certain que Bajirao est capable de manier la situation malgré les interventions d’Apparao. Le metteur en scène ne voit pas d’autre choix même s’il n’y pas de rôle pour un clown. Par conséquent, Bajirao entrera dans la pièce encadrée en tant que Bajirao lui-même, un comédien et un clown de la pièce encadrante. Les dialogues de Bajirao seront communs à toutes les deux pièces. Puisqu’il n’y a pas de ‘rôle’ pour lui à jouer, son seul rôle sera de ne pas laisser la situation empirer à cause de l’intervention d’Apparao.

Bajirao, comme nous l’avons dit, est un clown. Il est nain et porte un melon. Il a toujours un bâton déformé dans une main. Dans l’autre, il tient un

étui à violon qu'il appelle tantôt son cercueil tantôt le cercueil de la musique. L'apparence et le comportement de Bajirao nous semblent symboliques de son aliénation et de la réalité absurde de la vie. Il nous donne l'impression d'entendre 'les sanglots d'une pièce de théâtre' et il essaie de la consoler. Parfois il se bat avec son bâton parce que celui-ci ne se tient pas debout sans support. Il essaie de parler à son âme au téléphone et trouve que celui-ci s'occupe à parler à Gauri. En bref, son comportement nous paraît celui d'un fou.

Au fur et à mesure les spectateurs parviennent à saisir le sens de ce que Bajirao dit et fait. La pièce dont il entend les sanglots est la sienne. Madhukar lui avait volé de cette pièce. Avant l'entrée de Bajirao, nous arrivons à comprendre que Bajirao aime Gauri sans que son amour soit réciproque. Pourtant nous ne le voyons pas la courtiser. Au contraire, il nous semble un critique acerbe des performances de Gauri. Il dit tout carrément sans hésitations ce qu'il pense de ses performances 'pauvres'. « Gauri, il faut que ton visage souffre de la variole – pour que ta performance soit bonne. »¹⁹⁰*vi*, dit-il à Gauri.

Un autre personnage monte sur la scène avant Bajirao. Celui-ci est Dabhade, comptable chez Apparao. Il donne une lettre d'Apparao à Gauri dans laquelle Apparao demande à Gauri de passer une nuit chez lui. Il dit à Gauri que son refus Gauri inviterait l'intervention d'Apparao dans la pièce encadrée où elle est censée jouer un rôle.

Les obstacles pour la représentation de la pièce encadrée ne se tarissent pas. Les constituants du décor tels qu'un bâton, des chaussures, des lunettes, un cendrier, une pipe, un manteau manquent. On les a oubliés. De plus, quelques comédiens qui joueront les rôles dans la pièce encadrée sont débutants. En ce qui concerne Gauri, elle est dérangée et fatiguée. Elle ne se montre pas motivée envers son rôle. Le dramaturge ne sait presque rien de sa pièce parce qu'en réalité la pièce est celle de Bajirao. Bref, la pièce encadrée est plus ou moins vouée à l'échec.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 17.

L'arrivée d'Apparao sur la scène de la pièce encadrante précipite la représentation de la pièce encadrée. Apparao vient en tant que spectateur de la pièce encadrée mais nous verrons qu'il y exigera un rôle. Pourtant, nous le verrons plus tard. Puisqu'il est un homme tout puissant du village, il est si autoritaire que même 'les tigres ont peur de lui'. Il ordonne le metteur en scène de commencer la représentation bien avant l'heure parce que c'est lui qui décidera l'heure en fonction de son autorité. Deshpande et Madhukar laissent Bajirao à s'occuper de la pièce encadrée. L'arrivée d'Apparao marque une transition de la pièce encadrante à la pièce encadrée.

Avant d'avancer au deuxième acte, nous nous permettons de discuter le premier. Essayons de dégager ce qu'indique Khanolkar à travers la pièce encadrante. Bajirao est un clown ce qui lui permet de dire tout ce qu'il pense en adoptant un air de sarcasme. Dire la vérité, qu'elle soit acceptable ou non, lui est donc permis. Ses répliques nous permettent de construire ses pensées de façon cohérente.

Nous déchiffrons la philosophie de Bajirao dès son premier dialogue. Il entre sur la scène en faisant la mime de parler au téléphone. Il fait tout de suite un contraste frappant entre *Bhoomi*¹⁹¹ et *Rangbhoomi*¹⁹². Il dit qu'il parle de la terre. Tout de suite, il met la terre en opposition avec le théâtre en se demandant, « où s'en sont allés ces gens du théâtre ? »^{193lvii}. En mettant les deux en opposition, il fait une distinction entre les gens de *Rangbhoomi* qui ne jouent que les 'rôles' dans la vie et les gens comme lui-même qui sont sur *Bhoomi* et donc ils ne jouent pas de rôles. Autrement dit, ils sont 'authentiques'. Au cours de la pièce, il exploite son sarcasme pour dévoiler l'inauthenticité des autres personnages. Tout d'abord son sarcasme se dirige vers l'inauthenticité de Madhukar. Celui-ci lui avait volé sa pièce.

¹⁹¹ La terre.

¹⁹² Le théâtre.

¹⁹³ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 30.

On m'a volé ma pièce. Tout en volant un enfant, une stérile reste stérile. Ce n'est pas de sa faute [...] Hein ? D'où vient le bruit de ces sanglots ? Ah...c'est mon enfant ! Ma pièce.^{194lviii}

Bien que Bajirao en fasse du sarcasme, il ne réclame pas la paternité de la pièce explicitement. Au contraire, il dit :

Moi aussi, j'avais écrit une pièce d'or. Ce qu'elle touche se transformera en or. Je me suis dit tant mieux. Les mains de quelque pauvre se transformerait en or. Elles iraient au cimetière avec lui. [...]

[Le dramaturge se désole]^{195lix}

Cela montre explicitement que Bajirao ne cherche pas le bonheur dans l'argent. En fait, il ne cherche pas du tout le bonheur car il est conscient de l'absurdité de la vie. Il fait face à cette absurdité tout en mettant l'inauthenticité des êtres humains en question. Il ridiculise les gens qui se perdent dans la culture de la consommation afin de rendre leurs vies supportables.

Mon dieu ! De la scène, je ne vois que des ombres effrayantes ! Qu'il n'ait pas de pensée de ces êtres en ce moment. Afin de s'oublier, ils viennent en portant des vêtements accrochés sur le crochet et en s'y accrochant. En plus, ils achètent des billets afin de regarder la pièce.^{196lx}

Bajirao expose l'inauthenticité et la 'mauvaise foi' chez les êtres humains. D'après lui tout le monde joue son propre rôle. Il nous donne l'impression que les gens n'existent qu'en tant que 'choses'. Cet idéologème de Khanolkar croise celui de Jean Paul Sartre d' 'être en soi'¹⁹⁷ sans aborder la philosophie de ce dernier. Le manque de constituants du décor pousse Bajirao à dire :

Problème ? Pourquoi ? Je jouerais les rôles de choses que vous avez oubliées. Pas de souci. Je n'ai fait que les rôles de choses comme

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 33.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 38.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 35.

¹⁹⁷ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*

cela jusqu'aujourd'hui. [...] Prenez-moi pour le bâton, le manteau, les chaussures, les lunettes etc.^{198lxi}

Khanolkar touche de façon artistique presque les mêmes concepts que ceux 'de' Sartre mais les siens sont nés de la réalité sociale au Maharashtra de l'époque. Il semble indiquer qu'on n'est que des fonctions dans le système social et qu'on se réduit ainsi aux objets. Le sarcasme de Bajirao nous fait réfléchir s'il parle de lui-même ou bien de tous les êtres. On ne peut pas faire plus ou moins de ce qu'on est censé faire. Ainsi, Dandvate est censé avoir peur d'Apparao. Bajirao est censé aller faire des clowneries chez Apparao. Gauri est censée aller chez Apparao pour y passer une nuit. Tout comportement en dehors de ce cadre serait un crime.

Pourtant, Bajirao refuse d'aller chez Apparao et renforce ainsi l'authenticité de son existence. En assujettissant le comportement de tous les personnages au gré d'Apparao, Khanolkar atteint un autre but. Il arrive à produire une image gigantesque d'Apparao. Celui-ci nous paraît symbolique de tout le système en lui-même dans ce village ce qui sera renforcé dans le deuxième acte. La description d'Apparao nous fait tout de suite l'identifier avec un homme puissant et autoritaire. Khanolkar le décrit de façon ci-dessous :

Un turban rouge soyeux sur la tête, la moustache dense avec les bouts tournés, la physique robuste, un manteau en kaki avec des boutons en laiton, un dhoti fin, sandales à la kolhapur, un fusil à la main, ainsi entre Apparao et donne un coup de poing au mur. La scène tremble un peu. Le metteur en scène est mal à l'aise.^{199lxii}

La description d'Apparao rend claire qu'il va jouer le 'rôle' du représentant du pouvoir absolu sur *Bhoomi*. Bajirao en est bien conscient. Dès qu'il entend sa voix 'haute et forte', il le compare avec un animal gigantesque chez qui toute l'autorité est institutionnalisée. La position de Bajirao vis-à-vis de l'institutionnalisation de l'autorité nous permet de connaître davantage sa philosophie. A cet égard le dialogue ci-dessous est digne d'être cité :

¹⁹⁸ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 38.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 41.

C'est la même voix !
 Je connais cette voix !
 Cette voix est celui d'un narval²⁰⁰.
 C'est lui, le même narval m'a dit une fois –
 Salue !
 Si tu me prends sur ta corne, ai-je dit.
 Je prendrai, a-t-il dit.
 Je suis monté sur sa corne.
 J'ai salué ! Mais pas à lui.
 De sa corne, j'ai salué directement à dieu.
 Il s'est mis en colère, s'est secoué la corne.
 Je suis tombé directement dans ce désert abandonné.
 Soudain l'océan est devenu horrible !
 Fortement horrible !
 Epouvantablement horrible ! Trop horrible !
 Tempête. Tempête.^{201lxiii}

La citation ci-dessus nous décrit explicitement que Bajirao manifeste son opposition de saluer le 'représentant' de l'autorité sur *Bhoomi*. Il salue dieu ce qui nous montre qu'il croit à sa relation avec lui. A cet égard, Bajirao nous semble rapprocher la philosophie de Kierkegaard. Celui-ci voit l'authenticité de l'existence d'un être humain dans sa relation avec Dieu. Il s'oppose ardemment à l'institutionnalisation de la religion. La citation nous dit que même si Bajirao n'est pas athée il ne croit pas à l'intermédiaire entre lui et dieu. Il rejette les 'représentants' qui n'en portent que des masques. Apparao est un 'représentant' masqué du pouvoir absolu. Il veut que tout le monde y compris les choses le suivent. Bajirao s'en moque. Par conséquent, Apparao devient un des objets du sarcasme de Bajirao.

²⁰⁰ Le dramaturge utilise le terme 'Devmasa'. Celui-ci est de genre masculin en marathi. L'équivalent français de ce terme est 'baleine' qui est de genre féminin. Cela pose un problème pour la traduction. Nous avons donc choisi le terme 'narval' afin de garder une forme plus neutre. En outre, le choix de ce terme facilite la traduction du texte suivant parce qu'il y a une référence à une corne et à un océan. Nous prions aux lecteurs de prendre ce 'narval' à taille gigantesque sans lui accorder l'affiliation géographique.

²⁰¹ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 40.

Bajirao : Apparao, je raconte une anecdote ! Il y avait une horloge. Grande. Elle était dans un manoir vacant. Un jour elle est tombée en panne ! Quand le propriétaire du manoir est arrivé, elle ne marchait plus. Il s'est mis en colère. Il l'a regardée avec colère – Les aiguilles apeurées se mettent debout dans le cercle d'horloge. Avec le cercle, l'horloge se met à tourner en rond. (*Il regarde Apparao de façon étrange*) Apparao --

Apparao : Comment ? (*Il se recule un peu*)

Bajirao : (*De voix étrange*) Apparao, Où avez-vous trouvé ce masque ?^{202lxiv}

Bajirao critique donc l'absurdité née de l'inauthenticité chez les êtres. Le personnage de Gauri est aussi conscient de la futilité de fonctions. Gauri sait qu'elle se déçoit en jouant des rôles. Elle se voit à travers le regard des spectateurs. Pourtant, avec le passage du temps elle se rend compte qu'elle n'est pas celle que les spectateurs veulent regarder. Ce qu'ils veulent, ce sont les rôles qu'elle joue. Tout en détestant ces rôles, elle essaie de se masquer derrière eux, remarque la critique Tapas Pushpalata.²⁰³ Le tragique est né de la prise de conscience de cette inauthenticité chez elle. La réplique ci-dessous rend sa position claire.

Je joue en me colorant de différentes couleurs mais y a-t-il de la place à me cacher dans ces couleurs. Que ces couleurs sont trompeuses !... Qui sait ce que les gens veulent ! Une poupée trempée en couleurs, qui danse à leur gré, qui prononce des discours mémorisés, une poupée qui joue bien des rôles. Inacceptable, si elle devient grosse. Non. J'en ai assez. Le stress de tout cela m'est insupportable. Qu'on me voie en tant que femme ! [...] Je flottais sur les applaudissements des spectateurs jusqu'aujourd'hui même si les couleurs sur mon corps me piquaient comme des abeilles. Je refoulais le repentir – je n'ai même pas pu aimer ces couleurs.^{204lxv}

La prise de conscience de sa vie inauthentique la pousse à garder avec elle le poison qu'elle avait arraché à Dabhade. Elle continue à 'jouer' les rôles dans sa vie tout en étant prête à se suicider à tout instant. La fidélité à la

²⁰² *Ibid.* p. 43-44.

²⁰³ TAPAS Pushpalata Rajapure, *Khanolkaranchi Natyasrushti*, 2^e éd., Mumbai, Shabdhalaya Prakashan, 2008. p. 75.

²⁰⁴ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, *op. cit.* p. 26-27.

fonction au lieu de la fidélité au Moi nous montre le caractère absurde de la société. De cette manière, Khanolkar touche l'absurdité de différentes dimensions de la société marathie. Il mettra en question l'absurdité du système judiciaire ainsi que le système social dans le deuxième acte.

Le deuxième acte comprend le va et vient entre la pièce encadrante et la pièce encadrée. Le dramaturge nous jette au milieu de la pièce encadrée dès le début du deuxième acte. Le décor que nous voyons dans le premier acte ne change pas. En fait, le premier acte de la pièce se déroule avec le décor de la pièce encadrée parce qu'il s'agit de préparatifs de celle-ci. La proposition visuelle trouve donc sa pertinence dans le deuxième acte. Nous nous permettons de donner une courte description de ce décor comme il rejoint la proposition textuelle dans le deuxième acte.

Le décor consiste du divan au deuxième étage d'un manoir à trois étages. C'est le manoir du juge, Shankarrao Khot. A droite des spectateurs, il y a un grand fauteuil dont les accoudoirs ressemblent aux pattes d'un lion ou bien d'un tigre. Le juge, qui est déjà mort, s'asseyait dans ce fauteuil. Une fenêtre à gauche qui ressemble à un banc des accusés. Un tapis somptueux sur le sol. Des grands portraits d'ancêtres du juge sur les murs. En somme, le décor ressemble à une cour dans un manoir. Cela donne au décor l'air de statut fonctionnel ainsi que social.

Au début du deuxième acte, nous remarquons que Shankarrao Khot est mort il y a deux jours. Ses enfants, Sulbha et Vasant, sont en train de faire les préparatifs d'en porter le deuil. Vasant est également en train de faire les préparatifs d'accueillir les visiteurs. Le comportement de Sulbha, de Vasant et de Sakhya (un domestique chez Shankarrao) nous montre inauthenticité du deuil qu'ils portent. En fait, ils nous donnent l'impression qu'ils font tout pour que l'apparence du deuil soit en accord avec la 'tragédie'. Par la suite, leur vie nous paraît être un jeu théâtral. Bajirao, avec son sarcasme, intervient de temps en temps afin de leur dire la façon dont il faut généralement se conduire dans une telle situation. Pourtant, la didascalie de Khanolkar nous dit que l'effort de

masquer le rire est clairement visible chez ces personnages. En conséquence, le deuil ne reste qu'une farce.

Sahastrabuddhe, qui prétend être un ami à Shankarrao, essaie de saisir cette occasion pour parler du mariage entre son fils Vitthal et Sulbha. Il le fait en raison de la fortune de Sulbha après la mort de Shankarrao. Il réclame que Shankarrao lui avait promis ce mariage. Nous apprendrons plus tard qu'il avait menti afin de profiter de la situation.

La femme de Shankarrao attend le testament de celui-ci. Elle arrive sur la scène en se plaignant de l'injustice que le juge lui avait infligé. Nous apprenons à travers ses dialogues que Shankarrao avait eu une relation illégitime avec Kantibai. Il avait toujours ignoré sa femme après la naissance de Sulbha. Elle commence à revendiquer la justice. Au même moment, nous entendons deux voix ; la première, d'un coupable et l'autre du juge Shankarrao. Le coupable accuse le juge de faire un verdict erroné de culpabilité suite auquel il était pendu. En revanche, le juge se réclame d'être le représentant de la déesse de justice et qu'il n'avait prononcé le verdict selon les livres de droit. Par conséquent, il cherche la justice contre la fausse accusation d'avoir fait un verdict erroné. Il demande à Sakhya de lui rendre la justice. Entretemps il y a aussi quelques mendiants hors de ce manoir qui crient pour la justice. Ils se plaignent de leur statut socio-économique. Il y a partout des cris pour la justice au milieu de bruitage et d'éclairage.

Bajirao rentre sur la scène qu'il avait quittée lors de l'arrivée de la femme de Shankarrao. Il devient le représentant des mendiants pour demander la justice à Sakhya qui est censé jouer le rôle du juge. Il fait des rigolades de temps en temps lors du déroulement de la pièce encadrée. Tout cela se passe dans la pièce encadrée. Apparao, assis avec son fusil dans le premier rang des spectateurs de la pièce encadrée s'oppose au choix de Sakhya comme juge. Etant donné le statut d'un domestique de Sakhya, celui-ci n'a pas le droit d'être un juge même s'il s'agit d'un jeu théâtral d'après Apparao. Selon lui, il faut que le rôle du juge soit en accord avec le statut socio-économique de celui qui le

joue. En conséquence, il s'offre pour ce rôle. A ce moment, le rideau de la pièce encadrée tombe. Pourtant, la pièce encadrante continue.

Nous remarquons Apparao accepter l'inauthenticité. Il admet à lui-même qu'en fonction de son statut social, il avait dû éviter de rire sur les rigolades de Bajirao malgré sa volonté. Il demande à Bajirao de s'installer chez lui pour le faire rire. Celui-ci le refuse.

Le troisième acte consiste de la scène de justice. Apparao joue le rôle du juge sans en connaître la fonction. Il est à la fois Apparao et le juge. A cet égard, nous pouvons dire qu'Apparao efface la frontière la vie réelle et la pièce de théâtre représentée. Tapas Pushpalata le dit d'une autre façon. Selon elle, Apparao efface la frontière entre la pièce et les spectateurs.²⁰⁵ Plusieurs plaideurs viennent demander la justice. La femme du juge Shankarrao demande la justice contre l'acte de Shankarrao d'avoir commis l'adultère. La voix qui accuse le juge de prononcer le verdict erroné demande la justice contre le juge. Sakhya veut la justice contre l'acte d'Apparao car c'est lui qui était censé jouer le rôle du juge. Pourtant, étant donné son statut social, Apparao lui a arraché son rôle. Bajirao devient le représentant des mendiants et cherche l'explication de leur pauvreté depuis des générations. Dans tous ces chaos Gauri empoisonne Bajirao et il meurt sur la scène. Tout le monde croit qu'il fait son rôle. C'est la fin de la pièce.

Khanolkar touche à plusieurs aspects de la vie individuelle et sociale à l'aide du deuxième et du troisième acte. Dans le premier acte, nous remarquons la philosophie de Bajirao. Khanolkar y fait l'opposition entre 'authenticité' et 'inauthenticité' d'un individu. Ce thème parcourt également dans les derniers deux actes. Ce qui est intéressant à remarquer, c'est que Khanolkar expose la futilité de plusieurs systèmes. Apparao, qui est lui-même 'inauthentique', nous semble le représentant de ces systèmes. Pourtant, la présentation de cette futilité est entrecroisée car la pièce aborde plusieurs problèmes socio-économiques. Son analyse exige donc de séparer plusieurs fils engagés dans cet entrecroisement. Ces fils mettent en question la vie absurde vis-à-vis de

²⁰⁵ TAPAS Pushpalata Rajapure, *Khanolkaranchi Natyasrushti*, op. cit. p. 95.

différents systèmes y compris le système judiciaire de la société indienne. Essayons de les discuter l'un après l'autre.

Au premier plan vient le dossier de Sakhya devant le 'juge'. Sakhya appartient apparemment à une caste inférieure comme nous le dit Sahastrabudhe²⁰⁶. En outre, c'est un domestique chez Shankarrao. Son niveau socio-économique inférieur permet aux gens de l'exclure du système social. Il est censé demander la justice contre la discrimination à laquelle il a dû faire face. Il hésite à cause de la construction hégémonique mais plaide vers la fin en disant :

Sakhya : (*Il va devant le juge*) Je m'appelle Sakhya. Je demande la justice. Pourquoi je suis resté un domestique même dans la pièce de théâtre ? Le poste du juge m'était destiné – pourquoi on m'en a arraché ?

[...]

Apparao : (*Avec mépris*) Quelle justice pour un domestique ?^{207lxvi}

Le refus de rendre justice à Sakhya montre la futilité du système social qui exclut les basses castes et classes. De plus, selon Apparao il fallait tuer le dramaturge qui avait offert le rôle du juge à un domestique.²⁰⁸ Le problème d'Apparao c'est qu'il n'arrive pas voir la réalité de façon objective. Même s'il joue le rôle du juge, il ne se distancie pas de sa propre identité, celui d'un homme féodal et un homme puissant de la couche supérieure de la société. L'objectivité des représentants du système judiciaire est donc mise en question. Il avait déjà manifesté ce traitement pour Sakhya lors qu'il était un des spectateurs de la pièce encadrée. Il avait dit à Vasant :

Apparao : (*Du premier rang des spectateurs*) Il faut traiter un domestique comme un domestique. Donne-lui deux coups de pied au cul et débarrasse-toi de lui.^{209lxvii}

²⁰⁶ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 71.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 102.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 79.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 65.

Khanolkar soulève les questions sur les images figées des individus dans les systèmes sociaux où il leur est interdit de dépasser ces images – autrement dit, de se dépasser. A cet égard, peut-on dire que consciemment ou non, Khanolkar met en question le concept d'Hegel à propos du vivant qui est selon lui un être des limites ? Lindberg Sussane cite Hegel :

A tous les égards, le vivant est pour Hegel un être à la limite. [...] le vivant en lui-même est intégralement un être des limites. Il n'est pas seulement un être limité, indéfiniment contraint de se dépasser : il n'est que limite en train de se tracer, une incessante activité pour engendrer les limites qui le font être et, aussitôt, disparaître.²¹⁰

Un des autres systèmes que Khanolkar met en question est celui du patriarcat. Nous voyons Janakibai, la femme du juge Shankarrao Khot, demander la justice. Apparao qui joue le rôle de juge n'arrive pas non plus à dépasser son orgueil d'être un homme. Sa subjectivité ne lui permet pas d'examiner le cas de Janakibai de point de vue judiciaire. Par contre, il s'emprisonne dans le construit social du système patriarcal. L'hésitation de Janakibai pour demander la justice manifeste aussi la construction hégémonique de la supériorité des hommes. C'est le souffleur qui commence à parler de sa part avant qu'elle ne prenne la parole.

Le souffleur : (*Il dit en la regardant*) Monsieur le juge, depuis la naissance de Sulu, je reste tourmentée comme un poisson dans un désert brûlant. Je réclame la justice.

[...]

Janakibai : Rendez-moi justice. Monsieur le juge, rendez-moi justice ! Pourquoi les hommes sont comme ça ? De plus, celui-là n'est pas parmi les ordinaires. D'un côté il reste un juge et de l'autre il garde une autre femme, pourquoi ça ?

[...]

Apparao : C'est comme ça. Oui, c'est comme ça. C'est la réponse pour cela. Il faut qu'un homme se comporte comme un homme. Il faut qu'un tigre se comporte comme un tigre. Un singe comme un singe. *Bai*, ton mari était juge ; mais il était homme. Bravo ! Bravo !

²¹⁰ LINDBERG Susanne, « Vivant à la limite », *Les études philosophiques*, 2006. p. 107-120.

J'ai beaucoup aimé cela. Combien d'années peut-on rester avec une seule femme ? Qu'il était courageux !^{211lxviii}

Le crime de Shankarrao n'est point un crime dans le système d'Apparao. Par contre, la demande de Janakibai en est un. Elle va contre les normes de la société et essaie de dépasser les 'limites' démarquées par la tradition. Elle devient donc une criminelle selon Apparao. Il dit :

Apparao : [...] C'est toi, qui es coupable. Tu es la femme du mariage de cet homme-là. Pourquoi tu crées un trouble ? Tu violes tes vœux de mariage. C'est pour cela qu'il ne pleut pas à l'heure. La récolte est gâchée, les tempêtes arrivent. Tu dois savoir comment une épouse devrait se comporter – silencieusement. Même si l'on coupe le cou, il faut qu'il tombe aux pieds du mari. Comment ? Si j'étais vraiment un juge je te pendrais.^{212lxix}

Janakibai est donc enchaînée par le système patriarcal. Son Moi y est assujetti. Elle est représentante de femmes qui souffrent du système patriarcal. Khanolkar fait également une référence à la 'tradition' de *Sati*.²¹³ Il ne nous donne pas la solution à cette absurdité mais il met sûrement ces systèmes en question. L'autre cas qui vient devant le juge est celui des mendiants dont Bajirao devient le représentant. Le dramaturge touche non seulement au problème d'inégalité financière mais aussi il met en question l'image figée des mendiants dans l'esprit des gens. Il semble nous présenter le statut d'être un mendiant comme un statut de caste. Il met ainsi en question la mobilité socio-économique des mendiants. A cet égard, la réplique ci-dessous est digne d'être citée. Bajirao demande la justice de la part des mendiants devant le juge :

Bajirao : Je me présente devant Monsieur le juge. Moi, un Bajirao nul ! Un représentant négligeable des mendiants. Depuis le temps éternel, les mendiants ont une question. Les pères de mendiants, les pères de leurs pères, les grands-pères de leurs grands-pères ; eux aussi, ils ont posé cette question à leurs hommes de justice ; mais jusqu'aujourd'hui cette question est pendue comme une corde de pendaison. Monsieur le juge ! La question est très simple. Monsieur

²¹¹ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 93-94.

²¹² *Ibid.* p. 94 – 95.

²¹³ 'Sati' était une pratique dans laquelle la femme du décédé était forcée à se jeter sur le bucher funéraire de son mari.

le juge et la *vox populi*²¹⁴. Les mendiants disent « Pourquoi nous sommes devenus mendiants ? » La deuxième question, c'est que, « Nous acceptons que nous sommes des mendiants. Mais pourquoi faut-il que nous mendiions ? » Ensuite ils disent, « Nous n'acceptons pas qu'on nous déclare mendiants. On nous appelle des mendiants. Et on nous fait l'aumône pour que l'on puisse nous appeler des mendiants. Ça fait du mal. Que Monsieur le juge réfléchisse à cela ! Qu'il rende la justice !^{215lxx}

La question qu'il pose est surtout sur la mobilité socio-économique dans la société indienne et par la suite sur l'absurdité née de cette inégalité socio-économique. Qu'il soit le problème du statut social de Sakhya, soit le problème du patriarcat ou bien le problème socio-économique des mendiants, la pièce de Khanolkar tente de mettre en question l'absurdité née de tout le système socio-politico-économique indien. Apparao semble jouer le rôle de dieu de ces systèmes qui est à la fois à l'intérieur de ce système (quand il s'agit de sa supériorité vis-à-vis des autres membres de la société) ainsi qu'à l'extérieur (quand il s'agit de sa propre vie qui n'est pas affectée par les règles de ce système). Les concepts de péché et de vertu ne le touchent pas. En fait, qu'il est 'vertueux par la naissance', déclare-il de la façon suivante :

Apparao : Je me moque des choses comme des péchés. [...] Je suis vertueux par la naissance. Les péchés brûleraient et se transformeraient en cendre comme un camphre s'ils croisent mon chemin.^{216lxxi}

Khanolkar aborde donc le concept de facticité. Bajirao, tout en reconnaissant cette absurdité, n'en voit pas la solution. En fait, il sait qu'il n'y en a pas une. Pourtant, il continue de vivre avec sa profession de comédien en restant fidèle à son Moi. Cela rend Bajirao un personnage existentialiste. La vie lui devient plus importante bien qu'elle soit absurde. Cependant, il voit les germes de l'absurdité dans la structure socio-politico-économique indienne dans

²¹⁴ Le mot utilisé en marathi est 'Janatajanardan' qui provient de l'union de deux mots 'Janata' et 'Janardan'. Le premier veut dire 'le peuple', tandis que le deuxième veut dire 'celui qui fait la justice'. Une telle union ne se trouve pas en français. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi l'expression latine *vox populi* qui nous semble proche à 'Janatajanardan'.

²¹⁵ KHANOLKAR C T, *Ek Shunya Bajirao*, op. cit. p. 103.

²¹⁶ *Ibid.* p. 87-88.

laquelle la vie des autres personnages est imbibée. De ce fait, nous pouvons déduire que l'attitude existentialiste chez Bajirao n'est point immanente. Elle vient de force extérieure. Nous ne voyons pas de telle force extérieure agir sur les personnages camusiens et sartriens. C'est un point de distinction entre l'existentialisme européen et celui de Khanolkar. Bajirao est aliénée de cette société et non point de lui-même. La prise de conscience d'altérité entre lui et la société donne naissance à son sarcasme, voire son humour noir. Elle devient plus tragique que sa mort elle-même. Il nous donne l'impression que la vie ne lui est qu'une farce. Pourtant nous voyons l'acceptation de cette vie chez Bajirao, un trait existentialiste par excellence. Ses questions 'étranges' au territoire de cette société rendent son meurtre inévitable. L'absence de peur de systèmes absurdes y contribue. Sa mort termine le rôle d'un révolté qu'il a assumé dans cette société comme nous le dit R. G. Jadhav. « La mort tue non seulement Bajirao mais aussi son rôle. [...] Un individu révolté qui ne joue qu'un seul rôle poussé par son Moi fait face évidemment à l'absurdité de la vie sans peur »²¹⁷lxxii.

La pièce de Khanolkar gravite donc autour de la dimension socio-politico-économique de l'existentialisme. Il faut tenir compte – et c'est remarquable à notre avis – que l'élaboration de ses concepts philosophiques dans la pièce nous mèneraient très proche à l'existentialisme européen. Néanmoins, il serait utile de prendre en considération que Khanolkar est un artiste et non pas un philosophe. Ses observations de la société traditionnelle indienne lui permettent d'émettre les caractéristiques de l'existentialisme. Nous ne trouvons aucune trace apparente de l'existentialisme européen dans la pièce ce qui nous permet de déduire que la manifestation de la philosophie en question est peut-être complètement appropriée à la société marathie. Il est donc difficile de voir cette pièce de point de vue intertextuelle si nous prenons en compte les textes européens. Néanmoins, il est possible de faire une étude intertextuelle de cette pièce avec d'autres textes indiens qui mettent l'emphase

²¹⁷ JADHAV R G, « Ek Shunya Bajirao : Ek Vishleshan », in *Vangmayeen Akalan*, Mumbai, Popular Prakashan, 1977, p. 80-81.

sur l'absurdité née à cause de force extérieure. Pourtant, il serait en dehors du cadre de cette thèse et exigerait une autre recherche.

A un autre plan, le genre que Khanolkar a commencé à l'aide de cette pièce n'est pas suivi tel quel de beaucoup de dramaturges. Alekar, dans sa pièce *Begum Barve*, présente un personnage en quête du Moi vis-à-vis de la société. Tandis que le protagoniste d'Elkunchwar dans *Pratibimb* cherche son Moi vis-à-vis sa propre vie. Nous en parlerons brièvement dans la troisième partie de ce chapitre. Dans notre deuxième partie nous nous permettons d'aborder les pièces en un acte. Celles-ci nous paraissent garder la proximité maximale avec l'existentialisme parmi les autres pièces marathies.

3.2 Le recodage sémiotique de l'existentialisme dans les pièces en un acte

Les trois pièces qui nous semblent les plus proches à la représentation artistique de l'existentialisme sont *Eka Mhataryacha Khoon* d'Elkunchwar, *Zulta Pool* de Satish Alekar et *Majhi Gosht* de Suhas Tambe. Nous ne nions pas que l'espace textuel des pièces en un acte soit suffisant pour la représentation de la philosophie existentialiste. Pourtant, les pièces que nous avons choisies tentent de manifester les concepts de l'existentialisme autant que possible. Nous nous permettons de suivre la chronologie de publication des pièces choisies. Par la suite, au premier plan essayons de discuter *Eka Mhataryacha Khoon* d'Elkunchwar.

3.21 *Eka Mhataryacha Khoon*

Mahesh Elkunchwar est un dramaturge contemporain renommé. Il est né en 1939 dans la région de Vidarbha au Maharashtra. Il a fait ses études à Nagpur et puis est devenu professeur de l'anglais dans la même ville. Influencé par les pièces de Vijay Tendulkar, il a commencé à écrire des pièces. Son succès en tant que dramaturge ne se limite pas à la langue marathie. Au contraire, il est devenu un des dramaturges modernes connus en Inde. Mahesh Dattani situe Mahesh Elkunchwar parmi un des dramaturges les plus importants

de l'époque.²¹⁸ Elkunchwar a écrit plusieurs pièces dont les plus accueillies sont *Wada Chirebandi* (1985), *Atmkatha* (1988), *Pratibimb* (1987), *Party* (1976), *Garbo* (1970), *Wasnakand* (1972), *Eka Natacha Mrutyu* (2005), etc. En outre, il a écrit aussi des pièces en un acte comme *Sultan* (1967), *Eka Mhataryacha Khoon* (1969), *Zumbar* (1967), *Kaifiyat* (1967), etc. Il a aussi fait publier des recueils d'essais comme *Mounraag*, *Tribandh* et *Paschimprabha*. Il a également travaillé dans le domaine du cinéma comme scénariste et comédien.

La pièce *Eka Mhataryacha Khoon* se trouve dans le recueil *Sultan anitar Ekankika* publié en 1970. La temporalité performative de la pièce est depuis l'aube jusqu'à ce qu'il ne devienne très sombre. Il n'y a pas d'intrigue au sens traditionnel. La pièce commence avec trois individus dont deux hommes et une femme. Ils sont attachés à une corde. Un vieillard les tire de l'autre bout de la corde. Il est censé les emmener à une prison. Pendant cette action de tirer et de marcher les trois parlent de leurs expériences dans la vie. Il arrive le moment où les trois battent le vieillard et le tuent. Ils entendent approcher les aboiements et les hurlements de chacals et de loups. Le premier homme ferme ses yeux et met ses doigts dans les oreilles. Le deuxième se met à pleurer et la femme regarde tout droit fixement. Le rideau tombe.

La pièce est pleine d'indications de l'existentialisme. Elle touche les thèmes comme l'absurdité de la vie, la révolte contre dieu, contre le système social, la liberté et la responsabilité. Elkunchwar tente d'encoder sa pièce avec les symboles d'où nous pouvons déduire les caractéristiques de l'existentialisme. Cette pièce nous semble une fusion des concepts de Sartre et ceux de Camus. Elkunchwar ne nie pas leur influence sur lui. Dans un rendez-vous avec Samik Bandopadhyay il dit :

Je suis un lecteur rigoureux depuis toujours et il y avait une époque où j'étais trop influencé par l'existentialisme. C'était à la mode à

²¹⁸ DATTANI Mahesh et BANERJEE Utpal K, « Utpal K Banerjee in conversation with Mahesh Dattani », vol. 48, n° 5, 2004. p. 162.

l'époque. Alors, je gardais toujours Sartre et Camus et un exemplaire de *L'être et le néant*.²¹⁹lxxiii

Tout au contraire, il accepte aussi l'influence des vers empruntés au Bhagvad Gita, un livre philosophique de l'hindouisme. Nous pouvons mettre en question la compatibilité de l'existentialisme et de Bhagvad Gita dans le système de pensées d'Elkunchwar. Pourtant, ce serait en dehors du cadre de cette thèse. Essayons de décoder les indications d'existentialisme dans sa pièce.

Premièrement, discutons le concept de dieu dans la pièce. Celui-ci se manifeste dans le personnage du vieillard qui tire les trois autres personnages. Le dramaturge lui a attribué des qualités extraordinaires qu'un être humain ne posséderait jamais. Ce vieillard marche continuellement sans être fatigué tout au contraire de trois autres personnages qui sont apparemment jeunes par rapport à lui. Ainsi, le dramaturge ne lui attribue pas les limites de labour physique. Il dresse le portrait de ce vieillard de façon à ce qu'il représente dieu. De plus, le vieillard a la qualité de dormir tout debout sans être gêné par le bruit d'entourage. Il fait la sourd oreille aux chaos autour de lui. Cela renforce davantage le mystère chez lui. Il tire les trois personnages vers une direction inconnue. Ainsi, leur liberté est ôtée et ils ne l'auront que vers la fin de pièce. Elkunchwar nous indiquera l'angoisse d'être libre, ce qui renforcera l'idée de Sartre que la liberté est terrible et effrayante. Le deuxième homme nous indique implicitement que le vieillard représente dieu. Remarquons le dialogue ci-dessous :

Le premier homme : Comment partir dans le noir ? Ce vieillard nous a attaché. N'est-ce pas ?

Le deuxième homme : Evade-toi. Le vieillard a dormi.

La femme : Debout ?

Le deuxième homme : Alors ? Tout est possible grâce à l'habitude. Nous faisons tant de bruit et le saint s'occupe calmement de la contemplation. Il faut qu'on apprenne cela. Si on se plaint il faut

²¹⁹ ELKUNCHWAR Mahesh, « Batchet Mahesh Elkunchwaranshi ». Rajhans Prakashan, Mumbai, 2008. p. 91.

nous nous mettions à la contemplation. Celui qui se plaint devient impuissant. Ouah ! Ô dieu, ton jeu est incompréhensible !^{220lxxiv}

Elkunchwar ne donne une identité à ses personnages. À cet égard, ses personnages sont universels. Cela nous indique que tous les êtres humains sont attachés par dieu d'où le besoin de le tuer afin de se rendre libre. Cela est une caractéristique existentialiste par excellence. Les trois personnages essaient d'implorer ce 'dieu' symboliquement en chantant ses éloges.²²¹ Ils tentent également de l'abuser.²²² Ni des éloges ni les mots grossiers le font réagir d'où vient la question chez le premier homme s'« il est mort ».²²³ Nous remarquons la répercussion de ce que Nietzsche dit, « Dieu est mort ».²²⁴ Les trois personnages reconnaissent la nullité d'existence de ce 'dieu'. Ils le tuent pour avoir « les dix directions libres ».²²⁵ Nous remarquons que les trois apprennent la nullité de l'existence de dieu car ils ne voient pas l'amélioration de la vie humaine. En revanche, celui-ci est la cause principale de l'existence de malheur. Le dialogue ci-dessous nous paraît le plus apte à décrire leur condition.

La femme : [...] Cela (le malheur) arrivera là où sera l'ombre de ce vieillard.

Le deuxième homme : Pourtant vous faites ce qu'il dit.

La femme : le fais-je ? Je ne le fais pas. C'est pour cela que j'ai cette punition.

Le premier homme : Que c'est incroyable ! Si on fait ce qu'il dit, il nous emprisonne, si on ne le fait pas, il nous emprisonne...ce vieillard ne nous accordera jamais le bonheur.^{226lxxv}

Nous remarquons donc l'absence de choix vis-à-vis de ce 'dieu'. Nous apprenons que les trois ont vécu les expériences de l'absurdité de la vie. Ils

²²⁰ ELKUNCHWAR Mahesh, « Eka Mhataryacha Khoon », in *Sultan ani Itar Ekankika*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1970, p. 69.

²²¹ *Ibid.* p. 70-71.

²²² *Ibid.* p. 75.

²²³ *Ibid.* p. 75.

²²⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathustra*, ALBERT Henri (trad.), Electronique., Livre de Poche classique.

²²⁵ ELKUNCHWAR Mahesh, « Eka Mhataryacha Khoon », *op. cit.* p. 76.

²²⁶ *Ibid.* p. 59.

devaient faire face aux crises culturelles calamiteuses. Nous arrivons à déchiffrer les problèmes de leurs vies absurdes à travers leurs dialogues.

Le premier homme est victime de sa belle-mère. Celle-ci le battait pendant son enfance dans une chambre close car elle doute qu'il serait l'héritier de son père. Comme il ne voulait aucun héritage, il ne comprenait jamais la raison de cette violence. En outre, il était victime de la facticité de la vie. Ses amis le mettaient à la torture mentale à cause de la couleur noire de sa peau. Il cherchait la réponse de cette facticité mais au fur et à mesure il l'accepte et commence à considérer cette couleur comme son atout. Il renverse donc sa souffrance vis-à-vis de l'absurdité née de la facticité.

Le deuxième homme est victime de la pauvreté. Il a failli mourir de faim. Il dit que sa mère laide mélangeait les restes dans l'assiette des enfants avec de l'eau et l'avalait. Il allait chez les autres à l'heure du repas en prétendant rendre une visite sans raison. Il le faisait consciemment pour qu'on lui offre quelque chose à manger. De cette façon, il rassurait sa vie. Cela nous explique qu'il connaît la valeur de la vie et continue à vivre tout en faisant face à la honte et à l'absurdité de sa vie. Il se moque de l'amour de son père pour le système après avoir grandi.

La femme est une victime de la société patriarcale. Sa mère lui donne des médicaments par force pour qu'elle avorte le bébé. Nous comprenons que la femme est tombée enceinte avant même de se marier et devient donc 'corrompue' dans le système patriarcal. Elle rejette cette étiquette d'être corrompue. Au contraire, à son avis ces gens-là sont corrompus à un tel point qu'elle a envie de les maudire malgré mais se sent contrainte de le faire à cause du système patriarcal. Par la suite, elle refoule cet envie.²²⁷ Comme elle devient une femme avec des 'mœurs légères', elle n'a pas de place dans la société. Elle manifeste sa colère contre une telle société.

Ces trois personnages sont donc attachés au système 'créé par' dieu. Nous avons donc le vieillard qui représente dieu et les trois personnages tirés par lui dans la prison de la vie insupportable, voire une punition. Elkunchwar

²²⁷ *Ibid.* p. 61.

utilise l'éclairage pour accentuer le degré de souffrance. La chaleur aggrave progressivement pour indiquer la rigueur de punition. La pièce commence avec le noir de l'aube et termine avec le noir de la tombée de nuit. L'acte de marcher continuellement rend les trois personnages épuisés. Pourtant ils continuent à marcher afin de subir cette punition volontairement ce qui manifesterait leur victoire sur ce 'dieu' incarné dans le personnage du vieillard. La femme dit :

Je suis fatiguée. Très très fatiguée. Mais je marcherai. Mon obstination de marcher est mille fois plus grande que l'obstination de ce vieillard de nous punir. Cent mille fois.^{228lxxvi}

Cela nous rappelle l'acte de Sisyphe de choisir la punition volontairement. Le vieillard est censé les emmener à une prison mais nous apprenons que la prison est là où se trouve le vieillard. Autrement dit, la vie en présence de dieu n'est pas moins d'une prison. Elkunchwar aborde ainsi la notion de la liberté de Sartre.²²⁹ Il présente également l'angoisse existentialiste créée de la liberté après le meurtre de dieu, autrement dit après le meurtre du vieillard.

Le meurtre leur rend la liberté. Ce serait désormais à eux de chercher leurs essences dans la vie. Pourtant, ils n'arrivent pas à se décider de la direction de leur vie. Le choix leur devient terrible. En outre, ce meurtre attire la rage des chacals et des loups qui symbolisent la société intolérante. La didascalie d'Elkunchwar nous dit que ces animaux approchent de ces trois personnages dans un grand nombre. Leurs hurlements et les aboiements nous indiquent qu'ils vont lyncher les trois personnages. Pourtant, étant donné les limitations de présentation théâtrale, Elkunchwar nous présente l'acte de lyncher de façon elliptique. Le rideau tombe avant cet acte. La présence de loups et de chacals évoque aussi le concept de Kierkegaard de 'mentalité de troupeau'²³⁰. Il nous semble qu'Elkunchwar tente de nous indiquer le danger d'être lynché si on se met contre dieu pour réclamer la liberté. Il n'est pas

²²⁸ *Ibid.* p. 62.

²²⁹ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*

²³⁰ KIERKEGAARD Soren, *Attack Upon « Christendom »*, *op. cit.* p. 163.

explicite dans la pièce si cette suggestion provient de son observation de la psychologie sociale indienne ou bien d'une autre source.

Un autre trait existentialiste est vivement présent dans la pièce. C'est celui de vivre 'sans appel'. L'absence d'émotions chez un des personnages renforce cette idée. Rien ne réussit à le mettre en colère. Par contre, il se moque de tout. D'après lui l'action de ne pas se mettre en colère met son interlocuteur au supplice. Ce personnage n'espère rien de sa vie et vit 'sans appel' ce qui renforce une caractéristique existentialiste chez lui. Aussi, la femme veut-elle vivre sans désir. « ...L'espoir dans mon esprit...pourquoi ne meurt-il pas ? Qu'il meure une fois. »^{231lxxvii}, dit-elle.

Elkunchwar tente donc de charger sa pièce avec les concepts existentialistes. Il n'est pas du tout niable que le génie théâtral d'Elkunchwar a pu réussir de donner des tons existentialistes à son œuvre artistique. Pourtant, il serait utile de tenir compte des contraintes de l'espace textuel qu'offrent des pièces en un acte pour un discours philosophique. En outre, les traits existentialistes qu'Elkunchwar attribue à ces personnages semblent les produits de leur enfance traumatisée. Ils viennent donc de l'extérieur et non pas de leur intérieur. Cela nous permet de dégager que le Moi de ces personnages est construit de manière socio-culturelle. Elkunchwar ne nous donne le statut ontologique du Moi de ces personnages qu'à l'aide leur révolte contre dieu. D'un côté, l'assassinat de dieu pour gagner la liberté établit leur authenticité. De l'autre, le refus d'assumer la responsabilité du meurtre la met en question. En outre, la manifestation de leur impuissance vis-à-vis du 'troupeau' de la société renforce davantage la victoire du système social sur la liberté individuelle. Cela nous donne l'impression qu'Elkunchwar ne voit la liberté que dans le contexte social et non pas ontologique dans cette pièce. Cet élément nous semble incompatible avec la philosophie sartrienne en question. Au bout du compte, nous pouvons dire qu'il nous donne une pièce existentialiste par excellence d'un point de vue artistique mais elle a quelques éléments incompatibles. La

²³¹ ELKUNCHWAR Mahesh, « Eka Mhataryacha Khoon », *op. cit.* p. 68.

souffrance de ces trois personnages vient avant tout de la facticité de leurs naissances et pas des crises existentialistes, dira Sartre.

3.22 *Zulta Pool*

Satish Alekar est né en 1949. Il est professeur éminent au Centre des Arts du Spectacle (*Lalit Kala Kendra*) à *Savitribai Phule Pune University* à Pune au Maharashtra. Il travaille également comme metteur en scène et comédien. Dramaturge il a aussi traduit et adapté quelques pièces européennes. Ses pièces les plus connues sont *Mickey ani Memsahab* (1973), *Mahanirvana* (1974), *Mahapur* (1975) et *Begum Barve* (1979). Ces pièces ont permis à Alekar de s'établir comme un dramaturge moderne important. Il y attaque la vie socio-politico-culturelle, remarque Kanadey Vishwas :

Satish Alekar has established himself as a powerful dramatist with his two plays – *Mickey ani Memsahab* and *Mahanirvana*. His latest play *Mahapur* is also in the satirical vein and exposes the vanity of man by a series of relentless attacks on our social, political and cultural life.²³²

Alekar a également écrit des pièces en un acte dont *Zulta Pool* (1968), *Memory* (1969), *Daar Koni Ughdat Nahi* (1979), *Bus Stop* (1980) sont très connues. Il a commencé sa carrière comme metteur en scène avec *Zulta Pool*. Plus tard il modifiera le titre de cette pièce et l'appellera *Ek Zulta Pool* mise en scène en 1971 pour *Theatre Academy*, Pune. Satish Alekar est connu comme dramaturge au même titre que Vijay Tendulkar et Mahesh Elkunchwar non seulement dans les cercles du théâtre marathi mais aussi au niveau national.

Zulta Pool nous semble une fusion des éléments marxistes et existentialistes. Du coup, la question soulevée sur le Moi du protagoniste est une question sur la différence socio-économique entre les individus. L'existentialisme voit le statut ontologique d'un individu isolé. L'intériorité de l'individu est donc importante pour les existentialistes tandis que pour les marxistes, un individu isolé est une abstraction. Ils ne le voient que dans sa

²³² KANADEY Viswas R, « Marathi Literature : Necessary Distinctions », *Indian Literature*, vol. 21, n° 6, 1978. p. 52.

relation socio-économique avec les autres. Autrement dit, la dichotomie prolétariat-bourgeois joue un rôle important pour les marxistes. La fusion des éléments marxistes et existentialistes nous donnerait comme un des résultats, le Moi conditionné par les traits socio-historico-culturels et par les expériences personnelles. Cela nous importe de voir un individu à travers les deux perspectives car l'enlèvement des attributs socio-historico-culturels d'individu ne le rendrait qu'un *tabula rasa*. La pièce nous présente des crises existentialistes évoquées par l'expérience de la différence socio-économique entre les gens. Par la suite, on perçoit les divers tons de la différence de classe dans cette pièce.

L'action de la pièce a lieu dans la ville de Pune. A l'époque, Pune se divise en deux parties – l'ancienne ville (qu'on appelle souvent *Gaav*) et la nouvelle ville – séparées par la confluence des rivières *Mula-Mutha*. L'ancienne ville comprenait dix-sept quartiers qu'on appelle les *peths*. La nouvelle ville a commencé à se construire avec l'avènement de l'industrialisation. Beaucoup de gens d'ailleurs sont venus s'installer dans la nouvelle ville. Quelques-uns de l'ancienne ville, eux aussi se sont déménagés et s'y sont installés. Ils ont vendu leurs anciennes propriétés et ont créé ainsi le capital pour établir leurs affaires dans la nouvelle ville, et ont accueilli également la mode de vie occidentale. Les autres sont restés dans l'ancienne ville. Ils se sont montrés réticents à accepter la nouvelle mode et sont restés attachés à la mode de vie traditionnelle. Du coup, l'écart des valeurs socio-économico-culturelles entre ces gens a continué à augmenter. La pièce nous manifeste les sentiments du protagoniste qui est témoin de la transition de deux modes de vie. La plupart de dialogues sont entre le protagoniste – habitant de l'ancienne ville – et une fille – habitante de la nouvelle ville. Il est à remarquer comme nous l'avons dit que les deux villes se séparent par la confluence des rivières *Mula-Mutha*. Pourtant, elles sont 'réunies' par *zulta pool* (tr. littérale : pont suspendu) qui se trouve sur cette confluence. Le pont devient donc non seulement la conjonction de deux villes mais aussi de deux modes de vie d'où le titre '*Zulta Pool*' de la pièce. Celle-ci

est pleine de symboles sémiotiques qui nous indiquent la différence entre les deux.

La pièce commence avec une rencontre entre le protagoniste et la fille qui est en train de jouer du violon. Celui-ci est le premier symbole de la culture occidentale. Dès que le protagoniste voit la fille jouer du violon il lui demande si elle a un autocuiseur et un réfrigérateur chez elle. Autrement dit, le protagoniste identifie le violon avec une certaine culture. De plus, il est très sûr qu'elle habite très loin dans la nouvelle ville. L'affiliation géographique de cette fille lui dit sa classe financière. Les questions sur l'écart financier hantent le protagoniste. Toutefois il n'en a pas de réponse. Remarquons le dialogue ci-dessous :

Le jeune : Non. Juste comme ça. Je suis sorti pour me promener et je vous ai vue en route. En jouant du violon ! Je me suis permis de poser des questions. Si vous avez ou non un autocuiseur, un frigo, etc comme ça !

La jeune : Des questions ?

Le jeune : Oui ! Des questions !

La jeune : Lesquelles ?

Le jeune : Générales. Autocuiseur et tout ça. J'aime poser des questions. Elles sont là toujours devant moi et les réponses ne sont pas là. Les questions me hantent. Et je n'en ai pas de réponses. Il y a relativement très peu de réponses. C'est pour cela que les réponses restent dans la tête et les questions sortent de ma bouche.^{233lxxviii}

La différence créée par la transformation de la mode de vie traditionnelle en mode occidentale rend le protagoniste angoissé. Il fait un contraste dans leurs classes financières à l'aide de comparaison entre les marques d'autocuiseur que les deux en ont ; elle a celui de Prestige, une marque connue et chère, tandis qu'il a autocuiseur de *Laxmichhap*, une marque locale à un prix négligeable pour elle. Alekar montre de temps en temps cette différence qui nous montre la condition du jeune. Que ce soit la maison du protagoniste – qui n'est pas facile à trouver dans le quartier encombré – par contraste à la maison

²³³ ALEKAR Satish, *Zulta Pool*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1971. p. 4.

de la jeune que le protagoniste peut remarquer de très loin. Que ce soit le ‘thé’ que le protagoniste offre à la jeune dans une tasse cassée. Il enlève par sa main une feuille de thé tombée dans la tasse et puis lui offre cette tasse. Ceci est bien contrasté avec la propreté chez la jeune. Elle lui offre une tasse de ‘café’ qu’elle apporte sur un plateau avec des biscuits.

Alekar crée un arrière-plan de la pièce à l’aide de tous ces symboles. Le protagoniste est bien conscient de l’absurdité née de la monotonie dans sa vie. Il se trouve au milieu de deux modes de vie. Il n’aime pas la mode dans l’ancienne ville et est bien conscient qu’il ne parviendra jamais à avoir la mode de vie de la nouvelle ville. Il se trouve donc sur *zulta pool*. Il en fait la référence de manière symbolique :

La jeune : Tu auras ‘mention bien’ ce temps-ci ?

Le jeune : Moi ?

La jeune : Oui, toi ! C’est à toi que je l’ai posé !

Le jeune : Non.

La jeune : Et pourquoi ?

Le jeune : [...] Je n’ai jamais de ‘mention bien’. Ni ‘passable’. Mais toujours ‘assez bien’. Je réfléchis toujours qu’il y a deux montagnes ! La première s’appelle ‘mention bien’ et la deuxième ‘passable’. Entre les deux il y a un pont suspendu sur lequel je me trouve. Si je bouge un peu dans n’importe quelle direction le pont commence à vibrer violemment et je reste où je suis.^{234lxxix}

La mention de l’examen est symbolique de sa position milieu deux cultures. Il n’arrive ni à se déraciner de sa culture de l’ancienne ville ni à s’attacher à celle de la nouvelle ville. Dans ce sens il est complètement aliéné. Il accepte cette aliénation sans se plaindre. Il n’a pas d’espoir pour son avenir. Il est conscient de la vie monotone et sans espoir qu’il aura dans l’avenir. Cette vie n’est pas moins tragique que celle de Sisyphe comme nous le dit Camus, « L’ouvrier d’aujourd’hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n’est pas moins absurde (que celui de Sisyphe). Mais il n’est tragique

²³⁴ *Ibid.* p. 11.

qu'aux rares moments où il devient conscient »²³⁵ De même, le jeune est conscient de l'absurdité de sa vie et des tâches qu'il ferait d'une manière répétitive sans espoir. Pourtant, il accepte cette vie tout en refusant de se suicider 'philosophiquement'. A la question de la jeune sur son avenir, il répond :

La jeune : Qu'est-ce que tu feras dans l'avenir ?

Le jeune : Qui sait ? Verrons ! Mais je crois que je le vois. C'est-à-dire je sortirai dans un autobus avec un journal quelconque et avec une boîte à lunch préparé chez moi. Dès que le contrôleur arrête le bus, je débarquerai. Je regarderai si quelqu'un ne vienne des deux directions de la rue, puis je la traverserai et m'assiérai sur une chaise. La carte empreinte. Le travail commence. Dès qu'il y aura une sonnerie je parlerai au patron et puis tout cela dans l'ordre inverse. Jusqu'à ce que je n'arrive chez moi par le bus.^{236lxxx}

Sa réponse indique explicitement sa vie machinale à venir. Le tragique reste dans sa prise de conscience. En outre, il n'est pas du content de sa vie avec ses parents qui ne parlent que de l'inflation et de chemin-de-fer car son père y travaille. La vie de ses parents est également machinale. Elle se limite « au bureau, à la maison, à faire la cuisine, au temple, à l'inflation et finalement aux trains retardés. »^{237lxxxi} Tout cela rend le jeune mécontent. Pourtant, nous remarquons qu'il sait surmonter son mécontentement ce qui fait de lui un personnage existentialiste. Tout en étant conscient de cette absurdité il sort se promener afin de voir les nuages se rassembler, afin de se mouiller lors qu'il pleut et afin de voir les arbres de *Gulmohar*²³⁸. Autrement dit, il a son heure de respiration tout comme Camus nous le dit de Sisyphe. « Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur [...] »²³⁹, dit-il. Cette heure renouvelle son énergie et il s'apprête de nouveau à faire face à sa vie absurde. Nous voyons donc la même attitude chez le jeune que chez Sisyphe de Camus. La voix de celui-ci est remarquée dans les dialogues du

²³⁵ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 163-164.

²³⁶ ALEKAR Satish, *Zulta Pool*, op. cit. p. 11-12.

²³⁷ *Ibid.* p. 13.

²³⁸ L'appellation botanique de *Gulmohar* est 'Delonix regia'.

²³⁹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 163.

jeune. A cet égard, ses dialogues deviennent polyphoniques où nous trouvons des idéologèmes empruntés à un territoire étranger. Nous voyons également un mélange de ‘la mesure’ et de ‘la démesure’ de sens nietzschéen.²⁴⁰ La vie cadrée et machinale représente la mesure et la colère contre cette vie représente la démesure. Le va et vient entre les deux ne lui permet pas de perdre l’enthousiasme pour la vie.

Alekar a bien réussi à nous donner un personnage existentialiste dans une très courte pièce qu’il avait écrite pour un concours. Il serait intéressant de noter que le jeune dans la pièce n’est pas seulement un individu. Par contre il est un ‘type’ de jeunes de la classe moyenne de l’ancienne ville à l’époque. A cet égard, Alekar dépeint les crises existentialistes des jeunes de l’époque où les familles subissaient une transition, où le statut social a commencé à être jugé à l’aide du statut économique. L’individu est donc réduit au déterminisme historique. Les classes féodales et cléricales ont commencé à être remplacées par les classes économiques. Les nouvelles classes – la classe bourgeoise et la classe prolétarienne – ont émergé à cause de l’industrialisation. La différence et la confrontation entre les deux donnent naissance inévitablement aux crises existentialistes chez le prolétariat. La jeune dans la pièce représente la classe bourgeoise tandis que le jeune vient de famille modeste où le père est un ouvrier, la mère est femme au foyer et le fils n’a pas encore terminé les études. Alekar contraste cet écart économique à travers sa didascalie ainsi que les dialogues des personnages. Leurs habitudes, leurs maisons et leurs cultures nous font réfléchir aux deux modes de vie. D’un côté le fait que les parents du jeune parlent tout le temps de l’inflation manifeste leurs ressources limitées. De l’autre, chez la jeune nous avons la manifestation du ‘profit’ de sens marxiste. Le prix pour la mère de la jeune dans la ‘*rose society*’ en est un exemple. On lui décerne le prix de bien arroser son jardin malgré le fait que c’est le jardinier qui l’arrose, indique la jeune. Autrement dit, la mère gagne le prix grâce aux efforts du jardinier mais celui-ci n’est jamais reconnu. Dans ce contexte, nous pouvons étudier cette pièce du point de vue marxiste.

²⁴⁰ NIETZSCHE Friedrich, *L’Origine de Tragédie*, op. cit.

L'industrialisation a joué un rôle majeur dans le développement des crises existentialistes chez les individus. Ce fait ne nous permet pas d'ignorer le statut socio-économique d'un individu. Conséquemment il serait utile d'examiner les crises existentialistes des individus avec l'optique de la philosophie marxiste. De ce fait, la philosophie marxiste devient 'la philosophie de notre temps'.²⁴¹ Les conditions à Pune pendant les années soixante où la nouvelle ville commence à se construire ne permettent pas de la dépasser. Nous tentons de citer ce que dit Lessing de la différence entre les classes dans la situation de l'époque. Il cite Jean Paul Sartre :

Marx, for Sartre, affirms "*la spécificité de l'existence humaine...l'homme concret dans sa réalité objective.*" Marxism is "*la philosophie de notre temps*" because the very character of contemporary times is defined in economic and material terms, i.e., scarcity, labor and production. Marxism cannot be surpassed because the very conditions which have given rise to it are not yet surpassed.²⁴²

La genèse des crises existentialistes chez le jeune se relie à l'absurdité de la vie socio-économique et non pas à son enquête ontologique. L'existentialisme européen a pour source une évolution philosophique et les conditions politiques à l'époque. Tandis que l'existentialisme présent dans *Zulta Pool* a dans l'arrière-plan le sentiment d'inégalité financière entre les individus ce qui donne aux crises existentialistes un certain caractère et non pas le caractère universel. Nous tentons de terminer cette sous-partie avec une citation d'Alekar dans laquelle il constate que cette pièce a pour genèse l'inégalité financière entre les individus :

J'habitais seul à l'époque chez mon grand-père. Je passais le soir sur le balcon en regardant les gens passer. Tous les soirs à peu près à six heures et demie, une jolie fille passait dans la rue en tenant un violon à la main. Par hasard quand elle passait devant la porte, l'autocuisseur de l'appartement en face de la rue sifflait au même temps. Cela s'est arrivé à deux ou trois reprises. L'autocuisseur sifflait exactement quand elle passait dans la rue et je m'en amusais. Je me suis dit

²⁴¹ SARTRE Jean Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1960. p. 9.

²⁴² LESSING Arthur, « Marxist Existentialism », *A Philosophical Quarterly*, vol. 20, n° 3, 1967. p. 470.

qu'elle devrait être très riche, qu'elle devrait habiter dans un grand manoir. En réfléchissant à cela j'ai essayé de présenter dans cette pièce en un acte, le monde des sentiments d'un jeune, qui montre la différence entre la classe moyenne et la classe moyenne supérieure.^{243lxxxii}

3.23 *Majhi Gosht*

Suhas Tambe est né à Pune en 1950. Il ne figure pas parmi les grands dramaturges de la littérature marathie. La présente pièce est apparue dans un recueil publié par *Neelkanth Prakashan* en 1974. Les autres pièces dans ce recueil sont *Lift*, *Purush* et *Dear Pinak*. Le protagoniste de *Majhi Gosht* est un jeune qui raconte son expérience de la vie directement aux spectateurs. Parfois, l'action se déroule sur la scène comme un *flashback*. Il y a donc tour à tour la narration et la représentation. Ainsi Tambe fait un mélange de deux genres. Le personnage-narrateur raconte en utilisant la première personne tandis qu'il est absent en tant que narrateur dans le déroulement de l'action. La narration lui permet de dépeindre le conflit à l'intérieur du protagoniste de façon subjective en utilisant la focalisation interne. Nous ne voyons les autres personnages qu'à travers le déroulement de l'action ce qui nous permet de les voir de manière objective. La présence du protagoniste à tous les deux niveaux permet au dramaturge de mettre l'emphase sur la vie de celui-ci.

Comme le titre '*Majhi Gosht*' (tr. littérale 'Mon histoire') nous dit, c'est l'histoire du protagoniste mais pas au sens traditionnel. Elle n'a ni début ni fin. Elle consiste plutôt de la confrontation du protagoniste avec la société de l'époque. Il serait utile de donner un arrière-plan de sa vie afin de mieux comprendre sa position.

Le protagoniste, Vijay Abhyankar, est un jeune de vingt ans. Il habite dans l'ancienne ville de Pune (Il serait utile de tenir compte de la différence entre l'ancienne ville et la nouvelle ville de Pune déjà évoqué dans la pièce *Zulta Pool*.) Ses parents sont fidèles à l'image stéréotypée des parents de la classe moyenne. Par la suite, ils suivent les valeurs propres à la classe moyenne.

²⁴³ ALEKAR Satish cité de SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol 2, op. cit.* p. 1145-1146.

De plus, ils n'ont pas du tout l'aspiration de dépasser ces valeurs. La mère sert de pont entre le père et le fils. Elle est trop attentionnée vers son fils. C'est pour cela que Vijay la compare avec 'la mère de Shyam'. Celui-ci n'est pas un personnage dans la pièce. En fait, il fait ici une référence au film *Shyamchi Aai* adapté du roman marathi avec le même titre par Sane Guruji. 'La mère de Shyam' a donc une dimension inter-médiale. Le film dépeint la relation entre le fils et la mère où le fils est censé s'attacher aux principes et aux valeurs stéréotypés des étudiants à l'époque. La mère est dépeinte comme une femme trop attentionnée. Elle sacrifie tout pour lui, ce qu'une mère est censée faire par la construction hégémonique. Elle consiste une d'image clichée d'une mère traditionnelle dans la société indienne. Vijay compare sa mère avec celle de Shyam. L'humour que nous trouvons dans cette comparaison devient inexistant si nous ne connaissons pas le film ou bien le roman de Sane Guruji. Vijay se montre fatigué de l'affection de sa mère.

Ah ! Non Non ! J'en ai assez ! Vous êtes la mère de Shyam. Avez-vous regardé un film comme *Molkarin* ? Ma mère est de cette marque ! L'amour, l'affection, Pouah ! J'en ai assez.^{244lxxxiii}

Comme la mère, le père est plus ou moins fidèle à l'image typique correspondante. Chaque jour il pose à Vijay des questions qu'un père dans la société marathi traditionnelle de l'époque est 'censé' poser. Ses questions se limitent aux études de Vijay, des travaux qu'il lui demande de faire ou bien de l'argent qu'il dépense pour ses études. Celui-ci est bien conscient de la nature répétitive et monotone de ces questions. D'après lui, cela se passe également chez les voisins²⁴⁵ ce qui nous montre la condition des jeunes dans la famille de la classe moyenne de l'époque.

Le protagoniste a des rêveries qui sont propres à son âge. Il veut être quelqu'un d'important comme le patron élégant de son père qui vient chez lui en voiture avec un nœud papillon. Il rêve de façon répétitive de défendre Jaya

²⁴⁴ TAMBE Suhas, *Majhi Gosht*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1974. p. 17.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 9.

Bhaduri²⁴⁶ contre le harcèlement sexuel par des hommes méchants. Il se voit se combattre contre ces hommes-là afin de sauver l'honneur de Jaya Bhaduri. Ce protagoniste a un penchant pour une fille, Shubhada. Néanmoins, il est conscient de la futilité de tous ces rêveries et de son penchant pour Shubhada. Avec cet arrière-plan de sa vie, le protagoniste réfléchit tout le temps à son Moi d'où commence ses crises existentialistes. Nous remarquons qu'il touche à plusieurs questions existentialistes.

La première question qui le hante est de la nature ontologique. Sa recherche du Moi donne naissance à la prise de conscience de l'absurdité de la vie. Il subit la crise identitaire et trouve qu'il n'est qu'un individu parmi bien d'autres. Ainsi, son identité est perdue dans la foule. Il essaie de la chercher à travers son passé et à travers le regard des autres. Il dit :

Ce Vijay Abhyankar ! Un jour il est né ! Il a gâté sa vie pendant vingt ans ! Des sottises, des bêtises à l'école ! Des amis au collège ! Des plaisanteries méchantes, la moquerie de tout. [...] Qui suis-je ? Un être portant l'étiquette de Vijay Abhyankar parmi millions d'autres ? Ou quelqu'un d'autre ? Laissez tomber le monde ! Ceux qui me sont proches, pour qui me prennent-ils ? Et pour vous dire ; je me casse la tête depuis deux jours pour me connaître ! J'essaie de dégager 'comment ils me trouvent' des dialogues de ceux qui me sont proches. Un être ordinaire en chair et en os ou quelque chose d'autre...^{247lxxxiv}

Vijay commence à se poser les questions contingentes sur la vie et la mort. « Où va l'individu après sa mort ? Pourquoi meurt-il ? Pourquoi vit-il s'il faut mourir ? »^{248lxxxv} ; de telles questions le hantent. Il n'arrive pas à en trouver les réponses. Par la suite, il fait face à l'absurdité du monde ; l'absurdité née 'de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde'.²⁴⁹ Il se trouve au milieu de la foule qui est plus ou moins dans un 'sommeil nécessaire pour la vie'.²⁵⁰ « Des humains ! Des humains ! Partout – rien d'autre se voit ! Tous sont les corbeaux qui font croâ croâ croâ ! Pouah ! [...] Je sens

²⁴⁶ Jaya Bhaduri est une vedette de cinéma de l'époque.

²⁴⁷ TAMBE Suhas, *Majhi Gosht*, op. cit. p. 10-11.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 11.

²⁴⁹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 44.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 18.

être piégé dans un tas de sourds-muets. »^{251lxxxvi}, dit-il. Cette absurdité du monde le rend aliéné comme s'il est venu du monde autre que celui-ci. L'absence de réponses à ses questions et l'inévitabilité de l'absurdité lui apprennent à vivre 'sans appel'. Là commence son attitude d'étranger. Il ne s'intéresse plus à ces rêveries de défendre Jaya Bhaduri contre les hommes méchants. Shubhada, celle avec qui il voulait parler depuis un an l'ennuie après une courte conversation. La différence entre 'Vijay' pour Shubhada et 'Vijay' pour son père aggrave davantage sa crise identitaire. Les deux dimensions différentes de la même entité ontologique le rendent confus. Il n'arrive jamais à la réponse et fait face à la 'liberté' effrayante. Du coup, l'angoisse existentialiste rend sa vie comme une 'punition'. Néanmoins, il l'accepte sans se plaindre ce qui fait de lui un personnage existentialiste. Il se donne de temps en temps 'l'heure de respiration' ce qui nous fait remarquer un mélange de l'esprit dionysiaque et l'esprit apollonien chez lui. Il serait utile de tenir compte qu'en tant que spectateurs nous voyons cette approche de Vijay face à la vie dès le début de la pièce. En nous racontant 'son histoire' il ne suit pas forcément la chronologie temporelle de sa vie. Par contre, il nous en dépeint un tableau panoramique de sa vie. Les traits existentialistes sont donc là dans sa personne dès le début de la pièce. Par la suite, cela nous permet de dire que l'attitude existentialiste chez lui n'a pas pour source les aspects socio-historico-économiques ou d'autres points de genèse. Cette attitude est innée en Vijay. Sa recherche du Moi est donc purement ontologique et existentialiste qui vient de la fusion de ses rêveries et de sa réalité. La rêverie de la vedette Jaya Bhaduri, son habitude de se promener à *Laxmi Road* et à *Deccan Gymkhana* avec des habits chics et les chaussures brillantes lui servent des heures de respiration bien qu'elles soient futiles à long terme. Nous remarquons donc le va et vient entre son angoisse vis-à-vis de la vie et l'enthousiasme de la vivre en se donnant le plaisir afin d'en défaire la punition. Nous citons un exemple ici. Après s'être ennuyé suite à une conversation répétitive et donc monotone avec son père, il sort de chez lui et dit :

²⁵¹ TAMBE Suhas, *Majhi Gosht*, op. cit. p. 21.

Il n'y avait que le chaos dans ma tête. Comme les bicyclettes font après la fin de film ! Les sonnettes pareilles à celles de bicyclettes sonnaient dans la tête ! Puis, je suis sorti de la maison sans faire du bruit ! Je me suis senti bien au vent froid. Je me suis acheté un bétel de coin et j'ai allumé un *Wills king size*²⁵². D'habitude, il fait du bien d'avoir ventre plein, bétel et *Wills king size*.^{253lxxxvii}

Vijay connaît donc bien l'art de vivre tout en étant conscient du non-sens de la vie. Le sentiment de la vie cadrée et monotone ne lui échappe pas. Le problème de Vijay tel que nous le voyons est le manque de direction pour sa vie. Pourtant, la direction le pousserait à mener la vie de façon machinale, ce qui irait contre les caractéristiques existentialistes. Vijay restera sans direction jusqu'à la fin de la pièce. La vie machinale à venir contribue à son angoisse. Il ne paraît pas content par rapport à la vie où il veut être comme le patron de son père. Il se prend pour un insecte dans la vie à venir mais l'accepte et se montre prêt à se perdre dans la foule. A cet égard nous ne remarquons pas du tout 'la mort philosophique' chez lui. Par contre, nous le remarquons vivre au milieu du chaos mental. De plus, il se donne le plaisir dans ce chaos. « Mais, voyez que ce chaos porte un plaisir extrême »^{254lxxxviii}, dit-il. Bref, la pensée de vie machinale le hante mais il sait bien en surmonter la douleur. Nous le voyons se débarrasser du pessimisme et de vivre plein d'enthousiasme renouvelé. Nous nous permettons de citer une fusion de deux dialogues de Vijay qui nous montreront la continuité de sa pensée. Le premier montre la prise de conscience de l'absurdité de sa vie tandis que le deuxième manifeste son approche vis-à-vis de la vie.

De même, un jour j'aurai ma licence en lettres ! Puis, le père me pistonnera quelque part en utilisant son influence ! Puis je chercherai une fille pour le mariage ! Puis le reste de la vie je me vanterai auprès de ma femme et mes enfants...ou bien soudain – que son âme repose en paix ! Un insecte est venu – est parti !^{255lxxxix} En cachant le

²⁵² Wills king size est une marque de cigarettes en Inde.

²⁵³ TAMBE Suhas, *Majhi Gosht*, op. cit. p. 10.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 22.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 10.

désespoir de tout le temps je vis avec un nouvel enthousiasme et je me perds dans la foule.^{256xc}

Vijay fait face à deux expériences : celle de ses rêveries et celle de la réalité. Il est sensible à toutes les deux. Ses rêveries consistent de son art de créer les images agréables et la réalité lui donne les images déplaisantes du malheur de la condition humaine. Sa sensibilité vers son art rend sa vie supportable vis-à-vis de la réalité déplaisante. Il y a donc la fusion de l'apparence et de la réalité. Il connaît bien la futilité de ces apparences mais au même temps il ne tente pas de les éviter comme si elles font partie indispensable de sa vie afin de la rendre agréable. A cet égard, nous remarquons la philosophie nietzschéenne dans l'approche de Vijay vis-à-vis de la vie. Le philosophe dit :

Eh bien, l'homme doué d'une sensibilité artistique se comporte à l'égard de la réalité du rêve de la même manière que le philosophe en face de la réalité de l'existence ; il examine minutieusement et volontiers ; car, dans ces tableaux, il découvre une interprétation de la vie ; à l'aide de ces exemples, il s'exerce pour la vie.²⁵⁷

Cette tendance existentialiste ne se limite pas au personnage de Vijay mais la pièce consiste en elle-même la fusion de l'apparence et de la réalité. La réalité de la vie de Vijay est présentée sous forme d'apparence. Afin de pouvoir arriver au but de faire jouer la pièce sur la frontière de l'apparence et de la réalité, Tambe fait le protagoniste s'adresser directement aux spectateurs sans que le rideau se lève. Ainsi la pièce commence avant le lever du rideau où un individu parmi les spectateurs vient sur la scène et commence à raconter 'son histoire'. Cet individu est le protagoniste de la pièce. Le lever du rideau ne sert qu'à montrer le *flashback*. De plus, le rideau sera déjà tombé avant la fin de la pièce ce qui laissera les spectateurs au milieu de la réalité de Vijay. Pourtant, il rappelle aux spectateurs qu'ils sont venus voir une apparence dans la forme de pièce. Ainsi Tambe évoque un aspect existentialiste chez les spectateurs aussi qui se perdent de temps en temps dans l'apparence afin de rendre leurs vies

²⁵⁶ *Ibid.* p. 5.

²⁵⁷ NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de Tragédie*, op. cit. p. 17.

agréables. A la fin, ils ne se trouvent qu'à la frontière partagée de la réalité et de l'apparence.

3.3 Conclusion

Nous avons pris en considération quatre pièces dans ce chapitre. D'après notre avis le genre le plus apte pour la manifestation artistique de la philosophie existentialiste est le genre du roman. La description de crises existentialiste exige un portrait du conflit à l'intérieur de personnage. Le dialogue qui fait une partie indispensable du théâtre sert de manière moins inefficace que la narration dans le genre de roman pour remplir la fonction de description. Cependant, les dramaturges que nous avons choisis tentent de mettre en scène la philosophie en question. Nous remarquons que les monologues l'emportent sur les dialogues dans les pièces en un acte choisies. *Zulta Pool* et *Majhi Gosht* exploitent les monologues par rapport aux dialogues. En ce qui concerne *Eka Mhataryacha Khoon*, la didascalie d'Elkunchwar joue un rôle très important pour soutenir le thème qu'il présente. Elle fait des allusions aux concepts de l'existentialisme. Les thèmes de la liberté, d'authenticité, de responsabilité et de 'mentalité de troupeau' sont évoqués par des symboles. Le vieillard et les personnages attachés à une corde symbolisent dieu et l'absence de la liberté respectivement. Tandis que le meurtre du vieillard symbolise la nécessité existentialiste chez les trois personnages. Ces symboles en tandem avec les dialogues évoquent également l'absurdité de la vie. La perfection de technique dramatique permet à Elkunchwar de charger sa pièce avec les concepts de l'existentialisme. Ce même fait rend difficile de chercher l'intertextualité entre la philosophie existentialiste et les symboles qu'Elkunchwar utilise. Pourtant, une étude intermédiaire est possible. Une étude des symboles sémiotiques présents dans la pièce ne nous mènerait que vers les textes existentialistes européens. La proximité entre les concepts présentés sur scène et les concepts de Camus et de Sartre nous permettent de voir explicitement la réception de la philosophie existentialiste européenne.

Quant à *Ek Shunya Bajirao*, nous avons vu que Khanolkar débouche sur la fusion de l'art dramatique et sa philosophie. Même si nous ne remarquons pas de traces des textes européens, sa philosophie touche les mêmes concepts. Cependant, Khanolkar voit l'absurdité dans le contexte indien et surtout dans le contexte de l'Inde rurale. Sa philosophie n'a donc pas la valeur universelle. Elle est propre à l'Inde rurale de l'époque.

Nous ne réclamons pas que ce chapitre présente une étude exhaustive sur les pièces existentialistes en marathi. Nous remarquons les efforts d'adapter les textes européens dans les pièces en un acte. Pourtant, les spectateurs marathis ne semblent pas vouloir accepter la représentation des concepts européens si le dramaturge n'arrive pas à bien les enraciner dans la société marathie. A cet égard le critique V. S. Khandekar met le théâtre marathi en question. Makarand Sathe cite Khandekar, « Est-ce que depuis vingt années notre théâtre a produit les spectateurs qui s'intéresseraient à l'adaptation d'*En Attendant Godot* ? Ou notre théâtre est content de suivre le cadre traditionnel ? ».^{258xci} Les bouleversements socio-politiques que nous remarquons lors de l'arrivée à apogée de l'existentialisme en Europe sont absents de la société marathie. Le développement de la philosophie en Inde ne se trouve donc pas au niveau de la conscience. Par contre il se trouve au niveau de l'empathie ce qui rend difficile à accepter les pièces enracinées complètement dans la société européenne. A titre d'exemple, nous pouvons citer les représentations de *Khurchya* (inédite) mise en scène par Vijaya Mehta et *Kaifiyaat* d'Anand Vinayak Jategaonkar qui sont des adaptations des *Chaise* d'Ionesco et *Der Process* de Kafka respectivement. Ces adaptations ne portent guère de succès dans la société marathie et elles restent donc caricaturales.

De même, l'influence de Sartre se voit remarquer jusqu'à récemment avec la pièce *Aalbel* (2015) de Sai Paranjape. Tout en acceptant l'influence de Sartre, elle essaie de renverser le concept de Sartre, « L'enfer, c'est les autres » ce celui-ci illustre dans sa pièce *Huis Clos*. Paranjape n'arrive pas à accepter le

²⁵⁸ KHANDEKAR V S, cité de SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol - 1, op. cit.* p. 643

pessimisme de Sartre où la coexistence du Moi avec l'Autre devient l'enfer. Nous remarquons donc la réception de la philosophie avec l'intention de la renverser. Paranjape exprime son mécontentement vis-à-vis de la philosophie de Sartre en parlant de *Huis Clos* :

‘Tous les trois, vous resterez dans cette chambre. La porte sera fermée pour toujours. C’est votre enfer,’ le concierge part en disant cela. La coexistence avec l’un et l’autre, elle leur est la vie infernale – l’enfer, c’est les autres.

Quel pessimisme triste à propos de l’humanité ! [...] Je me faisais influencer toujours de nouveau par le génie d’écrivain de Sartre. Mais au même temps, je me posais pourquoi est – il si pessimiste, si âpre à propos de la race humaine. Faut – il qu’un être humain en tire un autre en bas ? Il y a bien des gens qui tirent les autres en haut. Il y a bien des gens de qualité qui font des éloges de l’humanité. Des gens sympathiques et simples...les gens ordinaires qui sont fermés ensemble pour raison quelconque, ne peuvent – il pas être sauveurs de l’un et l’autre ? Pourquoi pas ? Et puis cette idée joyeuse a eu lieu à l’intérieur profond de mon esprit...elle a continué à y germer...et après bien des ans elle a eu une pousse. Une pièce entière de trois personnages était épanouie. Je l’ai écrite rapidement en quatre jours.^{259xcii}

Nous remarquons donc la réception de la philosophie de Sartre avec le but de la modifier. Le codage sémiotique de ses personnages a pour but le renversement de codage sémiotique des personnages sartriens. Autrement dit, à travers le renversement de la philosophie de Sartre, Paranjape nous donne sa propre philosophie. Dans ce processus elle met l’existentialisme à l’écart. Par contre, la pièce va tout au contraire de l’existentialisme. Pourtant, il n’est pas niable que la pièce trouve sa source dans la pièce de Sartre.

Nous nous permettons de parler très brièvement de quelques pièces qui touche la périphérie de l’absurdité et qui semblent être potentiellement existentialistes. En suivant la chronologie, discutons tout d’abord *Sandhyachaya* de Jaywant Dalvi.

La pièce de Dalvi nous rappelle la pièce *Les Chaises* (1954) d’Ionesco. Les pièces nous présentent un vieux couple qui a perdu la raison pratique

²⁵⁹ PARANJAPE Sai, *Aalbel*, Mumbai, Popular Prakashan, 2015. p. ix-x.

d'existence et mène une vie isolée. L'absence de communication ou bien le silence déraisonnable du monde est un trait par excellence de la philosophie de l'absurdisme chez Camus. Mais en même temps, vivre sans appel et l'acte d'accepter ce silence et le non-sens de la vie sont également des traits indispensables de la philosophie en question. Nous remarquons que la pièce d'Ionesco va jusqu'à mi-chemin de la philosophie. Le vieux couple est bien conscient du non-sens de la vie et tente de passer le temps sans appel en racontant des anecdotes d'une manière répétitive. Leur jeu d'imaginer les invités aussi fait partie de leur effort de passer le temps. Les spectateurs sentent l'angoisse du couple. Pourtant leur acte de se suicider à la fin nous pousse à dire que le couple 'meurt sans appel' au lieu de dire qu'il 'vit sans appel'. Cela nous permet d'arriver à la conclusion que la pièce d'Ionesco nous montre bien l'absurdité de la vie mais ne met pas sur la scène la philosophie existentialiste sur la scène. Nous voyons donc cette pièce tomber dans une sorte de nihilisme.

La présence d'un vieux couple, l'absence de communication et de la raison pratique de vivre, les efforts échoués d'inviter les gens, l'angoisse d'isolation et finalement le suicide par le vieux couple dans *Sandhyachaya* de Dalvi tentent les chercheurs de faire une étude comparative entre *Sandhyachaya* et *Les Chaises*. Pourtant nous ne voyons pas que le couple vit sans appel. Par contre, il essaie de donner un sens à leur vie ce qui nous paraît un trait existentialiste dans le sens de la philosophie sartrienne mais à un niveau superficiel. Ce trait est éclipsé par la décision du couple de se suicider. Cela nous permet de dire que le couple ne connaît pas la valeur de la vie. Par conséquent, la philosophie sartrienne est donc renversée. L'essence de la vie devient importante à ce couple au lieu de l'existence. L'enthousiasme pour la vie est donc absent de la vie de ce couple. La pièce ne touche donc pas la philosophie existentialiste. La similitude entre les deux pièces nous semble être créée par le calque des personnages et de la situation où ils vivent. La pièce fait un appel à l'esprit sentimental des spectateurs mais non pas à l'esprit philosophique.

Nous avons dit dans l'introduction de ce chapitre que le genre que Khanolkar commence avec *Ek Shunya Bajirao* est suivi de Satish Alekar dans sa pièce *Mahanirvana* et *Begum Barve*. Tout comme Khanolkar, Satish Alekar voit l'absurdité de la vie de point de vue sociale. Ce fil de l'absurdité sociale que Khanolkar a dans sa pièce est plutôt perfectionné par Alekar avec ses deux pièces. Pourtant, à la différence de Khanolkar, Alekar ne voit pas l'absurdité innée à la vie humaine. La pièce *Mahanirvana* reste donc une pièce à propos de l'absurdité de la vie face à la société mais elle ne devient ni une pièce absurde au sens camusien, ni une pièce existentialiste au sens sartrien.

Le premier problème qui se pose dans la pièce Satish Alekar, c'est que le protagoniste de la pièce est déjà mort avant le commencement. En conséquence, la lutte pour existence face à la vie absurde et au non-sens est déjà enlevée par le dramaturge. L'âme du protagoniste prend un point de vue privilégié. Elle se met à l'écart d'autres personnages et elle peut voir tout ce qui se passe pendant les préparatifs des funérailles de son corps. Elle peut également entendre ce qui se passe à l'intérieur de ces personnages. Ainsi, les masques d'autres personnages est enlevé et leur 'nudité' est mise en lumière. L'absurdité de la vie et la futilité de la relation entre les êtres humains sont donc dévoilées. L'âme tente de chercher son Moi du passé à travers ce que parlent les autres après la mort. L'absurdité est née de la différence entre le Moi profond et le Moi social 'nu'. La pièce nous présente donc l'absurdité vis-à-vis de la société et non pas l'absurdité innée à la vie humaine. Pourtant, l'absurdité sociale présente dans la pièce est indispensable du sujet choisi pour la pièce. A cet égard nous tentons de nous mettre d'accord avec Shamik Bandhopadhyay qui dit :

D'après quelques critiques *Mahanirvana* est une pièce absurde tandis que selon les autres elle consiste de 'l'amertume d'iconoclaste' et 'le renversement fait intentionnellement'. Mais Alekar ne tente pas de répondre à ces accusations des critiques. L'absurdité dans *Mahanirvan* est venue de la position d'Alekar vis-à-vis de la pièce.^{260xciii}

²⁶⁰ BANDHOPADHYAY Shamik, « "Mahanirvan" chi arthagarbhata », in *Mahanirvan: Samiksha ani Samsarne*, 2^e éd., Pune, Rajhans Prakashan, 2008. p. 173.

La pièce montre qu'Alekar sans aborder la philosophie veut bien mettre sur la scène l'absurdité de la vie. Il en va de même pour sa pièce *Begum Barve*. Celle-ci est une histoire des personnages qui se perdent dans les rêveries. Barve, le protagoniste de cette pièce, gagne sa vie et la vie de son maître Shamrao en vendant des bâtons d'encens. Shamrao le traite de manière cruelle. Au cours de la pièce nous apprenons que Barve était un(e) comédien(ne) qui jouait les rôles personnages féminins secondaires. Suite à la faillite, le maître de la compagnie théâtrale a fermé la boîte. Ensuite, Barve va avec Shamrao. Le problème de Barve, c'est qu'en jouant les rôles des personnages féminins il devient lui-même une femme à son intérieur. Son rêve, le plus important est de jouer les rôles principaux des personnages féminins. Il est déchiré entre ces deux identités mais il est content en tant que femme. Cela le fait supporter le traitement qu'il reçoit de Shamrao car il sait que même si Shamrao est cruel pendant le jour, celui-ci s'apaiserait pendant la nuit. En plus, Barve se perd dans l'image figée de son 'succès'. Il avait reçu une écharpe de Balgandharva²⁶¹. La possession de cette écharpe lui est un succès formidable de sa vie. Cette attitude de Barve d'être content malgré ses crises identitaires fait des critiques prendre Barve comme un personnage existentialiste. Pourtant, encore une fois même si Alekar met sur la scène l'absurdité de la vie de Barve, celui-ci ne nous semble pas être conscient de cette absurdité. Les rêveries de Barve ne sont donc pas intentionnelles de rendre sa vie agréable. Elles sont là poussées par sa profession et son habitude de se voir comme un(e) comédien(ne) avec succès. Les tons de la philosophie existentialiste et/ou absurdiste sont absentes de ses dialogues et même de la pièce. Nous pouvons donc en dégager que l'absurdité est présente dans la pièce de sens général mais la pièce n'est pas du tout absurde et/ou existentialiste au sens philosophique.

²⁶¹ Balgandharva est considéré comme le comédien le plus célèbre qui jouait les rôles des personnages féminins. Il devient donc un idole pour Barve.

Chapitre 4

Les thèmes existentialistes dans les nouvelles marathies

La période 1935-1945 marque une transition dans le genre de la nouvelle marathie qui jusqu'ici était marquée par l'idéalisme social et le patriotisme. Hari Narayan Apte était champion de ce genre, remarque Bapat Vasant, un critique littéraire.²⁶² Pendant l'époque de transition, même si l'Inde n'a pas fait face à la destruction à cause de la Seconde guerre mondiale, quelques écrivains ont pu en sentir les dégâts. Le désillusionnement créé par la Guerre a bouleversé ces écrivains. L'espoir et la foi dans la vie commencent à être éclipsés dans leur œuvre. Deuxièmement, la monotonie d'expression littéraire a rendu le genre statique. Les écrivains écrivent à propos des mêmes événements et des mêmes thèmes de manière répétitive. Les causes sont donc à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur du genre pour sa chute. Nous remarquons que beaucoup de périodiques ont lancé des concours de nouvelles pour remplir ce vide dans le genre. Néanmoins, les écrivains comme V. S. Khandekar, N. S. Phadke et Y. G. Joshi continuent à écrire de façon distinguée.

Nous remarquons un changement dans la tendance des écrivains vers 1945. Ils commencent à chercher le mouvement de l'esprit humain et à dépeindre la vie de manière réaliste. Ils se débarrassent de formes et de techniques établies de l'écriture. Ils laissent tomber les nouvelles inspirantes et embrassent le réalisme. Un genre neuf commence donc à apparaître vigoureusement sur la scène littéraire. Ce genre était celui de *Navkatha* (tr. littéraire : la nouvelle nouvelle). Les périodiques comme '*Abhiruchi*', '*Satyakatha*', '*Chhand*' et '*Sahitya*' ont nourri ce genre et le font un des genres majeurs pour l'expression

²⁶² BAPAT Vasant, « Social ideals and Patriotism in Marathi Literature (1900-1930) », *Indian Literature*, vol. 20, n° 3, 1977. p. 67.

littéraire. La sensibilité vers la destruction créée par la Seconde guerre mondiale, la lutte pour l'indépendance, l'arrivée de nouveaux écrivains sur la scène littéraire, etc. ont contribué à l'épanouissement de *Navkatha*. Nous pouvons remarquer les germes de ce genre déjà dans les nouvelles de Vamanrao Ghorpade et Kusumavati Deshpande vers 1935. *Navkatha* prend son élan vers le début de 1945 et arrive à son apogée avec les écrivains comme G. A. Kulkarni, Gangadhar Gadgil, P. N. Bhave, Arvind Gokhale, Vyankatesh Madgulkar, Dilip Chitre, C. T. Khanolkar, A. V. Joshi, Tara Vanarase, Sharachandra Chirmule, Kamal Desai et Vijaya Rajadhyaksha.

En ce qui concerne les caractéristiques du genre de *Navkatha*, celui-ci se débarrasse de l'arrière-plan traditionnel. Il met l'emphase sur l'expérience humaine de façon 'ici et maintenant'. Les sujets de nouvelles traditionnelles (avec un début, un milieu et une fin) sont abandonnés et les écrivains commencent à suivre le fil de la conscience des personnages. Ils quittent à concentrer sur une seule dimension de la vie et commencent à prendre en considération toutes les sensibilités de l'esprit humain. Ils manipulent les symboles et les images afin d'arriver à leur but. Ils donnent également à leurs nouvelles des tons existentialistes. La sensibilité physique, la conscience de la mort, l'enthousiasme pour la vie, l'angoisse et l'absurdité ne manquent pas dans leurs écritures. Pourtant, au début les nouvelles semblent les être imitations faibles des œuvres européennes comme remarque Bhole Bhaskar Laxman :

There even arose a feeble output of existentialist short stories that were based on just a wrong-headed understanding of modernism. Writers of this trend composed their stories around a nucleus of ideas of the meaninglessness of human existence, its uprootedness, aimlessness, its cruelty or horror, its irrationality and so on. But barring few exceptions, one cannot say that Marathi writers were really up to this challenge. This may have happened because most writing of this type was based on imitation rather than actual experience.²⁶³

²⁶³ Bhole Bhaskar Laxman, « Contemporary Marathi Short Story : A common Reader's Grievances », *Indian Literature*, vol. 522 (250), 2009. p. 11-12.

Compte tenu de ce que Bhole Bhaskar dit, il nous paraît que même si, P. N. Bhave, Gangadhar Gadgil, Arvind Gokhale et Vyankatesh Madgulkar ont contribué énormément pour établir *Navkatha* comme un genre littéraire, c'est seul Gangadhar Gadgil qui est connu comme le maître de ce genre. De plus, il aborde les thèmes existentialistes de façon plus explicite que les trois autres. Nous allons nous concentrer dans ce chapitre sur les nouvelles des écrivains qui présentent les concepts de l'existentialisme de manière évidente. A cette fin, nous avons choisi les nouvelles de Gangadhar Gadgil, G. A. Kulkarni, D. P. Chitre, A. V. Joshi, Kamal Desai et Vijaya Rajadhyaksha. Nous allons diviser ce chapitre selon les thèmes existentialistes dont ils traitent. Cela nous permet de diviser ce chapitre en quatre parties. Ces parties concentrent sur les thèmes les plus marquants dans les nouvelles choisies.

Les existentialistes répondent à la sensibilité physique sans porter les masques de la construction culturelle. D'une part cette attitude les rend des personnages 'authentiques' et d'autre part elle fait d'eux des 'étrangers'. Les nouvelles choisies nous dépeignent de tel personnages. La première partie prendra en considération cette attitude des personnages. Ceux-ci sont bien conscients de la mort ce qui les fait vivre dans le présent. Autrement dit, ils vivent 'maintenant et ici' sans se soucier à propos du futur. De plus, la plupart de ces personnages arrivent à apprendre la valeur de la vie quand ils font face à la mort. La conscience de la mort joue donc un rôle très important afin de faire apprendre la valeur de la vie à ces personnages. Nous consacrons la deuxième partie pour étudier ce concept existentialiste chez ces personnages.

Les concepts d'authenticité et de 'mauvaise foi' forment des parties indispensables de la philosophie existentialiste. Bien que la philosophie ne respecte pas un système quelconque, elle respecte bien l'authenticité de l'individu vers lui-même. La souffrance de ne pas agir volontairement à cause d' 'inauthenticité' des actes donne naissance aux crises existentialistes. Les écrivains marathis reçoivent ce concept d'existentialisme et le présentent dans leurs nouvelles. La troisième partie prendra en compte la réception de ce concept. Celui-ci est bien lié au concept de liberté qu'elle soit à l'égard de dieu

ou bien de système qu'on est censé de suivre. Nous remarquons quelques personnages qui n'exercent pas leur liberté ce qui pose une menace à leur existence. La quatrième partie tentera d'analyser cette attitude des personnages en question.

Nous avons choisi les nouvelles où nous trouvons ces concepts d'une manière explicite. Nous ne contestons pas que ces concepts n'existent pas dans d'autres nouvelles. Les nouvelles que nous avons choisies nous paraissent garder la proximité maximale avec les thèmes mentionnés ci-dessus.

4.1 Le corps humain et la pensée existentialiste

La stimulation des sensibilités physiques et par la suite le besoin de les assouvir sont fréquents dans les nouvelles d'A. V. Joshi. « Poor », « Nakore Krushna Rang Taku », « Namaste Gopalrao Garu » et « Maydi » en sont des exemples. G. A. Kulkarni et Tara Vanarase suivent également ce fil. L'amour 'idéal' est remplacé par les désirs sexuels dans la littérature marathie de l'époque postindépendance. « Love was no more platonic, but became physical and carnal. Sex was recognised as a necessity of existence. »²⁶⁴, dit Apte Mahadeo. Gangadhar Gadgil nous paraît leur précurseur à l'égard de ce thème dans les nouvelles. Il voit le Moi d'un être humain avec toutes ses sensibilités physiques qui en font une partie indispensable. Les nouvelles de Gadgil ne tombent pas dans la période choisie pour cette thèse. Pourtant, comme il a lancé ce genre nous tentons d'en parler en bref à l'aide de sa nouvelle « Balatkar » paru en 1950.

Gadgil nous présente un conflit à l'intérieur de son personnage, Yamuna dans la nouvelle « Balatkar ». Yamuna a vingt-sept ans et n'a jamais permis aux hommes de la toucher. Apparemment, elle connaît la 'race' des hommes. Ceux-ci ne font que draguer les femmes selon elle. Elle lit souvent dans les journaux les incidents de viols. Elle tremble même à la pensée d'être touchée par des hommes, d'être vue par eux et de les voir. Sa construction culturelle ne lui

²⁶⁴ APTE Mahadeo, « Contemporary Marathi Fiction : Obscenity or Realism ? », *The Journal of Asian Studies*, vol. 29, n° 1, 1969. p. 57.

permet pas de le faire et elle y est 'fidèle'. Son dégoût vers les hommes ne lui permet même pas de se marier. En outre, son amie n'est plus digne de son amitié car celle-ci se montre prête à se marier et avait touché une photo de son futur mari. En somme, elle se convainc qu'elle déteste les hommes. Ainsi elle refoule ses désirs physiques naturels. Autrement dit, elle vit sous une masque en portant un voile du Moi inauthentique.

Son Moi authentique se dévoile à l'arrivée d'un invité inconnu chez elle. Il l'emmène au cinéma et lui offre des fleurs. Tout comme prévu il passe la nuit chez elle. Il dort à l'extérieur, au balcon de sa maison. Pourtant la mère de Yamuna laisse la porte ouverte. Du coup, Yamuna n'arrive pas dormir car elle a peur d'être violée par cet invité. Elle imagine de façon continue à propos de ce viol. Après avoir passé bien du temps rien ne se passe. Elle n'arrive pas à supporter la pensée continuelle du viol et veut que cela se passe aussitôt que possible. Elle va au balcon et trouve que l'invité dort calmement. Son angoisse dévoile son Moi authentique. Elle se rend triste. Gadgil raconte sa condition précisément dans les moins de mots possibles.

Mais maintenant il était impossible qu'elle se calme. Elle s'est rendue confuse, folle. Elle commence à prier que tout ce qui doit se passer se passe vite. Enfin, quand tout cela est devenu insupportable, elle va en tremblant vers la porte du balcon. Elle jette un coup d'œil à l'extérieur avec le cœur tremblant. Et, elle s'est rendue triste.

Il dormait calmement – très calmement.^{265xciv}

Son attitude nous donne l'impression qu'elle souhaite une relation sexuelle mais attend à que c'est lui qui l'initie. Cela nous montre qu'elle n'est pas fidèle à ses propres sentiments et les cache par peur de franchir les normes socio-culturelles. Pourtant, elle commence à trembler et son corps brûle, comme du camphre à la vue des jambes poilues et fortes de l'invité. Son instinct naturel devient si fort qu'elle détruit les barrières socio-culturelles et se montre prête à passer à l'acte voulu. Le narrateur nous dit :

²⁶⁵ GADGIL Gangadhar, « Balatkar », *Gunakar*, Mumbai, Popular Prakashan, 1965, p. 164.

Son corps se casse dans l'enlacement de ses bras forts. Le rideau de fenêtre s'est déplacé brusquement et les nanas en face commencent à le regarder sans honte en se penchant.

Mais Yamuna ne s'est pas opposée à l'acte et elle ne s'est pas rendu triste non plus. Elle a dit en souriant tristement, « Je suis prête ». Elle n'a dit rien d'autre et puis elle s'est évanouie.^{266xcv}

Gadgil touche du moins deux thèmes de l'existentialisme à travers cette nouvelle. La première est celle de l'authenticité et la deuxième de l'importance du corps. A premier instant cela nous paraît que Yamuna se soumet à l'invité en ne pas s'opposant à lui. Mais en fait, elle se soumet aux besoins de son propre corps. Autrement dit, elle ne réussit pas à ne pas suivre toute sa construction socio-culturelle vis-à-vis des besoins de son Moi physique. Ainsi, Gadgil montre la vigueur du Moi authentique face à 'inauthenticité' de la construction socio-culturelle. La soumission de Yamuna à son Moi rend Yamuna fidèle à elle-même. L'invité ne joue qu'un rôle catalyseur dans l'enquête du Moi de Yamuna ou bien dans sa transition du personnage inauthentique en un personnage authentique. En fait, elle se déçoit à travers cette haine feinte. Elle se montre confuse à l'égard de l'attitude des hommes. Il nous semble qu'elle se donne le plaisir à la vue des hommes mais sa conscience de la société ne lui permet pas d'accepter ce plaisir ouvertement. A cet égard, Gadgil met en question la place des femmes dans la société traditionnelle hindoue comme il le fait dans d'autres nouvelles. M. K. Naik perçoit cette dimension des nouvelles de Gadgil. « Middle class husbands are also subjected to the same degree of ironic exposure in some of these stories, raising larger questions such as, the Meaning of marriage for a male chauvinist and the place of woman in traditional Hindu society »²⁶⁷, remarque-t-il. Quant à Yamuna, sa souffrance née du conflit entre les pensées de viol et son désir sexuel réprimé nous paraît donc la souffrance née du conflit entre les barrières socio-culturelles et le Moi authentique de Yamuna. Elle est déchirée entre les deux. Dans ce cas un viol est

²⁶⁶ *Ibid.* p. 165.

²⁶⁷ NAIK M K, « Probing "Freckled Human Nature" », *Indian Literature*, vol. 341 (141), 1991. p. 114.

la seule solution qu'elle trouve pour satisfaire les deux, son désir physique et celui de ne pas violer consciemment son conditionnement social. Gadgil fait de sorte que l'invité ne viole pas Yamuna. Car si elle était violée elle serait victime des circonstances. Or, comment montrer la volonté de Yamuna, comment la faire dépasser le construit social pour démontrer que c'est elle qui souhaite le contact sexuel avec l'invité. L'absence du viol permet à Yamuna de connaître son Moi sans les masques de sa formation culturelle systématique. Il y engage le consentement de Yamuna. « Je suis prête », dit-elle avant le commencement de l'acte en question. A cet égard, Gadgil nous présente bien une nouvelle existentialiste.

Gadgil nous montre cette transition à l'aide de l'instinct naturel d'un être humain. Il semble tirer cette nouvelle de l'exemple de Sartre de la femme inauthentique. Nous nous permettons de citer l'extrait de Sartre qui nous montrerait la proximité conceptuelle entre lui et le contenu de la nouvelle. Sartre analyse plus ou moins la même attitude des femmes dans la première sous-partie, « Mauvaise Foi et Mensonge », du deuxième chapitre, La Mauvaise Foi dans son œuvre monumentale *L'être et le néant* (1943). Il le fait à l'aide d'un cas chez Stekel, un psychanalyste.

Il s'agira, par exemple, de femmes qu'une déception conjugale a rendues frigides, c'est-à-dire qui parviennent à se masquer la jouissance que leur procure l'acte sexuel. On notera d'abord qu'il s'agit pour elles de se dissimuler non des complexes profondément enfoncée dans les ténèbres à demi physiologiques, mais des conditions objectivement décelables et qu'elles ne peuvent pas enregistrer dans le moment où elles les tiennent : fréquemment, en effet, le mari révèle à Stekel que sa femme a donné des signes objectifs des plaisirs et ce sont ces signes que la femme interrogée, s'applique farouchement à nier. Il s'agit ici une activité de *distraction*. Pareillement les confessions que Stekel sait provoquer nous apprennent que ces femmes pathologiquement frigides s'appliquent à se distraire par avance du plaisir qu'elles redoutent : beaucoup, par exemple, lors de l'acte sexuel, détournent leurs pensées vers leurs occupations quotidiennes, font comptes de leur ménage. Qui viendra parler ici d'inconscient ? Pourtant, si la femme frigide *distrait* ainsi sa conscience du plaisir qu'elle éprouve, ce n'est point cyniquement et en plein accord avec elle-même : c'est pour se

prouver elle est frigide. Nous avons bien affaire à un phénomène de mauvaise foi puisque les efforts tentés pour ne pas adhérer au plaisir éprouvé implique la reconnaissance que le plaisir est éprouvé et que, précisément, ils impliquent *pour la nier*.²⁶⁸

Nous remarquons dans la nouvelle que s'adhérer au construit social est l'occupation quotidienne de Yamuna. Elle n'exprime donc pas le plaisir qu'elle a à la vue des hommes. Au contraire, elle le nie et se convainc qu'elle n'aime aucun homme mais au contraire, ce sont les hommes qui l'aiment. Ainsi elle se donne l'impression qu'elle reste 'fidèle' à sa culture et aussi à son désir ce qui est incompatible chez elle d'où la mauvaise foi.

Ce fil existentialiste de l'importance à sensibilité physique est suivi par d'autres nouvellistes de la littérature marathie. D. P. Chitre perfectionne ce fil dans le genre en y engageant sa philosophie pertinente. Pourtant avant de discuter les nouvelles de D. P. Chitre nous nous permettons d'avancer vers les nouvelles de A. V. Joshi.

A. V. Joshi est connu pour son roman *Ranbhool* (1957). Il est également connu pour ses recueils de nouvelles *Krushnakathche Dev* (1961) et *Velbutti* (1970). Un individu se brise et se construit dans la vie réelle. La lutte contre absurdité de la vie le rend impuissant. L'existence devient plus importante et le reste ne compte pas du tout car rien ne reste à sa main. Il n'a que son corps avec lui dans une telle situation. Répondre aux désirs du corps devient donc inévitable dans une telle circonstance. Les désirs forts éclipsent la raison. A. V. Joshi nous semble situer ses nouvelles avec l'arrière-plan de cette circonstance.

La nouvelle « Poor » nous présente deux amis, Kesar et Babu. Malgré la différence financière ils sont amis. Les deux ont toujours le désir sexuel irrépessible. Chercher les filles afin d'assouvir leurs désirs semble le but de leurs vies. Kesar essaie de draguer la jeune femme d'un vieux. Dès qu'il apprend que Babu a déjà eu un acte sexuel avec elle, il le tue. La présente nouvelle nous montre la futilité des relations amicale et amoureuse. Toutes ces émotions ne sont que des masques qu'on porte pour rassurer la sociabilité.

SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, op. cit. p. 88-89.

Pourtant, le désir du Moi l'emporte sur la sociabilité de l'individu. Une autre nouvelle, « Nakore Krushna Rang Taku », nous présente un personnage respecté dans sa société grâce aux travaux sociaux qu'il fait. Il a une femme, des enfants et des petits-enfants. Dès qu'il voit sa jeune bonne des désirs sexuels s'éveille en lui. Il a également eu une relation sexuelle avec une enseignante malgré son image sociale. Il est bien conscient de son statut social mais devient impuissant vis-à-vis des couleurs de sa sensibilité et de ses désirs physiques. C'est pour cela il dit « nakore Krushna rang taku » (tr. Ne me colore pas Krishna). Il implore le dieu Krishna de ne pas le colorer de désir physique. La nouvelle dépeint la nature humaine fondamentale de s'occuper principalement du Moi à tout prix. Tout autre chose vient après le Moi.

Le thème du dévoilement de désir sexuel touche son apogée dans la nouvelle « Maydi » parmi les œuvres de Joshi. Maydi, le personnage principal de cette nouvelle cherche son seul bien dans sa beauté féminine. Elle a l'impression que sa beauté est capable de séduire un homme quelconque. Elle identifie un type qui, selon elle, peut satisfaire ses désirs sexuels masochistes. Sa pulsion est tellement forte qu'elle est même prête à mourir une fois qu'elle est satisfaite. Elle dit, « Tu peux faire avec moi tout ce que tu veux...Toute la nuit, nous deux. Ici...et puis avant le lever du matin tu me jette dans cette vallée comme une agnelle »^{269xcvi}. Joshi présente en Maydi une image effrayante de la pulsion sexuelle.

D. P. Chitre aussi donne une image de la pulsion sexuelle. Il voit des rapports sexuels d'un point de vue existentialiste où la moralité n'a aucun rôle à jouer. Cette approche de Chitre était révolutionnaire dans la société marathie de l'époque. Elle a rendu beaucoup de critique furieux, remarque Sachin Kelkar.²⁷⁰ Nous remarquons cette philosophie de Chitre dans une courte nouvelle « Scorpio » publiée dans le recueil *Orpheus*. Chitre donne également les nuances de l'absurdité de la vie à sa nouvelle. La nouvelle nous présente deux personnages principaux – le narrateur et son amie Nargis. La description de la

²⁶⁹ JOSHI A V, « Maydi », *Velbutti*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1970, p. 142-156.

²⁷⁰ KELKAR Sachin, « The Challenge called Dilip chitre », *Indian Literature*, vol. 536 (254), 2009. p. 14. 11-15.

maison de Nargis nous dit qu'elle est née dans une famille *parsi* riche. Pourtant, personne ne paraît contente dans cette famille. Son frère aîné Gustad est attardé depuis la naissance, le père reste silencieux et la mère ne sort jamais. Chitre donne sa philosophie sur la sexualité à deux niveaux : le premier, c'est la sexualité de Gustad et le deuxième la sexualité entre le narrateur et Nargis. Il attribue à Gustad la pulsion sexuelle comme un instinct naturel. Gustad ne connaît pas la construction culturelle de sa relation avec sa sœur. Il manifeste un désir envers elle. L'absence de la faculté de penser chez lui (comme il est attardé) met en question le concept de la moralité vis-à-vis de l'instinct naturel de la sexualité. Les existentialistes voient les désirs comme l'instinct naturel. De plus, ils sont contre toute la construction culturelle qui va contre la nature fondamentale de l'être humain. A cet égard, Chitre aborde ce thème d'existentialisme dans sa nouvelle à travers le personnage de Gustad. La question de la moralité sociale surgit chez Nargis. Elle n'arrive pas à franchir le seuil. Pourtant, elle est consciente que cette construction culturelle est la cause principale du déclin de sa 'race'.

Nous ne pouvons pas dépasser cet obstacle de la lignée, de la religion, de la société. Il semble très périlleux. Nous vivons l'isolation, et nous sommes en train de nous détruire. Nous ne pouvons pas nous détacher de notre culture. Il y a un fossé même si on se marie avec quelqu'un d'autre... Cette culture nous a rendus étrangers depuis la naissance. Nous ne pouvons pas l'abandonner.^{271xcvii}

Cela met aussi sa propre liberté en question vis-à-vis du conditionnement social qui ne lui permet pas d'avoir l'acte sexuel avec son frère. Néanmoins, le désir fort existe chez elle. Elle assouvit ce désir à l'aide du narrateur. C'est le deuxième niveau.

Ici Chitre nous présente deux cas : celui du frère de Nargis qui n'a pas la capacité de raisonner ; puis celui de Nargis et du narrateur qui entrent dans un rapport sexuel sans y réfléchir au départ. Ils s'engagent dans les rapports sexuels au niveau purement physique. Il y a l'absence d'émotions et de pensées.

²⁷¹ CHITRE Dilip, « Scorpio », *Orpheus*, 3^e éd., Shrirampoor, Shabdalya Prakashan, 2010, p. 93.

Leurs actes n'engagent que leurs membres corporels comme le narrateur nous le dit :

Cela s'est arrivé quatre fois. Entièrement au niveau physique. Entièrement sans défaut et sans maladie. Nous n'avons pas laissé nos mots, nos pensées, nos émotions le toucher.^{272xcviii}

Chitre nous fait également remarquer que le concept de moralité vient des pensées et des émotions. Leurs actes et celui de son frère ne sont pas du tout immoraux car la situation de la connaissance de moralité est loin d'être dans leurs consciences. Nous pouvons dire à la rigueur qu'ils sont amoraux mais non immoraux. Pourtant le conditionnement social vient plus tard chez le narrateur et il dit :

Puis j'ai appris que quand on dort avec une femme, on dort avec un code entier de sa culture. Une société, une histoire, un destin se saisissent de vous dans la forme d'une seule femme.^{273xcix}

Le narrateur devient conscient de la différence entre sa culture et la culture de Nargis bien après cet instinct naturel. Chitre accorde donc de l'importance au corps humains et à sa sensibilité. En fait, nous nous permettons de dire qu'il fait une tentative de bouleverser les valeurs de moralité dans un système social dans cette nouvelle. Les expériences de membres physiques l'emportent sur le conditionnement social chez Chitre. En fait, cela nous permet de dire qu'à l'instar de Nietzsche²⁷⁴, Chitre voit dans le corps humain un guide pour chercher le Moi. C'est à travers le corps sans intermédiaire des émotions et du conditionnement social que Chitre voit le Moi. Son personnage Jamkhedkar dans la nouvelle « Kesal Kalebhor Pillu » devient conscient de la souffrance lors de la maladie de son grand-père. Il devient également conscient de son corps après qu'il fait incinérer le corps de son grand-père mort au crématorium électrique. Cet acte lui apprend la nature périssable du corps humain. Après les funérailles il mange à sa faim. Celui qui n'avait jamais essayé de parler aux

²⁷² *Ibid.* p. 98.

²⁷³ *Ibid.* p. 96.

²⁷⁴ NIETZSCHE Friedrich, *The Will to Power*, KAUFFMANN Walter et HOLLINGDALE R. (trad.), New York, Vintage Books Edition, 1968. p. 289.

femmes, celui qui se contente de se masturber et d'avoir des rapports sexuels dans les rêves, il entre en relation sexuelle avec Mme. Rane, la secrétaire de son patron après la prise de conscience de la mort. Cet acte nous paraît un acte de confirmation de l'existence.²⁷⁵

Ainsi il met l'emphase encore sur l'appel sincère du corps humain. Les pensées de statut social et professionnel y sont absent lors de l'acte d'assouvir le désir fort du Moi. Elles ne viennent dans l'esprit de Mme. Rane qu'après l'assouvissement de son désir. Le dialogue ci-dessous entre le protagoniste-narrateur et Mme. Rane est remarquable à cet égard :

« Nous n'aurions pas dû faire cela. »

« Pourquoi ? »

« C'est-à-dire, ma position – votre position. En fait, vous m'avez tutoyée. Comment ça marcherait ? Nous travaillons dans une société britannique. Vous n'êtes qu'un employé ordinaire. Moi, la secrétaire de Butcher. A la classe d'officier. En plus, mon mari est architecte, nous avons une voiture aussi. Cela ne convient pas. »^{276c}

Cette conscience à propos du statut social et professionnel est absent lors de l'appel du Moi authentique. Tout devient secondaire en face de sensibilité physique. Cette sensibilité peut arriver sous plusieurs formes. L'oreille de Nietzsche est sensible à la musique et il y répond, la sensibilité physique de Kushank dans le roman *Saat Sakkam Trechalis* le pousse à danser à la musique pendant la cérémonie d'immersion de Ganapati. De même, nous remarquons que Chitre fait ses personnages répondre aux désirs corporels sous forme de sexualité. Ainsi Chitre voit le Moi 'nu' des êtres sans l'engagement d'autres éléments socio-culturels.

²⁷⁵ Cette approche de Chitre nous paraît très existentialiste et fait sa philosophie approcher à celle de Nietzsche à propos de la vie. Il dit à propos de sa vie, « Ma naissance comme pour tous les autres êtres humains n'a pas eu lieu avec ma permission. Mais après qu'elle a eu lieu j'ai lutté pour la liberté de mon existence et de la rendre agréable. » CHITRE Dilip, « Swatachya Lekhanasambandhiche Vichar », dans *Orpheus, op.cit.* p. 105.

²⁷⁶ CHITRE Dilip, « Kesal Kalebhor Pillu », *Orpheus.* p. 51.

Dans sa thèse doctorale, Asolkar²⁷⁷ remarque la stimulation de la sensibilité physique de point de vue existentialiste également dans la nouvelle « Sahastraksh » de Tara Vanarase. C'est une simple nouvelle d'un couple. Le mari prie à sa femme de le quitter afin d'avoir la 'liberté' de tous les attachements. Les deux se séparent mais n'arrivent pas à surmonter leurs désirs sexuels. Nous remarquons le désir intense chez tous les deux. Par la suite, le mari rentre et les deux se réunissent de nouveau poussés par leurs sensibilités physiques. Dès que cet instinct naturel est satisfait le mari la quitte de nouveau en disant :

Pardonne-moi Meera. Je me suis égaré. Je ne suis qu'un être humain.
Je suis devenu indigent, un fou. Tant de faim.^{278ci}

La citation nous dit explicitement que sa rentrée auprès de Meera n'est qu'un produit de sa faim sexuelle. Il ne réussit ni à l'ignorer ni à la surmonter comme un 'sage'. Pourtant il nous paraît difficile de nous mettre d'accord avec Asolkar. La pulsion sexuelle du couple semble être là avec les autres éléments socio-culturels. L'existentialisme tente de réduire le Moi aux sensations purement au niveau corporel quand il s'agit de la sexualité. Ce Moi 'nu' n'a pas de tons socio-culturels. Les pensées du couple dans la nouvelle comprennent l'instinct naturel de sensibilité physique mais il y a également un mélange de conditionnement social ce qui rend difficile à considérer cette nouvelle comme existentialiste. Par contre, nous pouvons faire une étude de point de vue féministe de cette nouvelle. Asolkar, lui-même cite Vijaya Rajadhyaksha qui dit :

[...] Le sentiment sublime de l'amour d'une femme, l'attachement constant à la famille, la souffrance de la déception [...] – cela est un axe de la nouvelle. Tandis que l'attitude dur de l'homme, son agitation pour se rendre libre de l'attachement, sa position difficile s'il n'arrive pas à le briser, l'acceptation de l'indigence née de cette

²⁷⁷ ASOLKAR A. R., *Astitvavaad ani tyacha 1940-1976 ya kalateel Marathi Kavita, Katha, Kadambari ani Samiksha ya vareel prabhav*, op. cit.

²⁷⁸ VANARASE Tara, « Sahastraksh », *Paschimkada*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1963, p. 131-139.

position difficile et le désir fou à la base de tout cela – ce deuxième axe est également important !^{279cii}

Asolkar ne semble prendre en sa considération que la position du mari dans la nouvelle. Cette perspective isolée ne nous donne qu'une idée incomplète de la nouvelle. Nous pouvons donc en dégager que la nouvelle a un élément de la sensibilité physique mais il est difficile de le voir d'un point de vue existentialiste comme nous le voyons chez Chitre. Asolkar identifie des dialogues d'une forme isolée et tente de les lier avec l'existentialisme. Les nouvelles de Tara Vanarase ont quelques dialogues qui nous rappellent des thèmes existentialistes. Par exemple, dans la nouvelle « Bapu Thite » le dialogue ci-dessous fait allusion au thème de la liberté.

Sa vie est à lui. Pourquoi tu y intervien ? Et pourquoi tu veux qu'il la vive d'une telle façon particulière?^{280ciii}

Nous nous posons la question si la présence des dialogues qui nous rappellent des thèmes existentialistes rend cette nouvelle existentialiste ? Est-ce bien une contrainte du genre de la nouvelle ? En tout cas, il y a des écrivains qui ont écrit consciemment des nouvelles existentialistes. Nous avons déjà vu les nouvelles de Chitre. Celui-ci choisit également des thèmes isolés de l'existentialisme et non pas la philosophie dans sa totalité. Son engagement philosophique rend ses nouvelles existentialistes. Cela manque chez Vanarase. La présence de ces thèmes est exigée par le contenu narratif choisi chez elle. En revanche, nous remarquons chez Chitre nous remarquons que son engagement philosophique le fait choisir le contenu narratif. Du coup, les nouvelles de Chitre sont plus proche à la philosophie en question par rapport à celles de Vanarase.

Il en va de même pour la nouvelle « Boat Budali » de Gangadhar Gadgil. Pourtant la nouvelle de Gadgil a d'autres éléments existentialistes. Elle ne se

²⁷⁹ RAJADHYAKSHA Vijaya, cité par ASOLKAR A. R., *Astitvavaad ani tyacha 1940-1976 ya kalateel Marathi Kavita, Katha, Kadambari ani Samiksha ya vareel prabhav, op. cit.* p. 245.

²⁸⁰ VANARASE Tara, « Bapu Thite », *Paschimkada*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1963. p. 24-33. Cité par ASOLKAR, *op.cit*, p. 243.

réduit pas au thème de la sensibilité physique d'une façon isolée. En conséquence, il serait plus pertinent d'en discuter dans cette la partie suivante.

« Vastra » de G. A. Kulkarni comprend également le thème de la sensibilité physique parmi d'autres thèmes. La nouvelle montre aussi l'absurdité de la vie et a des tons existentialistes. La protagoniste D'souza est une infirmière mais non-diplômée. Elle apprend tout par l'entraînement continu. L'écrivain-narrateur dépeint la vie des malades et de leurs souffrances. La vie des malades dépeint déjà le tableau de leur malheur. Ils cherchent tout le temps le bonheur dans leurs vies malheureuses ce qui nous paraît une attitude existentialiste de se donner 'heure de respiration'²⁸¹ au milieu de la vie absurde.

D'souza vit une vie machinale dans la salle de l'hôpital où elle travaille. Elle en est contente avec les malades qu'elle soigne. En fait, D'souza personnifie le travail lui-même. Elle nous donne l'impression qu'il n'y a pas de distinction entre son Moi professionnel et son Moi profond. Il y a donc l'absence de la prise de conscience de l'absurdité de sa vie. Du coup, elle est contente de sa vie. Kulkarni évoque de temps en temps son Moi profond et enlève vers la fin son Moi professionnel. Ainsi à la fin D'souza ne reste qu'avec son Moi profond et apprend l'absurdité de sa vie professionnelle.

Une des malades, Mohini, a l'habitude de chanter. Une chanson de Mohini fait D'souza consciente de son corps et évoque un désir chez elle ce qui ne lui permet pas de dormir pendant toute la nuit. Le narrateur nous raconte :

Mais la chanson qu'elle avait chantée une fois était trop explicite, chargée par le désir physique. Mohini a ri dès que Mlle. D'souza se montre choquée ; mais Mlle. D'souza s'est rendue presque folle et son corps brûlait. Elle n'a pas pu dormir pendant toute la nuit.^{282civ}

G. A. Kulkarni évoque l'instinct naturel de D'souza pour lui 'apprendre' l'absurdité de la vie. Il évoque ce thème encore une fois pendant la scène entre elle et Pinto. Celui-ci vient du village de D'souza et il essaie de la violer une

²⁸¹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit. p. 163.

²⁸² KULKARNI G. A., « Vastra », *Raktachandan*, 5^e éd., Mumbai, Popular Prakashan, 2009, p. 114.

fois qu'elle perd son emploi. Elle réussit à y résister mais n'arrive pas à éviter son corps de se brûler.

Dès qu'il la touche, elle sent qu'elle fond et se coule et elle perd toute sa puissance. Malgré la haine, son corps brûle et elle sent que les paroles des chansons de Mohini sont devenues des poissons brûlants et ils dansent sur son corps.^{283cv}

Nous y remarquons l'enlèvement de son Moi professionnel. Toutes (elle sont toutes femmes) les malades commencent à se moquer d'elle malgré le fait qu'elles avaient été soignées par elle. Autrement dit, D'souza n'était respectée qu'en tant qu'infirmière et non en tant que femme. Cela nous permet de dégager que son Moi professionnel était digne aux yeux de tout le monde et personne ne sent concernée par son Moi profond. Il est à noter ici que le narrateur de la nouvelle n'est pas le narrateur-protagoniste mais il est l'écrivain-narrateur. En raison de cela, il nous décrit ce qui se passe de façon perceptible de l'extérieur. Nous percevons donc D'souza telle qu'elle est vue par les autres. Son Moi profond est réduit au niveau corporel par les hommes une fois qu'elle quitte son travail. La tentative de Pinto de la violer en est un exemple. Elle voit le même désir dans les yeux du Docteur Damle qui était son collègue à l'hôpital et qui se montrait très sympathique au travail.

La nouvelle de G. A. Kulkarni a plus d'éléments d'absurdité que ceux de l'existentialisme. Pourtant, il aborde ce thème de la sensibilité physique parmi d'autres thèmes existentialistes que nous allons discuter dans les parties suivantes.

4.2 La conscience de la mort

La vie quotidienne d'être humain ne lui laisse pas le temps pour réfléchir à la mort. Il s'occupe des aspects nécessaires pour rendre la vie agréable. L'importance de la vie elle-même est loin d'être dans la conscience de l'être humain. La conscience de la mort lui apprend la valeur de la vie elle-même. Les

²⁸³ *Ibid.* p. 125.

aspects pour rendre la vie agréable viennent plus tard quand il est face à la mort. Ils lui deviennent superficiels et son Moi fondamentale est évoqué où il se trouve devant la mort. Joseph O'Mara fait un contraste entre ces superficialités et le Moi de l'être humain. « As I descend lopping off the superficialities of life on my way, my inward eye will be drawn down along the ever-changing contours of banal experience to a central core of existence, a basic situation which constitutes my 'self'. This *situated self* is a reality for me, the only reality valid at first hand. All else is derivative and more or less shop-soiled »²⁸⁴, tient-il. Autrement dit, son 'existence précède essence'. La nouvelle « Boat Budali » de Gangadhar Gadgil résume cette dimension de l'existentialisme.

La lutte pour la vie face à la conscience de la mort, la nature fondamentale de l'être humain, l'effort de rendre la vie agréable et le souci de suivre construit social lors de l'absence de la conscience de mort sont des éléments existentialistes que nous trouvons dans cette nouvelle. Il s'agit d'un voyage en bateau. Gadgil nous fait remarquer une société cosmopolite sur ce bateau. Il y a des voyageurs de différentes classes, des enfants et des adultes, des hommes et des femmes, des étudiants, des employés et des hommes d'affaires. Le voyage tient ensemble ces voyageurs qui sinon n'ont rien de commun entre eux. L'effort de l'être humain à garder la souffrance à distance et à rendre la vie agréable se voit pendant ce voyage. La valeur de la vie de point de vue existentialiste est absente car ils ne sont pas conscients de la mort. L'existence du Moi fondamentale est évoquée par l'accident de bateau. Celui-ci commence à se noyer. Cet accident évoque le doute de l'existence face à la mort dont tout le monde a peur. Les voyageurs commencent à faire des efforts pour rassurer leurs propres vies individuelles. L'amour, les émotions, le sentiment d'aider les autres s'effacent complètement. Toute sociabilité s'estompe et il n'y reste que le besoin fondamental du Moi y compris le désir physique. Un(e) enfant de sixième se saisit de quelqu'un pour rassurer sa vie. Même face à la mort, le désir physique de celui-ci est évoqué malgré lui. Gadgil nous montre l'intensité

²⁸⁴ O'MARA Joseph, « Death and the Existentialists », *An Irish Quarterly Review*, vol. 39, n° 156, 1950. p. 427.

sexuelle d'un être humain même dans la condition où celui-ci va mourir. Raosaheb qui parle de la réforme sociale avant l'accident n'hésite pas à arracher une bouée de sauvetage à son interlocuteur. Il n'hésite pas à lui donner un coup de pied au testicule. Les voyageurs oublient toute la formation socio-culturelle et ne luttent que pour rassurer la vie. La valeur d'être ensemble dans un monde s'éloigne vis-à-vis du Moi fondamental. Le narrateur dit :

Et ce monde-là des êtres humains vole en éclats. Toutes les cultures, tous les attachements de l'esprit humain ont disparu. Et il n'y reste que la nature fondamentale nue de leurs esprits. La peur a rongé le cœur de tous et elle les effraie en enfonçant ses pattes sur leurs poitrines. Ces innocents voient la mort elle-même dans son regard.^{285cvi}

Le sens de la vie vient donc après la vie elle-même. Nous remarquons que les voyageurs tentent de porter les masques de la construction culturelle après qu'ils survivent l'accident. Egalement ils s'engagent de nouveau à rendre la vie agréable. Ainsi la femme au foyer essaie de voiler la partie supérieure de son corps à la vue des hommes étrangers. Un enfant, qui luttait contre la mort commence à chercher son instrument musical pour rendre sa vie agréable.

Gangadhar Gadgil semble aussi aborder le concept d'Übermensch (Surhomme) de Nietzsche²⁸⁶ tangentiellement en attribuant à quelques voyageurs des qualités de surmonter leurs instincts naturels et de surmonter leur Moi. Ceux-ci essaient de sauvegarder la vie des autres au péril des leurs dans une telle situation difficile.

Quelques-uns parmi eux ont aidé les enfants, les femmes et les étrangers dans cette situation-là. Et pour cela ils ont eu des qualités extraordinaires. Ils avaient l'endurance par excellence.^{287cvii}

La nouvelle « Boat Budali » nous semble donc une nouvelle existentialiste avec un contenu narratif très simple. La vie humaine est placée par-dessus tout.

²⁸⁵ GADGIL Gangadhar, « Boat Budali », *Gunakar*, Mumbai, Popular Prakashan, 1965, p. 32-33.

²⁸⁶ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathustra*, *op. cit.*

²⁸⁷ GADGIL Gangadhar, « Boat Budali », *op. cit.* 36.

Une autre nouvelle « Chakra » de Gangadhar Gadgil se sert du même thème existentialiste. Le narrateur de cette nouvelle sort errer vers la campagne. Il observe que les animaux et les insectes manifestent le désir par excellence de vivre. Les plantes et les arbres font des efforts de survivre la chaleur d'été et attendent le printemps pour qu'ils puissent vivre. Ceux qui meurent laissent leurs graines dans la terre pour que la vie recommence. Le narrateur devient conscient de cette roue de la vie et de la mort. Il s'étonne de voir l'enthousiasme pour vivre la vie absurde sans se plaindre. Les insectes qui n'ont que la vie momentanée, eux aussi ils vivent ces moments avec beaucoup d'enthousiasme. Cela nous montre l'absurdité de leurs vies et la lutte existentialiste même chez les insectes. Le narrateur en devient le témoin. Il dit :

J'étais pétrifié sur place de voir le désir indomptablement sauvage de vivre, l'appétit gourmand de la vie, l'hostilité assoiffée de sang, la création et la destruction dans si peu d'espace. [...] Non seulement je sentais sa beauté, la vie animée mais aussi mon esprit s'est paralysé de voir son absurdité, son non-sens.^{288cviii}

Gadgil voit donc toute la nature d'un œil existentialiste. Son point de vue ne se limite pas aux êtres humains mais il s'élargit à tous les êtres vivants. Le narrateur surmonte la peur de la mort et des maladies physiques à la vue de lutte pour la vie contre la mort malgré l'absurdité de la vie. La lutte existentialiste consiste dans le Moi, que ce soit la vie de celui-ci ou ses désirs naturels.

Nous remarquons l'acte de rassurer la vie du Moi également dans la nouvelle d'A. V. Joshi. La nouvelle nous montre que rien n'est à la main des êtres humains que de vivre. Le titre de la nouvelle « Konachya Hatatlya Goshti »²⁸⁹ nous le dit. Le protagoniste fait une partie d'un complot de meurtre. On tire au lot son nom pour faire le crime. La tentative de s'échapper à ce sort poserait une menace à sa vie. Il fait ce crime malgré lui, ainsi en rassurant sa propre existence. L'esprit des lecteurs n'arrive pas à sortir de ce qu'il dit. « Ce n'est pas comme nous aimerions tout ce que nous faisons. Nous ne pouvons pas

²⁸⁸ GADGIL Gangadhar, « Chakra », *ibid.* p. 214 – 215.

²⁸⁹ JOSHI A V, « Konachya Hatatlya Goshti », *Krushnakathche Dev*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1961, p. 61-80.

nous y échapper. »²⁹⁰cix, dit-il. Tout ce qui compte est la vie, le reste est sans importance.

L'enthousiasme pour la vie se manifeste par excellence face à la mort. Vijaya Rajadhyaksha nous présente un tel personnage dans sa nouvelle « Don Varsha. »²⁹¹ La protagoniste Freny Vakil est étudiante. Elle sait qu'elle est victime de cancer du sang et qu'elle n'a que *don varsha* (deux ans) de vie. Tous ses professeurs le savent et pourtant personne ne se montre prêt à l'aider pour terminer ses études. Le manque de communication humaine manifeste l'absurdité de la vie. Tous s'occupent d'eux-mêmes et de leurs travaux. Mme. Patil en fait une exception. Elle est étonnée de voir Freny plein d'enthousiasme pour terminer ses études dans les deux ans qui lui reste. Etant consciente de sa mort Freny vit au maximum en se montrant prête à accueillir le bonheur qu'elle cherche dans ses études. Elle tente à déduire le sens de sa vie par ses propres actes au milieu de la conscience de la mort. Cet acte de la cristallisation des moments heureux et des 'heures de respiration'²⁹² dans le cadre de la vie absurde rend Freny un personnage existentialiste.

La conscience de la mort entraîne la futilité de la vie et de la mort dans la nouvelle « Pratibhavantache Maran » de Dilip Chitre. Le narrateur nous raconte ses opinions à propos de la vie et de la mort. L'hospitalisation de son ami qui va bientôt mourir constitue l'arrière-plan de cette nouvelle. Chitre semble nous présenter la vie comme un mélange de l'esprit apollonien et de l'esprit dionysiaque. Il s'agit, dans cette nouvelle, de la mort des artistes qui ne s'occupent que de leurs images. D'après le narrateur, ils se sont créés à l'aide de leurs propres actes mais en fin de compte, ils n'ont pensé qu'à eux-mêmes. Autrement dit, ils n'ont fait rien d'autre que 'se masturber' à l'avis du narrateur. Selon lui, leurs propres actions deviennent la cause principale de leur état mais ironiquement ils ne pouvaient pas s'enfuir ces actions. Cela nous rappelle le concept de la liberté effrayante de Sartre. Un être humain est 'condamné à être

²⁹⁰ *Ibid.* p. 61-80

²⁹¹ RAJADHYAKSHA Vijaya, « Don Varsha », *Videhi*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2014, p. 108-118.

²⁹² CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.* p. 163.

libre'. Il faut qu'il exerce la liberté et s'il l'exerce il devient le maître de sa propre vie et de ses propres actions. Cela fait le narrateur dire que « ceux qui ont les désirs gâchent leur propre futur. Et ceux qui ne l'ont pas n'ont pas d'avenir. »^{293cx} C'est le cancer inné à la vie humaine. Un être humain se trouve donc dans le piège de la vie non-sens et de la mort. Les gens qui connaissent vivre au milieu de cette absurdité sont des artistes. Ils vivent tout en étant conscient de ce cancer, ce qui manifeste la fusion de l'esprit dionysiaque et l'esprit apollonien. Pourtant la plupart des gens ne sont pas conscients de cette absurdité de la vie et donc sont déjà morts d'après le narrateur. La mort devient inévitable en tout cas. Le narrateur en est bien conscient. Il connaît bien la valeur de la vie et de ses besoins physiques nécessaires pour la vie. Il ne les limite pas au désir sexuel mais il en élargit le domaine à tout ce qui est nécessaire pour rendre la vie agréable. Ainsi, il a envie de manger même à l'hôpital à l'instant où son ami va mourir. Il y manifeste son désir de manger du bifteck avec du vin rouge car il sait qu'il « respecte le corps humain. »^{294cxi} Tout en étant conscient de la mort il est fier de son corps et fait tout afin de le soutenir et d'en vivre la sensibilité. Il dit :

[...] lui, il a détruit son propre corps. Il s'est rongé petit à petit.

Moi, j'ose m'asseoir à la plage pendant des heures.

Moi, je deviens toujours le coucher du soleil en le (le coucher du soleil) voyant.

Moi, encore je peux toujours partager la même essence avec une femme lors que je suis avec elle.

Moi, j'ai toujours le goût pour la nourriture.

Moi, je tremble toujours à l'odeur, à la touche des choses. Et moi, je sais tout à fait que je peux mourir à n'importe quel instant.

Ce corps est mon intermédiaire : je ne le salirai pas. Je l'égayerai. Je le fêterai.^{295cxii}

Pourtant, le narrateur de Chitre fait voir un aspect moralisateur. De plus, la nouvelle qui commence avec l'hospitalisation de son ami s'égaré et nous ne

²⁹³ CHITRE Dilip, « Pratibhavantancha Maran », *Orpheus*. p. 99.

²⁹⁴ *Ibid.* p. 102.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 103.

remarquons que la philosophie du narrateur. Nous y remarquons un mélange de voix du narrateur et celle de l'écrivain. La nouvelle devient donc polyphonique au sens bakhtinien. Le but de l'écrivain ne semble que donner la philosophie existentialiste à travers cette nouvelle.

La conscience de la mort n'est pas du tout absente des nouvelles de G. A. Kulkarni. En fait, les nouvelles de Kulkarni présentent une vision plus compréhensive de la vie. A cet égard, Philip Engblom note :

Kulkarni's fiction is characterized moreover by a strongly "existentialist" point of view. There is a pervasive sense of fatalism in his stories, a sense of the universe and of human fate within it as being irrevocable predetermined and ultimately incomprehensible to the individual who suffers it. So there is a strong emphasis in his fiction on the seemingly accidental and unfathomable coincidences of all events and even of human relationships.²⁹⁶

La conscience de la mort n'est qu'un élément dans les nouvelles de Kulkarni. La nouvelle « Manus Navachya Beta » en est l'exemple le plus apte. Elle nous présente les expériences de vie du protagoniste Dattu Joshi. Celui-ci voulait être un ingénieur mais finit par devenir un enseignant dans une école malgré lui.

La nouvelle commence avec un ton existentialiste. Dattu écrase par accident un rang de fourmis dans sa classe. Les autres fourmis réorganisent leur rang et recommencent leur travail. Kulkarni a pu déduire une attitude existentialiste de ce petit exemple des fourmis. La nouvelle de Kulkarni peut se diviser en deux thèmes majeurs ; l'absurdité de la vie et l'attitude existentialiste vis-à-vis de cette absurdité. Il aborde également les thèmes du désir physique et du manque de communication.

Dattu remarque que les enseignants à l'école vivent la vie inauthentique exigée par les normes de la société. La mort d'un leader 'Kalal ou Dalal' pousse l'administration de l'école à observer le silence pour deux minutes afin de lui rendre hommage. Les gestes d'impatience se voient clairement sur les visages

²⁹⁶ ENGBLOM Philip, « A Note on G A Kulkarni », *Journal of South Asian Literature*, vol. 17, n° 1, 1982. p. 34.

de tous les enseignants, ce qui montrent leur mauvaise foi. Cela montre que les gens ne vivent que pour satisfaire les exigences sociales. Dattu observe les gens à son entourage et réfléchit à la question existentialiste par excellence ‘Qui suis-je ?’ parmi ces millions de gens. Pourtant, comme de telles questions n’ont pas de réponse Dattu continue à marcher. Le narrateur évoque l’absurdité de la vie et l’inévitabilité de la mort à travers plusieurs exemples. La maladie du chien de Naik et celle de son beau-père, la mort de sa fille Bharati qui n’avait que trois ans font Dattu réfléchir que tous sont déjà morts et leurs squelettes ne sont que des ‘chèques postdatés’ de la mort. Il en va de même avec sa sœur qui était mariée et qui n’a qu’un statut d’esclave chez elle car elle est stérile. Dattu est conscient que rien n’est à la main des êtres humains face à l’absurdité de la vie. Cela le fait voir le monde de point de vue existentialiste et il continue à remarquer l’inauthenticité des gens. Ceux-ci sans être conscient du malheur et de l’absurdité de la vie passent leurs vies en portant les masques des exigences sociales. Vasantkumari Sathe est une telle femme qui était une amie de Dattu. Elle se dit une femme littéraire et se montre trop engagée aux problèmes sociaux à travers son recueil de poème commémoratif de la mort de Gandhi, etc. Dattu connaît bien l’inauthenticité de ses sentiments car elle n’est pas consciente de l’absurdité de la vie. D’après lui :

Quand la vie réelle commence, la poésie dedans se serait déjà terminée. [...] Celle à qui cette vie chaotique n’a jamais piqué, elle apprendrait la vie à la société de manière humaniste !^{297cxiii}

Il se met en colère contre les écrivains qui font un dessin faux de la vie. D’après lui, ils ne nous présentent que des personnages ou des biographies qui ne ressemblent point à la vie réelle. Ces personnages ne sont figés que dans leurs images idéales et donc sont morts. A cet égard l’extrait ci-dessous nous paraît important :

Ces héros n’ont jamais eu l’occasion de faire face au malheur des êtres humains ! Lorsqu’ils voient quelque vérité explicitement, n’ont-

²⁹⁷ KULKARNI G. A., « Manus Navachya Beta », *Hirve Rave*, 5^e éd., Mumbai, Popular Prakashan, 2009, p. 199.

ils jamais eu l'occasion de dire qu'ils ne la voient pas à cause de quelque peur et de l'impuissance humaine ? Leurs vies n'en ont jamais eu la honte ? Personne n'a eu le remords comme chez Galilée ? Le corps n'a jamais brûlé de désir sexuel ? Le cœur n'a jamais brûlé de regret quand on blesse les gens par un mot abusif émanant de colère ? Personne n'a eu l'occasion d'errer pour expiation à cause d'un acte traître poussé par désir, par ambition ? En plus, le cœur n'a jamais brûlé pour le sacrifice de quelqu'un de cher à cause de lâcheté. Je me fous de ces hommages, de ces discours, de cet enfermement dans la prison. Un être humain vivant, où est-il dans votre biographie.

De plus, il n'y a ni pêché, ni crime, ni honte dans cette biographie. Tout est 'plâtre de Paris'. [...] « C'est notre culture ! » Et puis on relève les biographies écrites sans masques et on dit en se montrant choqué, « Sinon voyez ce Van Gogh tricheur, ce Dostoïevski parieur compulsif, et ce Maupassant fou de désirs sexuels -- »^{298cxiv}

Le narrateur y fait un contraste entre la vie réelle et la vie des 'héros' dans les biographies. En continuant sur sa route, il voit un mendiant malade et paralysé. Ses doigts sont coupés. Ses blessures attirent les mouches. Dans une telle situation il mendie pour rassurer sa vie. De plus, le narrateur y voit que la femme de ce mendiant est enceinte. L'enthousiasme pour la vie et le désir sexuel choquent le narrateur. Tout de suite il met en contraste Sulbha et la femme du mendiant. Sulbha, qui était tombée enceinte suite à sa relation sexuelle avec un inconnu, se suicide par peur de salir la réputation de ses parents. D'autre côté il voit cette femme qui fait une 'exposition' de sa grossesse. Il essaie de déchiffrer le sens de la vie pour les deux. Alors, tout devient absurde pour lui. C'est à l'individu de chercher le sens dans la totalité de la vie absurde.

Le narrateur continue à s'acheminer et arrive à un club à jouer aux cartes. Il y voit l'absurdité de la vie à travers le jeu de rami. « Les cartes de vie sont mises devant tout le monde. Il faut que chacun en trouve le sens, il faut remporter la victoire, il faut accepter la punition [...] »^{299cxv}, dit-il. Personne ne

²⁹⁸ *Ibid.* p. 200-201.

²⁹⁹ *Ibid.* p. 204.

trouve la carte requise dans la vie d'après lui. Si elle en trouve une, c'est par hasard. Autrement dit, par la facticité³⁰⁰ de la vie.

Le narrateur est donc conscient non seulement de la mort mais aussi de l'absurdité de la vie où tout lui paraît déraisonnable. Il apprécie la façon de vivre de Ganapatnana. Celui-ci était un homme riche. Les gens se rassemblaient pour voir sa richesse. Il avait donné un montant élevé pour faire construire une école dans le village. Il avait fait construire six grands puits, la moitié des médecins et des avocats dans son village avaient reçu son patronage afin de terminer leur éducation. Pourtant, il a perdu toute sa richesse mais il connaît vivre 'sans appel'. Il ne regrette pas sa perte et vient de temps en temps dans le club juste pour voir les gens jouer aux cartes. Il connaît l'art de soutenir la vie. Le narrateur le décrit comme un 'dieu grec' qui vient dans le monde des êtres humains.

Le narrateur apprend la futilité des concepts comme l'inspiration, l'humanité, la religion, la moralité, etc. à travers ses expériences. Il apprend également que l'inévitabilité de la mort et des souffrances est innée à la vie humaine. Il accepte sa vie telle qu'elle est malgré le fait que ses étudiants ne travaillent pas comme il souhaite. L'exception de quelques étudiants lui donne le courage de continuer avec son travail. La conscience de la mort et de l'absurdité de la vie ne l'empêche pas de vivre. Il s'apprête avec l'énergie renouvelée pour la journée suivante, pour remonter 'la pierre au sommet' pour ainsi dire. Autrement dit, il s'apprête pour sa vie machinale tout comme continue la vie des fourmis même après la mort de leurs homologues. Cette attitude nous montre qu'il commence à vivre 'sans appel' tout en étant conscient du non-sens de ce qu'il fait, une attitude existentialiste par excellence.

La nouvelle de G. A. Kulkarni gravitent autour de l'existence humaine dans la vie absurde. Nous remarquons que ses personnages ne paraissent que comme insecte vis-à-vis de leurs destins. A cet égard sa nouvelle nous rappellent celle de Kafka. Pourtant, la plupart de nouvelles de Kafka se termine avec la mort des protagonistes tandis que Kulkarni fait ses personnages

³⁰⁰ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, op. cit.

continuer à vivre ‘sans appel’ et sans direction. Nous voyons que la nouvelle a donc un récit circulaire. Elle se termine où elle commence ce qui montre également l’écoulement continue de la vie.

Kulkarni aborde également le concept de dieu. Il rappelle le concept dans la Bible que dieu a créé un être humain à son image.³⁰¹ Cela fait le narrateur mettre en question la grandeur de dieu car il trouve tous les vices dans son image qu’est un être humain. De plus, il se pose la question sur la culpabilité de celui-ci. Selon lui, si un être humain n’est qu’une image de dieu il ne pourrait pas être coupable de tous les maux qu’il fait. Il en déduit donc que ce n’est pas dieu qui a créé les humains mais au contraire c’est l’inverse. Pour lui, dieu n’est qu’un mannequin que les gens ont créé, il n’est qu’un construit social. Il dit :

Par contre, ce sont nous qui avons créé dieu à notre image ! Nous avons créé un mannequin en épluchant les plusieurs couches de notre propre esprit ! Nous ne vivons pas parce qu’il est là, mais puisque nous sommes là il vit. Et ce sont nous qui avons créé ces vertus, ces lois de religion, ces lois de moralité.^{302cxvi}

Kulkarni semble ciseler le concept de Nietzsche de ‘Dieu est mort’ pour l’adapter à sa nouvelle. En disant que dieu est notre image il laisse les lecteurs réfléchir à l’anthropomorphisme de dieu. A cet égard, il provoque l’innovation des lecteurs au sens de Wolfgang Iser pour la réception du concept nietzschéen. De même, il met en question toutes les lois, tous les systèmes ce qui nous paraît une caractéristique très existentialiste. Kulkarni tente d’englober l’absurdité et l’existentialisme dans un espace court du genre de la nouvelle. Il nous présente les deux – le vie et l’art de vivre – dans sa nouvelle. Nous nous permettons de terminer cette sous-partie avec une citation empruntée à Madhav Achwal. Il dit à propos de l’écriture de Kulkarni.

[...] Montrer le non-sens de la vie ou montrer la nature innée de l’éparpillement chaotique dans le monde est de montrer le sens du chaos, d’en voir les qualités. D’une part il y a le désordre chaotique

³⁰¹ Genèse 1:27 Dieu créa l’homme à son image, il le créa à l’image de Dieu, il créa l’homme et la femme., <http://sainte bible.com/genesis/1-27.htm>, consulté le 3 janvier 2017.

³⁰² KULKARNI G. A., « Manus Navachya Beta », *op. cit.* p. 214-215.

et d'autre part il y a la conscience du sens dans le non-sens. Le premier s'appelle la vie ; et le deuxième s'appelle l'art.^{303cxvii}

4.3 La vie machinale et systématisée

Albert Camus prend en considération l'absurdité née de la vie machinale. La rigueur du système socio-politique détermine aussi la systématisation de la vie humaine. Ainsi nous voyons la différence entre le niveau de systématisation de la vie avant et après la Révolution industrielle. La vie devient de plus en plus machinale et systématisée. Un être humain se trouve piégé dans ce 'machinisme' et sa fonction a plus de valeur que son Moi dans la société. Autrement dit, le statut fonctionnel l'emporte sur le statut ontologique. L'individu est donc devenu un enfant métissé de la machine et de l'être humain. Du coup, il porte les masques dans la société pour balancer ses deux statuts. Il cache son côté machinal sous les masques de son conditionnement social tandis qu'il cache son côté ontologique sous les masques de la formation 'professionnelle'. Celui qui n'est pas conscient de ces masques ou bien qui refuse de les porter en restant fidèle à son Moi devient 'étranger' dans la société. Il devient aliéné. Quelques-uns se lancent dans l'enquête existentialiste tandis que les autres souffrent de crises existentialistes.

Les nouvelles choisies pour cette partie concentrent sur cette dimension de machinisme de la vie humaine et ses conséquences comme l'inauthenticité, la futilité du construit social, etc. Nous discuterons ces nouvelles et tenterons d'en examiner la réception de thèmes existentialistes. Afin d'arriver à ce but nous avons choisi « Avart » de Sharachandra Chirmule et « Janan-Maran » de Vijaya Rajadhyaksha.

L'aliénation créée à cause de la vie machinale ne se limite pas à celui qui mène une telle vie. Les proches de celui-ci souffrent aussi à cause de son aliénation. « Avart » de Sharachandra Chirmule gravite autour de l'aliénation créée par la vie machinale des proches.

³⁰³ ACHWAL Madhav, « G. A. Kulkarni », *Jasvand*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2009, p. 107.

L'écrivain ne nous présente pas un récit suivant la chronologie de la vie de la protagoniste. La plupart du temps il fait un retour en arrière et ainsi nous présente un récit sous l'analepse. Cela lui permet d'engager plusieurs fils dans le récit. Pourtant, pour faciliter notre travail et pour mieux comprendre ces fils engagés dans le récit nous nous permettons d'en voir les événements de manière chronologique. L'arrière-plan du récit est tout simplement la vie de la protagoniste. Celle-ci est étudiante de philosophie. Elle est déjà consciente de sa vie machinale à venir. Du fait qu'elle est étudiante de philosophie, elle sait qu'elle ira à Oxford pour poursuivre ses études supérieures, ira en Europe, verra le bûcher où Jeanne d'arc était brûlée, verra le ciel du lieu où Jésus était crucifié et rendrait hommage au tombeau de Kant. Toutefois, il faudrait qu'elle consacre toutes ses études aux Vedas. Son enquête philosophique – de l'âme, de l'esprit, du destin, du sens de la vie et de la genèse des êtres humains – le ferait suivre la voie prédéterminée et systématisée. Mais elle est bien consciente du 'système' de la vie. Selon elle, le seul système que la vie suit est celui de l'absurdité. Celle-ci ne contient pas le système en elle-même mais bouleverse tout autre système de la vie.

Nous remarquons jusqu'ici la référence à trois personnages importants. Le premier est le père de la protagoniste qui en suivant les voies religieuses essaient de comprendre le sens de la vie. En fait, il cherche un refuge chez les dieux en leur offrant des prières régulières. Son attitude est contrastée avec celle du Prof. Paranjape qui cherche le sens de la vie et du Moi à l'aide d'œuvres philosophiques de Platon, de Spinoza, de Descartes, de Kant et de Radhakrishnan. Le troisième personnage est sa mère qui fait des tours autour de plante de *Tulasi*³⁰⁴ afin de chercher son âme.

Les trois attitudes de comprendre la vie sont contrastées avec celle de la protagoniste. Elles sont systématisées chacune à sa propre façon. L'attitude du

³⁰⁴ Tulasi était une incarnation de la déesse Lakshmi suite à une malédiction. Elle cherche son âme (son mari Vishnu) pendant cette incarnation. Le dieu Vishnu la bénit et elle retourne auprès de son mari en laissant une partie de sa tresse sur la terre sous forme d'une plante. Les femmes hindoues révèrent cette plante avec l'objectif de se trouver auprès de leurs 'âmes'. La révérence symbolise la recherche d'âme.

père et celle de la mère sont systématisées par la culture et la religion. Celle de Paranjape est systématisée par la formation académique. La protagoniste dit :

Tous se mettent à la recherche de l'âme. Prof. Paranjape se met à lire des heures en heures avec l'attention fixe dans la bibliothèque. Le père qui énonce *Mahimanstrot*³⁰⁵ trois fois par jour fréquente *Bhimashankar*³⁰⁶ même pendant la mousson. La mère fait des tours de *Tulasi* en l'arrosant depuis des années. Et une fille participe à la vie lente et systématisée en courant.^{307cxviii}

A l'étonnement de tous, la protagoniste rejette cette vie systématisée et décide de se marier avec un chanteur itinérant, à peine établi dans sa profession et qui est déjà marié. Elle préfère vivre la vie au lieu de la comprendre, une attitude déjà existentialiste. Pourtant, son refus de la vie machinale ne lui permet pas de s'y échapper. Elle se trouve piégée dans la vie machinale des autres. Son mari part de villages en villages pour obtenir les moyens de subsistance. Il ne rentre à la maison que quand il a besoin d'elle. Ils ont trois enfants de cette union dont deux sont fils et une fille. Il travaille dur comme une machine ce qui le fait un chanteur et un comédien accompli. Pourtant, il fait face au conflit entre sa vie professionnelle machinale et sa vie privée. En jouant des rôles il vit deux vies, la première sur la scène pour laquelle il reçoit l'applaudissement des spectateurs et la deuxième où il s'inquiète pour ses proches. D'une part il se trouve un homme réussi aux yeux des spectateurs et d'autre part le souci d'envoyer de l'argent à sa première femme pour la subsistance le ronge, le souci de sa fille souffrante de la diphtérie lui brise le cœur. Il cherche un refuge, un 'soulagement' dans le corps de différentes femmes. L'impertinence des événements rend sa vie absurde. L'écrivain laisse l'épisode inachevé concernant le mari. Nous ne savons pas si le mari est conscient de l'absurdité de sa vie. Nous n'arrivons pas à apprendre ce qui se passe avec lui. Ce fil d'histoire du mari ajoute aux sentiments d'absurdité de protagoniste.

³⁰⁵ Mahimanstrotam sont des vers religieux en sanskrit qui raconte la gloire du dieu Shiva.

³⁰⁶ Bhimashankar est un temple du dieu Shiva à la proximité de Pune.

³⁰⁷ CHIRMULE Sharachandra, « Avart », in *Shri-Shillak*, 4^e éd., Pune, Majestic Prakashan, 1997. p. 172.

La protagoniste s'occupe de ses enfants et rassure sa vie en travaillant à machine à coudre. Sa vie avec ses enfants n'est pas moins absurde. Tout le monde s'occupe de soi-même en menant la vie machinale chacun à sa propre façon. Ainsi l'enfant aîné qui fait ses études d'ingénierie aussi travaille comme livreur de journaux. Du coup, il n'a même pas le temps de dormir. « Il se réveille à deux heures ou deux heures et demie comme si on lui donnait un coup de fouet »^{308cxiix}, dit-elle. Le deuxième enfant habite dans une résidence d'étudiants et la fille est encore trop petite. De plus, il y a le manque de communication entre eux. Personne ne sort de son propre monde. L'existence de chacun n'a rien à faire avec l'existence des autres. Elle se limite au Moi de chacun. Du coup, la protagoniste devient aussi consciente de son Moi et trouve que chaque existence est autonome. La convivialité n'est qu'une exigence socio-culturelle. Elle ne trouve pas l'accord entre le Moi de tout le monde et la convivialité. Elle dit :

Pourquoi alors m'enchaîner ? L'aîné trouvera une bonne voie après qu'il devient ingénieur. Le cadet quittera la maison comme d'habitude. La petite se mariera et s'occupera de sa famille. Qu'ai-je à faire avec cela ? Qui sont ces trois à moi ? Celui-là errera en étant accompagné de nouvelles fées. [...] Qui suis-je ?^{309cxxx}

La nouvelle termine avec cette question existentialiste. La protagoniste-narratrice en vivant sa vie comprend le sens de l'existence en générale. Chacun est tout seul dans la recherche de l'existence particulière, autrement dit, de son Moi. La question qu'elle pose « qui suis-je ? » nous fait marquer la différence entre « être » et « exister » au sens sartrien.³¹⁰ Le premier nous renvoie au statut ontologique et le deuxième à la conscience d'un être humain. Nous en déduisons donc que les objets « sont » tandis que les êtres « existent ». La conscience de la protagoniste lui fait rendre compte qu'elle (son existence) est toute seule entourée de l'existence des autres d'où vient le conflit sadomasochiste entre plusieurs Moi(s). Bien qu'ils partagent les caractéristiques

³⁰⁸ *Ibid.* p. 169.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 179.

³¹⁰ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*

du statut ontologique la conscience de tous engage dans la lutte existentialiste.

Cela fait la protagoniste dire :

Toute existence est autocrate. Celles qui marchent à deux pieds. (Quelques-unes marchent à quatre pattes. Quelques-unes zigzaguent.) Le sang, la chair, la moelle et les os sont leurs propriétés communes. Le rythme, la note, le dessin, la parole sont des décors. L'existence se réfugie en existence. L'existence a l'affection pour existence. L'existence se rend hostile à l'existence.^{311cxxi}

La coexistence de plusieurs existences évoque le « pour soi » de chacun. Le « pour soi » de la protagoniste est une victime de « pour soi » des autres. Il est réduit à « pour les autres ». Autrement dit, son existence (en tant que sa conscience) et réduite à son être (en tant que chose) aux yeux des autres. A cet égard elle ressemble à Gregor Samsa de Kafka où l'écrivain enlève la conscience du protagoniste aux yeux des autres. La protagoniste de la présente nouvelle se trouve plus ou moins dans la même situation. Sa condition ne nous permettrait pas de nous étonner si un jour elle se réveillait métamorphosée en un insecte.

De plus, la protagoniste est bien consciente de l'existence des autres. La prise de conscience de l'existence des autres réfute sa propre existence. Du fait que chacun prend son existence pour le « pour soi », celle-ci ne devient que « pour les autres ». Ainsi son existence est 'jetée dans le monde'³¹² parmi celles des autres. En outre, ce monde n'est pas 'celui' de Platon où tout est idéal et parfait. Par les mêmes faits, son existence est menacée et il faut qu'elle soit pourrie avec l'existence des autres tout comme nous le dit Roquentin de *La Nausée*.

Si l'on existait, il fallait exister *jusque-là*, jusqu'à la moisissure, à la boursoflure, à l'obscénité. Dans un autre monde, les cercles, les airs de musique gardent leurs lignes pures et rigides. Mais l'existence est un fléchissement.³¹³

³¹¹ CHIRMULE Sharachhandra, « Avart », *op. cit.* p. 178.

³¹² HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, *op. cit.*

³¹³ SARTRE Jean Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938. p. 182.

Bref, Chirmule nous présente une nouvelle où il tente de montrer que l'existence (à la différence de l'être) n'est pas possible sans la prise de conscience de l'existence des autres mais le même fait pose une menace à l'existence même. Il nous présente la nouvelle de 'coexistence' et de la vie machinale d'où le titre 'Avart'³¹⁴.

« Pour les autres » aussi pose un problème de vivre machinalement selon le gré des autres. La protagoniste, Nalini Varde de la nouvelle « Prashna »³¹⁵ de Kamal Desai fait face au même problème. Elle est censée d'avoir un visage souriant tout le temps lors qu'elle travaille. L'écrivain de cette très courte nouvelle ne nous en présente pas la philosophie. En revanche, elle nous présente en quoi ce visage souriant est ridicule. Un autre personnage, Vatave lui conseille de porter un masque de visage souriant au lieu de démissionner. L'objectif de l'écrivain ne semble qu'évoquer le concept de la vie machinale à travers cette courte nouvelle de trois pages. Néanmoins, elle n'en élabore point sa philosophie.

La vie machinale aussi vient de la construction culturelle. Selon le point de vue existentialiste, l'esprit d'un être humain est *tabula rasa* lors de la naissance. Au fur et à mesure il est conditionné par la culture et l'individu commence à se comporter en harmonie avec cette culture. La vie de l'individu semble alors une vie robotique programmée. Dans cette vie machinale, l'individu confirme son existence à travers ses propres actions. Il construit sa nouvelle existence en détruisant son existence d'auparavant à chaque moment. Il assume plusieurs rôles dans ce processus. Autrement dit, il meurt et il est né plusieurs fois dans sa vie. Il se transforme à tout instant. Sartre nous le dit en donnant l'exemple d'un garçon de café.

Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline un peu avec trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude

³¹⁴ 'Avart' est un mot sanskrit qui a deux sens pertinents à cette nouvelle. Le premier sens est 'un lieu où vivent plusieurs gens dans un cercle clos'. Tandis que le deuxième est 'faire quelque chose d'une manière circulaire, c'est-à-dire d'une manière répétitive.

³¹⁵ DESAI Kamal, « Prashna », *Rang*, 2^e éd., Mumbai, Popular Prakashan, 2009, p. 112-115.

pour la commande du client, en fin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanisme en se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être un garçon de café. Il n'y rien là qui puisse nous surprendre : le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser.³¹⁶

Le garçon de café pour l'être ainsi est en train de se réaliser et se détruire à tout instant. Les gestes, les mouvements ne sont ni plus ni moins qu'un garçon de café est censé faire. A cet égard il meurt et naît à plusieurs reprises. De même, un individu meurt et naît à plusieurs reprises dans sa vie suivant le construit social pour être ce qu'il n'est pas dans la culture correspondante. Il se transcende à chaque moment.

Vijaya Rajadhyaksha met en fiction ce concept de Sartre dans sa nouvelle « Janan-Maran ». Le titre de la nouvelle en est suggestif. Il veut dire 'Naissance-Mort'. L'écrivaine nous présente un personnage qui vient de naître. Le conditionnement social commence avec sa naissance en 1933 : on le baptise d'un prénom. On fait le protagoniste, ***³¹⁷ Govind Sathe, assumer le nom d'Ashok Govind Sathe après la cérémonie de son baptême. Il ne connaît pas sa relation avec son père, sa mère, sa sœur ni son frère. Au fur et à mesure, on lui apprend ces relations à travers la langue qui est un instrument du construit social. Il ne lui reste que reproduire ces appellations comme un perroquet, et que s'en donner les émotions correspondantes. A cet égard, sa vie machinale et systématisée commence dès sa naissance. Ses goûts, ses aversions, tout est

³¹⁶ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, op. cit. p. 94.

³¹⁷ La nouvelliste utilise trois astérisques pour montrer l'absence de prénom avant la cérémonie de baptême.

décidé par les autres jusqu'à ce il ne naisse pour la deuxième fois en 1935 où il commence à parler. Il apprend à prononcer un mot abusif parce qu'il écoute le prononcer par un garçon du voisinage. Du coup, il est battu par sa mère car ce mot-là ne tombe pas dans le cadre de son système culturel. Il est né pour la troisième fois en 1938-39 à l'âge où on est censé aller à l'école. On lui y apprend l'importance en général du père, de la mère et le sacrifice qu'elle fait pour ses enfants. En outre, on lui apprend la vie des figures historiques légendaires. Il apprend tout cela par cœur sans se poser des questions. Cela crée une impression forte sur son esprit. Il préserve l'image de sa mère et celle de Shivaji dans son esprit. En 1941 quand il est né pour la quatrième fois, il ajoute dans son esprit les images de Don Bradman (joueur de cricket), de Subhedarbai (son enseignante de la langue marathie) et de Kelkar (qui est le(a) meilleur(e) dans sa classe). Ashok Govind Sathe devient donc « La vaillance de Shivaji + l'affection de mère + la langue de Subhedarbai + l'intelligence de Kelkar + le cricket de Bradman = Ashok Govind Sathe »^{318cxxii}

Il est né de nouveau en 1948 à l'âge de quinze ans quand il développe des sentiments pour une jolie fille. Entretemps, il développe un dégoût pour les cours de Subhedarbai et commence à aimer les cours de Naik. Du coup, l'image de Subhedarbai ne reste plus dans son esprit. Il construit le mur de son esprit de nouveau. Il supprime toutes les images et les remplace par l'image de cette jolie fille, l'image de cœur en amande et des roses. Il enlève également le prénom de son père de son nom complet à cause de sa longueur. Par la suite, il devient Ashok Sathe de Ashok Govind Sathe, un nouveau Ashok encore une fois. Pourtant, il détruit ces images et peint le mur de son esprit avec les couleurs de douleur quand cette jolie fille part en 1950. Il y est né encore de nouveau. Cette fois-ci il se sent victime de la société qui ne lui permet pas d'approcher de son amour. Tout lui devient douloureux.

L'enseignant Naik est remplacé par Prof. Deshpande qui lui apprend des poèmes de Keshavsut. Il y trouve l'attitude de faire face à la société et de la

³¹⁸ RAJADHYAKSHA Vijaya, « Janan-Maran », *Videhi*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2014, p. 26-27.

transformer avec courage. Par la suite, les couleurs de douleur sur le mur de son esprit ne lui paraissent pas pertinentes. Du coup, il les colore de nouveau. Ensuite Ashok Sathe meurt et renaît en 1950 où il écoute ce que Dighe parle. Celui-ci parle du non-sens de la vie en se référant à Ionesco, Sartre et Camus. Il dit :

« On dit de chercher la pertinence d'expériences...c'est imbécile...par exemple, Ionesco, a-t-il cherché la pertinence ? – Alors, il dit que la vie n'a pas de sens. C'est pour cela que chercher la pertinence devient artificiel, irréaliste. Tant mieux. »

« Chercher l'essence de l'être humain. Ya-t-il l'essence à l'être humain ? Par exemple Sartre dit, L'être humain n'a que l'existence. Pas d'essence...Il faut qu'on apprenne à tous les écrivains marathis cette philosophie existentialiste. »^{319cxxxiii}

Par la suite, Ashok Sathe se construit de nouveau. Il achète une cage à oiseaux, y garde un perroquet et le met dans son esprit. Ce perroquet répète tout le temps « Sartre, Camus... »

Vijaya Rajadhyaksha met en question l'essence de l'être humain. Tout à l'instar de Sartre elle nous présente un personnage qui est dans la construction perpétuelle de son essence, de son Moi. Elle évoque également le concept de 'jeté dans le monde' où le protagoniste existe avec les autres. Depuis la naissance on le fait connaître les éléments socio-culturels ce qui le fait aliéné de lui-même. De plus, il remarque en lui-même plusieurs Ashok(s) avec l'essence distincte de l'un et l'autre. D'une part Vijaya Rajadhyaksha met en fiction le concept de Sartre et d'autre part elle semble mettre en question la notion de la liberté chez Sartre. Le fait que l'esprit du protagoniste est conditionné par son entourage et le construit social qu'il 'subit' nous fait douter de la liberté humaine. Nous nous posons la question si un être humain est capable de prendre la conscience de sa liberté existentialiste pendant les jours de sa formation et si son esprit philosophique est réveillé depuis la naissance. Nous remarquons que l'esprit philosophique du protagoniste se réveille vers la fin de nouvelle d'où peut-être commencerait son attitude existentialiste. Néanmoins cela serait en

³¹⁹ *Ibid.* p. 30.

dehors du monde diégétique de la nouvelle. L'objectif de Rajadhyaksha ne paraît pas donc de nous donner une nouvelle existentialiste. En revanche, il paraît qu'elle concentre sur la voie qui mènerait aux crises existentialistes d'où commencerait l'enquête du Moi. Dans la présente nouvelle, l'enquête du Moi de point de vue existentialiste commencerait où la nouvelle se termine. Rajadhyaksha semble également manifester la futilité des relations pour cette construction. Un être humain est donc tout seul dans la recherche de son Moi chez elle comme chez tous les existentialistes. Le statut du protagoniste d'être seul est aussi problématique car il porte en lui-même plusieurs identités comme le dit Rajadhyaksha de manière ci-dessous. L'extrait ci-dessous manifeste aussi le sentiment d'aliénation de lui-même. Le nombril, dans l'extrait ci-dessous, est symbolique de son Moi qu'il n'a pas vu depuis qu'il porte la culotte. Il s'égare de son Moi et se trouve au milieu des relations et du construit social.

--- Ashok Sathe écrit une nouvelle. Le titre est 'nombril'.

Une nouvelle de deux phrases. « Merde mon nombril. Je ne l'ai pas vu depuis que j'ai commencé à porter une culotte. Qui sait s'il est là. Peut-être il y en a trois ou quatre. »

Ashok Sathe dessine une image de nombril sur son esprit. Si on pose 'Qu'est-ce que c'est ?', alors il faut répondre, « C'est le sein de ma copine »

Ashok Sathe a cinq anniversaires.

Est-ce qu'il y a un Ashok Sathe ou plusieurs ?

Faites un débat.^{320cxxiv}

4.5 Conclusion

Nous avons essayé de voir quelques éléments de l'existentialisme dans les nouvelles choisies. Cependant nous ne pouvons pas prétendre d'avoir présenté une étude exhaustive de la nouvelle marathie. Les écrivains continuent à écrire les nouvelles avec des éléments existentialistes même après 1985. L'exemple le plus apte sera celui de Gauri Deshpande. Nous trouvons les tons existentialiste dans quelques nouvelles de son recueil *Ahe he asa ahe* (1986).

³²⁰ *Ibid.* p. 31.

De plus, elle a aussi écrit de courts romans où les traces de l'existentialisme se font percevoir. *Dustar ha ghat* (1989) et *Thang* (1989) en sont des exemples. Elle aborde principalement les thèmes de l'amoralité (non pas immoralité) face au désir sexuel et de la responsabilité dans ses nouvelles. A cet égard, nous trouvons une écrivaine existentialiste chez Deshpande comme remarque Valunj Mahadeo. Celui-ci dit :

[...] Plusieurs exemples de l'existentialisme se trouvent dans la littérature de Gauri Deshpande. Bien sûr nous pouvons dire que nous trouvons ces exemples grâce à l'acceptation du modernisme car la valeur de la recherche du Moi, c'est-à-dire la recherche de l'existence humaine, et la valeur de la 'liberté' portent l'importance principale dans la vie moderne d'aujourd'hui. Malgré cela, plusieurs éléments propres à l'existentialisme se font remarquer dans la littérature de Gauri Deshpande. En raison de cela nous pouvons l'appeler une écrivaine existentialiste.^{321cxxv}

En analysant les nouvelles nous avons remarqué que les écrivains marathis ne tirent qu'une dimension de la totalité de la philosophie en question. Ils mettent en fiction cette dimension empruntée ce qui nous tente à constater que l'engagement des écrivains est plus artistique que philosophique. Bien que nous trouvions les tons philosophiques dans les nouvelles mais la présentation de la totalité de la philosophie y est absente. Cela nous fait poser la question si le genre de la nouvelle est apte pour la manifestation de la philosophie. Etant donné l'espace textuel très court, est-il capable de manifester toute la philosophie quelconque ? A notre avis, l'objectif de la nouvelle est de produire un seul effet concentré sur les lecteurs. A cet égard, Edgar Allan Poe formule la structure de nouvelle de manière convaincante dans son compte-rendu de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, remarque le critique William Warde. Celui-ci cite Poe :

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such

³²¹ VALUNJ Mahadeo Pandharinath, « Astitvavaad ani Gauri Deshpande yanche sahitya », *Indian Streams Research Journal*, vol. 3, n° 10, p. 3-4.

events as may best aid him in establishing the preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplated it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction.³²²

Nous pouvons en dégager qu'une nouvelle présente des personnages et des événements minimums autant que possible avec fin d'arriver à l'effet voulu. De plus, une nouvelle est une expression artistique du contenu narratif choisi. Son but principal est de créer une œuvre artistique plutôt que philosophique. A cet égard, les écrivains rendent justice à leurs œuvres en choisissant les dimensions isolées de la philosophie. D'un autre point de vue, il nous semble que le contenu narratif condensé ne laisse aux écrivains que de choisir le genre de la nouvelle. Nous pouvons donc en déduire que ce ne sont pas les écrivains qui ont choisi le genre, mais c'est le contenu qui a choisi la forme.

Nous faisons une autre remarque sur la manifestation des éléments de la philosophie dans ces nouvelles. Elle gravite autour de la langue et la construction des événements. Gangadhar Gadgil nous semble suivre l'approche existentialiste dans sa vie. Dans un entretien réalisé par Ramdas Bhatkal il dit, « To complain that the life has been unfair and unkind to me, seems to be meaningless. The world was not created to make me happy. I have to accept it as it is and do my best to live the kind of life I want to live. »³²³ Pourtant, la langue de Gangadhar Gadgil pour la manifestation artistique de la philosophie en question ne semble pas appropriée à l'existentialisme. Elle nous paraît plus romantique que réaliste ce qui rend ses nouvelles artificielles par rapport à celles de Chitre, de Chirmule, de Kulkarni et de Rajadhyaksha. L'esthétique poétique l'emporte donc sur l'esthétique philosophique dans ses nouvelles. L'écrivain trouve de la difficulté à équilibrer ses talents langagier et

³²² POE Edgar Allan, cité par WARDE William B Jr, « The Short Story : Structure of a New Genre », *The South Central Bulletin*, vol. 36, n° 4, 1976. p. 155-157.

³²³ GADGIL Gangadhar et BHATKAL Ramdas, « Looking Back : Gangadhar Gadgil in Conversation with Ramdas Bhatkal », *Indian Literature*, vol. 38, n° 4, 1995. p. 143.

philosophique. De même, nous remarquons Chirmule a du mal à bien structurer sa nouvelle. Le problème de Chirmule ne réside pas dans la langue. Il utilise bien la langue qui nous semble apte pour la philosophie. Pourtant, le contenu narratif qu'il choisit dépasse le contenu requis pour la manifestation de l'élément philosophique choisi. C'est pour cela nous remarquons des épisodes inachevés dans sa nouvelle ce qui nous paraît aller contre l'objectif du genre. Par contre, les nouvelles de Chitre, de G. A. Kulkarni et de Vijaya Rajadhyaksha équilibrent les deux – le talent artistique et philosophique – avec la limitation du genre.

Chapitre 5

L'existentialisme chez les poètes marathis

Les poètes marathis exprimaient l'enquête de dieu à travers leurs poèmes avant l'arrivée des poètes modernes vers la fin du dix-neuvième siècle. On considère ces poètes comme 'saints'. Leurs poèmes font une partie majeure du mouvement de *Bhakti* dans la littérature marathie. Ils ont aussi contribué à la philosophie indienne.³²⁴ Certains poètes érudits se servaient des formes raffinées de la littérature sanskrite.

Avec l'arrivée du modernisme nous remarquons la poésie dans forme de *Shahiri*. Cette forme consistait les chansons qu'on répétait pour le divertissement des gens 'ordinaires'. Plus tard la forme de *Shahiri* était utilisée pour un but socio-politique et s'égare un peu du domaine de la poésie car on commence à y mélanger les jeux théâtraux. Patthe Bapurao et Annabhau Sathe sont des successeurs de ce courant. La recherche du Moi était absent de tous les trois courants. Elle commence à apparaître dans les poèmes vers la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle avec les œuvres de Krushnaji Keshav Damle alias Keshavsut. A cet égard, les poèmes de Keshavsut frappent à la porte du modernisme. L'expression d'individu et celle de son monde intérieur son établie dans les poèmes de Keshavsut. Il tente de faire la recherche du Moi vis-à-vis de dieu et de la société. Le titre « Amhi Kon ? »³²⁵ (Qui sommes-nous ?) d'un de ses poèmes en est suggestif. D'après le critique Prabhakar Machwe « It seems from Keshavsut's poetry that he was caught on the horns of a pantheist dilemma : if God is nature and All-love, why so much

³²⁴ UPADHYE P M, « Saint Literature in Marathi », *Indian Literature*, vol. 19, n° 5, 1976. p. 52.

³²⁵ KESHAVSUT, « Amhi Kon ? », *Haraple Shreya*, Pune, Continental Prakashan, 1956, p. 36.

sorrow in life ? »³²⁶ Les poèmes de Keshavsut comprennent non seulement les émotions humaines mais aussi la pensée humaine. Ils manifestent la subjectivité du poète vers lui-même ainsi que sa vision de la société.

Après Keshavsut la poésie marathie s'enrichit avec les poètes comme Tryambak Bapuji Thomre alias Balkavi et Ram Ganesh Gadkari alias Govindagraj. En 1923, *Ravikiran Mandal*, un groupe de poètes était fondé. Le domaine de la poésie était dominé par les partisans de *Ravikiran Mandal*. Ils ont œuvré à ce que fasse partie de la vie des gens 'ordinaires'. Ainsi les poèmes commencent à franchir le seuil de la limite de la poésie érudite. Pourtant, après Keshavsut ce sont les poèmes de B. S. Mardhekar qui marquent un vent de changement dans la poésie marathie. Son recueil *Shirshiragman* est issu de *Ravikiran Mandal*. Le critique Vilas Sarang tente de comparer la contribution de Mardhekar à la poésie marathie avec celle de T. S. Eliot à la poésie anglaise.³²⁷ Le poète met en question la valeur du déclin de la vie urbaine. Ses poèmes gravitent autour de l'aliénation créée par l'isolation de l'individu dans la société urbaine surtout au milieu de l'industrialisation. Ses poèmes tentent de faire la recherche du Moi, de l'identité d'individu dans la foule où on mène une vie machinale. Mardhekar évoque les thèmes existentialistes dans ses poèmes que nous allons voir dans ce chapitre. Bien que ses poèmes ne tombent pas dans la période que nous avons choisi pour cette thèse, il nous est difficile de les ignorer car il est considéré comme pionnier de ce genre dans la poésie. A cet égard, les poèmes de Mardhekar commencent l'ère du nouvelle poésie. Pourtant, Mardhekar ne s'écarte pas complètement de la tradition *Bhakti*. C'est la raison pour laquelle nous remarquons dans ses poèmes une fusion de mode traditionnel et moderne. Le poète est mort en 1956.

L'influence de Mardhekar se fait voir sur les poèmes de Vinda Karandikar et de Sadanand Rege. Un autre poète P. S. Rege bouleverse la langue des poèmes et rejette la langue métaphorique dans ses poèmes ce qui les fait déchiffrables par les gens 'ordinaires' en contraste avec les gens 'érudits'.

³²⁶ MACHWE Prabhakar, « Keshavsut », *Indian Literature*, vol. 9, n° 3, 1966. p. 47.

³²⁷ SARANG Vilas, « Remarks on Modern Marathi Poetry », *Journal of South Asian Literature*, vol. 17, n° 1, 1982. p. 79.

‘Ses mots’ deviennent les mots de gens ordinaires. A cet égard nous nous permettons de citer une traduction de son poème *My Words* apparue dans la collection « Indian Literature » publiée par *Sahitya Akademi* :

What I never said
has turned into three words –
one mine, one yours and one no one’s
Now I’ve taught three words
To the one that was no one’s –
One mine, one yours and one no one’s.³²⁸

Après Mardhekar, Sharachhandra Muktibodh nous donne des poèmes avec une dimension socio-politique. Ses poèmes contribuent considérablement au genre de nouvelle poésie. Ils gravitent autour des thèmes de la réformation et de la révolution sociale. Ils font appel plus à la pensée humaine qu’aux émotions.

Après l’indépendance, augmente la tendance de faire des poèmes rebelles contre la tradition. Arun Kolatkar simplifie la langue davantage et écrit ses poèmes dans la langue parlée. Pourtant, il continue à écrire pour les revues périodiques. Il ne publie son recueil *Kavita* qu’en 1961. Ses poèmes abordent la vie des gens ‘ordinaires’ et sont plus proches à la vie générale. Le poète tente de voir la réalité dans la vie.

Les revues périodiques ont joué un rôle dominant pour enrichir la poésie dès 1960. En fait, ces périodiques deviennent un champs des activité littéraires à l’époque, remarque la critique Arundhati Deoshtale :

A significant factor contributing to the abundance of literary activity is the availability of open forums provided by a host of literary organisations and journals. Marathi, in fact, can boast of having the largest number of literary periodicals brought out by small groups by different parts of the state to provide a platform for amateurs writers.³²⁹

³²⁸ REGE P S, « My words », *Indian Literature*, DHARWADKER Vinay (trad.), vol. 52, n° 5, 2008. p. 89.

³²⁹ DEOSTHALE Arundhati, « Voices of change - A survey of post-independence Marathi Literature », *op. cit.* p. 146.

Les périodiques ont commencé un mouvement parallèle dans le domaine de la poésie. Dilip Chitre, Bhalchandra Nemade, Namdeo Dhasal, Chandrakant Patil en sont des produits remarquables. Ces poètes refusent entièrement le cadre traditionnel socio-religieux ainsi que l'héritage coloniale. L'absence de la nation promise pendant l'époque Nehru accentue le sentiment de déception. Les poètes expriment cette déception à travers leurs œuvres. A cet égard, Namdeo Dhasal, un poète socio-politique, se fait connaître comme un poète révolutionnaire.

Dilip Chitre voit le Moi dans la relation de celui-ci avec le monde. Il présente le conflit entre les deux à plusieurs niveaux dans ses poèmes. Par conséquent nous y remarquons le Moi multidimensionnel. Ses poèmes exigent un espace considérable pour une étude de point de vue existentialiste dans la poésie marathie. Le poète a non seulement étudié la littérature occidentale mais il était aussi bien formé dans la littérature *Bhakti* en Inde surtout celle de Jnanesvara et de Tukaram.³³⁰ C'est pour cela que nous remarquons dans ses poèmes les différentes couches textuelles.

Entretiens, Narayan Surve s'établit comme un poète très important de l'époque. Nous remarquons un engagement social dans ses poèmes. Il critique le système de valeur traditionnelle et embrasse les valeurs modernes. La plupart de ses poèmes voit la vie telle qu'elle est. On y remarque la construction du Moi par les forces extérieures ainsi qu'intérieures.

Plus tard Vasant Abajee Dahake a présenté le thème de l'aliénation dans ses poèmes. Ceux-ci ont également les aspects de l'idéologie de gauche. L'aliénation créée par la modernisation, l'industrialisation et par la suite la déshumanisation sont les axes principaux de ses poèmes. L'individu angoissé par son existence au milieu de la foule est au centre de son œuvre.

Nous tentons donc de concentrer sur les poèmes de Mardhekar, de Chitre, de Surve et de Dahake dans cette thèse. Nous remarquons fréquemment les tons de l'existentialisme dans leurs poèmes par rapport à ceux des autres.

³³⁰ DESAI Pankti B, *A Study of Modernist Indian English Poets : Arun Kolatkar and Dilip Chitre*, Thèse de doctorat, SNTD Women's University, Mumbai, 2014. p. 61.

5.1 Le début de l'expression existentialiste dans la poésie marathie avec B. S. Mardhekar

L'influence de l'existentialisme sur les poèmes marathis se fait remarquer à partir des poèmes de Mardhekar. Les critiques voient l'expression existentialiste dans les poèmes de Mardhekar de la même façon qu'ils la voient dans *Kosla* dans le genre du roman. Le chercheur Khadalkar cite Gangadhar Patil, un critique littéraire :

When modern man experiences the failure of faith in God, liberalist, socialist, Gandhian, humanist, idealist philosophies, so called optimistic faiths, and moral values, the large vacuum is emerged in his life and for the first time this emptiness is expressed in Mardhekar's poetry. And in the form novel the same realization of emptiness is expressed in *Kosla*, for the first time.³³¹

Les thèmes comme la facticité de naissance, l'inévitabilité de la mort et de la souffrance, l'absurdité de la vie sont les thèmes universels et peuvent être remarqués même avant Mardhekar. Mais on aurait tort d'affirmer qu'ils étaient issus des pensées existentialistes. L'universalité de ces thèmes les fait apparaître dans la littérature de temps en temps. Pourtant, nous pouvons constater que la littérature qui nous présente l'enthousiasme pour la vie tout en acceptant la facticité et l'absurdité de la vie, la souffrance et la conscience de la mort contribue énormément à la pensée existentialiste. Cette littérature engendre le courage face à la vie absurde même si on aurait tort de dire qu'elle engendre l'optimisme car en tout cas elle apprend à vivre 'sans appel'. Cet instrument de vivre 'sans appel' facilite la 'tâche' de vivre la vie pénible. Il est capable de garder la souffrance à l'écart mais en même temps rend l'individu aliéné du construit social. Nous remarquons ce concept chez Mardhekar. Le premier poème de son premier recueil *Shirshiragman* évoque la vie face à son absurdité. Mardhekar y utilise l'image des oiseaux et l'arrivée de l'automne. Le sens global du poème comme suit :

³³¹ PATIL Gangadhar cité par KHADALKAR Dattatray, *Existentialism in the select American and Marathi novels : A Comparative Study*, op. cit. p. 146.

Pourquoi je pleure quand toute feuille tombe à l'arrivée de l'automne ? Ces oiseaux doux qui dormaient ici, où iront-ils ? Ils viendront là où se trouvent les fleurs épanouies comme toi. Alors j'essuie les larmes en souriant et en te rappelant même si l'automne arrive.^{332cxxvi}

Le poète se compare avec des oiseaux qui vont vers le jardin où les fleurs s'épanouissent au lieu de pleurer à l'arrivée de l'automne, la saison où les oiseaux perdent leur abri à cause de la tombée des feuilles. Il dit qu'en se souvenant de ces oiseaux il cesse de pleurer. Autrement dit, le poète se donne le courage de sourire même dans la situation difficile à l'instar des oiseaux de l'automne qui tentent de vivre sans se plaindre.

Les questions existentialistes par excellence sont 'Qui suis-je dans le monde ?', 'Qu'est-ce que c'est que le monde ?', etc. Ces questions sont contingentes et n'ont pas de réponse. Le poète ne tente pas de chercher les réponses à ces questions. Par contre, il semble comprendre l'impuissance humaine de comprendre le monde. Il dit « Je ne comprends pas la création du monde : l'humanité impuissante. »^{333cxxvii} Le poète nous semble donner tout un discours sur la facticité et l'absurdité de la vie dans le même poème. Il dit :

[...]

Je ne comprends pas la création du monde : l'humanité impuissante.

Cette punition, est-elle comme le repentir

De péchés que j'avais dû faire peut-être pendant mes vies antérieures ?

En s'asseyant dans le temple de justice, sans évidence

Ou sans dire le crime

Même un être humain ne prononce pas la culpabilité ;

Mais pourquoi le système judiciaire de dieu a de telle contrainte !

Que soit satisfaite – amen ! – Dieu cruel, ta soif de justice ;

La puissance qui fait tourner la terre sans défense comme une machine

N'aura pas la pitié de ce malheureux même s'il est pendu

³³² MARDHEKAR B. S., *Mardhekaranchi Kavita*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1959. p. 4.

³³³ *Ibid.* p. 11.

Dont sa réponse n'est que la tolérance sans peur et sans mots.^{334cxxviii}

Le poème est plein d'éléments existentialistes. Le poète soulève la nature contingente de la vie et du monde. Il met également en lumière l'absurdité de la vie où il subit la punition sans avoir fait des crimes ou sans qu'il les sache. Cela lui permet de mettre en question le système judiciaire de dieu où il punit les gens arbitrairement sans leur dire les crimes. Cela nous rappelle *Le Procès* de Kafka où l'écrivain montre l'impuissance du protagoniste devant le système judiciaire arbitraire.³³⁵ Le poète manifeste son attitude existentialiste à travers sa tolérance sans peur vis-à-vis de la cruauté de dieu. Il vit sans se plaindre, sans prononcer un seul mot de plainte, en somme il vit 'sans appel', dira Camus.

Mardhekar aborde également l'absurdité créée à cause de la monotonie de vie, des tâches répétitives qu'il faut faire. Il dépeint la vie machinale dans le poème ci-dessous :

Lève-toi tôt. Prend le thé ou le café,
Toute de suite attrape le train.
Mange en disant 'oui patron'
Le déjeuner. Ça fait du sens.
Le soir, malgré la faim,
Faut pas gronder les enfants.
Lors du sommeil surveillent les soucis
Que tout sera ruiné. Qu'il arrive.
Qu'on soit chanceux !
Nous fumons notre *bidi*.
La fumée est là où se trouve le feu,
Nous sommes morts comme dieu.^{336cxxix}

La vie machinale présentée dans le poème est semblable à celle d'un employé ordinaire dans une société urbaine. Les mots utilisés dans le poème

³³⁴ *Ibid.* p. 11.

³³⁵ KAFKA Franz, *Le Procès*, VIALATTE Alexandre (trad.), Paris, Gallimard, 1933.

³³⁶ MARDHEKAR B. S., *Mardhekaranchi Kavita*, op. cit. p. 28.

nous montrent l'affiliation à une classe économique particulière de cet employé. Celui-ci prend un train pour aller au travail, il est sous la surveillance de son patron même quand il déjeune et fume des *bidis*. Cela fait allusion à la classe ouvrière de l'époque. Sa vie nous semble précaire. Il est soucieux lorsqu'il dort. Tout cela nous fait mettre son avenir en question. Son destin nous semble aussi obscure que celui de Sisyphe. Pourtant, nous remarquons en lui l'attitude de surmonter son malheur et de vivre en continuant son travail tout en étant conscient de son destin malheureux. La prise de conscience de son malheur vient avec l'heure de respiration où il dort soucieux. Pourtant le cycle de ses actes quotidiens continue. La conscience de cette absurdité nous montre qu'il n'y a ni suicide philosophique ni tentative de s'échapper à cette absurdité chez lui. Par contre, il nous semble au courant de l'absence d'explication de l'absurdité de la vie. Il continue à fumer sans tenter d'en chercher la réponse chez les êtres humains ou chez dieu car il sait que « Nous sommes morts comme dieu ». Du coup, il est conscient du 'silence déraisonnable' de tous vis-à-vis de ses questions et de son angoisse existentialiste.

En tant que lecteurs, nous n'arrivons pas à déchiffrer tout à fait la vision du monde du poète à travers un seul poème. Pourtant, sa création littéraire complète peut nous permettre de dégager sa philosophie entière vis-à-vis de la vie. Les deux poèmes déjà cités nous montre la position du poète face à la nature absurde et contingente de la vie. Le poète est alors conscient que rien n'est à la main de l'être humain que de vivre. De même, il est aussi conscient de la mort. « Il y a la contrainte de vivre ; Il y a la contrainte de mourir »^{337cxxx}, dit-il. Le poète exprime sa conscience de l'inévitabilité de la mort et la futilité de la relation entre les êtres humains. La futilité des relations rend l'individu tout seul et en même temps libre. Cette liberté effrayante fait que l'individu vit sans direction comme un aveugle dans le monde. Le poète dit :

Je travaillais et pensais à gagne-pain ;
Tout impuissant enfin, moi tout seul.

³³⁷ *Ibid.* p. 41.

[...]

Quand la mère mourut, le père me pourvut de l'amour ;

Puis la sœur ainée me rassura.

Pareil, ils partiront ô dieu. De tous

Comment cherchera les traces cet aveugle ?^{338cxxxix}

Les vers ci-dessus montrent non seulement le souci fondamental du gagne-pain d'un individu mais aussi l'inévitabilité de la mort et la futilité des relations humaines. Le premier devient nécessaire pour rassurer la vie et la deuxième pour rassurer les émotions humaines. Le besoin de rassurer la vie l'emporte sur les émotions même si le poète se trouve impuissant et tout seul à la fin. Il est mortel mais son enthousiasme pour la vie est plus fort que la conscience de la mort. « Le désir de vivre des mortels est très fort »^{339cxxxix}, dit le poète dans un autre poème. La valeur de vie vient avant toutes les relations qui ne sont que du construit social du point de vue existentialiste. Le poète sait que l'apparence de ce construit social est belle. Pourtant, il sait également qu'elle n'est qu'une apparence et non pas la réalité. « Quelle apparence construite ! De la naissance et la mort, [...] Pourquoi cette apparence est belle si elle n'est qu'un temple de destruction qui a une grande porte de mensonge ? »^{340cxxxix}, dit le poète. Il met la naissance de l'être humain en question si personne n'appartient à personne.

Mardhekar voit un être humain avec toutes ses contraintes physiques. Il voit également tous ses 'défauts' et ses 'qualités'. Autrement dit, il voit le Moi 'nu', sans masques des exigences socio-culturelles. Il remarque que le Moi souffre de « la jalousie, l'égoïsme, l'envie »^{341cxxxix}. Il reconnaît également le désir sexuel de l'être humain et ses conséquences chaotiques. « Le phallus de Shiva est le mien qui est le symbole du chaos. »^{342cxxxv} Le poète non seulement

³³⁸ *Ibid.* p. 27.

³³⁹ *Ibid.* p. 47.

³⁴⁰ *Ibid.* p. 33.

³⁴¹ *Ibid.* p. 30.

³⁴² *Ibid.* p. 37.

touche l'existentialisme mais aussi il tente de faire une enquête du statut ontologique du Moi.

L'ensemble de poèmes de Mardhekar nous montre sa vision du monde. Il connaît la facticité de naissance, la construction culturelle, la vie machinale, le désillusionnement, l'aliénation et l'inévitabilité de la souffrance et de la mort. Son esprit semble être déchiré entre la philosophie indienne religieuse (comme il estimait énormément Jnaneswar, Tukaram et Swami Samarth) et sa formation dans les œuvres occidentales. La confrontation de la formation dans la tradition indienne et dans la pensée occidentale le fait conscient de l'aliénation vis-à-vis du monde. Il devient également conscient de la mort. Cette conscience lui permet de voir toutes les dimensions de la vie. La conscience de l'inévitabilité de la mort lui apprend de vivre sans peur comme dit Vijaya Rajadhyaksha.

Il a pu voir la vie en gardant la conscience de la mort dans son esprit. C'est pour cela il a pu la connaître davantage et de manière différente. Et grâce à la conscience de la nature dépendante de vie qu'il a pu connaître la mort davantage.^{343cxxxvi}

La vision de vie créée dans les poèmes de Mardhekar nous permet de nous mettre en accord avec Vijaya Rajadhyaksha. Nous remarquons Mardhekar se moquer de la vie humaine à cause de sa futilité. Il la voit comme une punition. Pourtant il se montre tout prêt à subir cette punition sans se plaindre. Malgré cette punition il préfère rassurer la vie. « Il faut manger bien qu'on n'ait de quoi se couvrir »^{344cxxxvii}, dit-il, ce qui nous paraît une attitude existentialiste.

Les éléments existentialistes que nous trouvons chez Mardhekar nous permettent de dire que sa philosophie irait sur la même voie que celles de Nietzsche, de Kafka, de Camus et de Sartre. Que ce soient le renversement de 'la sagesse de Silène' comme chez Nietzsche, la vie comme celle d'un insecte et l'impuissance vis-à-vis du système comme chez Kafka, la vie machinale et l'enthousiasme pour la vie comme chez Camus ou la recherche du Moi comme chez Sartre ; tout se voit chez Mardhekar. Pourtant cela ne nous permet pas de

³⁴³ RAJADHYAKSHA Vijaya, *Mardhekaranchi Kavita: Swaroop ani Sandarbha - Vol 1*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1991. p. 69.

³⁴⁴ MARDHEKAR B. S., *Mardhekaranchi Kavita, op. cit.* p. 39.

constater que la philosophie dans ses poèmes provient d'œuvres de ces écrivains. A la rigueur, nous pouvons dire qu'il était influencé par la sensibilité européenne vers la vie et que ses expériences de la vie le rendent conscient de la philosophie existentialiste. Ses œuvres artistiques nous semblent le produit de la fusion de tous les deux.

5.2 Le vécu de l'aspect corporel chez Dilip Chitre

Dilip Chitre commence à faire publier ses poèmes dans les journaux périodiques. Les poèmes de Chitre se situent contre le cadre traditionnellement établi de la poésie marathie. Chitre a eu une formation dans la littérature occidentale. Le conflit entre son héritage traditionnel et son esprit scientifique se voit donc inévitablement dans ses poèmes. L'époque où Chitre commence à écrire les poèmes est marqué d'une part par la lutte d'identité de Dalits et d'autres part par la lutte de la classe ouvrière. Chitre n'arrive pas s'identifier avec toutes les deux luttes compte tenu du fait qu'il est né dans une famille aisée de caste supérieure. En outre, la formation dans la littérature occidentale ne lui permet pas d'accepter les valeurs traditionnelles. Pourtant, il n'arrive pas non plus à se détacher complètement de sa tradition. Chitre se trouve donc aliéné de tous les deux, sa formation et sa tradition. Ses poèmes oscillent entre les deux. La position de Chitre est comme des branches de banian qui descendent vers leurs racines et il y naît un nouveau banian. Le Moi de Chitre est donc déchiré entre les deux. Les empreintes de ce conflit se fait voir dans ses poèmes. Ceux-ci sont marqués par ses expériences personnelles. C'est la raison pour laquelle Chitre dit, « L'expérience personnelle d'existence est inévitablement la genèse de poème : je ne suis pas mécontent que mes poèmes soient extrêmement personnels. »³⁴⁵ D'un autre point de vue, cela nous paraît également la raison de l'absence d'engagement social de ses poèmes bien que son époque soit marquée par les changements socio-culturels. Les trois poètes, à savoir, Namdeo Dhasal, Narayan Surve et Dilip Chitre de l'époque

³⁴⁵ CHITRE Dilip, « Swatachya Lekhanasambandhiche Vichar », *Orpheus*, p. 110.

font la recherche du Moi dans les différents contextes. Namdeo Dhasal et Narayan Surve tentent de chercher le Moi dans le contexte social et économique respectivement tandis que Chitre cherche le Moi ontologique. Par la suite, nous pouvons en dégager que le poète accordera beaucoup d'importance à la sensibilité physique tout comme nous l'avons vu dans ses nouvelles.

Nous nous mettons donc à l'écart de la tentative de chercher l'engagement social dans les poèmes de Chitre. Dans ce cas-là, nous en dégageons que son Moi se définit à travers ses perceptions phénoménologiques mais non réductible à elles. Il décrit ses perceptions mais après les avoir développées dans ses écrits. « Les expériences sont développées dans les écrits »^{346cxxxix}, dit-il. Il ajoute que les expériences perçues de façon incomplète sont accentuées dans les écrits. A cet égard, il nous semble que Dilip Chitre imagine les sentiments après avoir eu de telle ou telle expérience. Il se sert donc de ses images dans ses poèmes. Ses poèmes deviennent donc une fusion d'expériences et de fiction. Ils commencent ainsi de la phénoménologie mais la dépassent et arrive à la fiction. Il devient donc très important de décoder ses images pour mieux comprendre ses poèmes. En ce qui concerne les sentiments vis-à-vis des expériences, n'est-il pas pertinent de se poser si les sentiments vis-à-vis de telle ou telle expérience restent les mêmes chez chaque individu et à chaque temps ? Comme Chitre nous dit que ses poèmes sont des produits de ses expériences personnelles, ne faudrait-il pas se concentrer sur son vécu à lui ? Pourtant, une autre question surgit : aura-il les mêmes sentiments à l'âge de vingt ans et de quarante ans, par exemple, vis-à-vis de la même expérience ? Chitre semble tout à fait croire l'aspect 'ici et maintenant' de l'existentialisme. D'après lui « Man is a transformative animal. »³⁴⁷ Son Moi n'a donc pas d'histoire. L'absence d'engagement social et d'histoire fait donc le Moi de Chitre socio historiquement inexistant. Par le même fait, la possibilité d'avoir le Moi transcendant avec chaque poème n'est pas du tout niable. La confirmation d'existence vient de la sensibilité physique chez le poète. Toute autre chose à

³⁴⁶ *Ibid.* p. 109.

³⁴⁷ *Ibid.* p. 111.

part son corps lui est inutile. L'expérience corporel, qu'elle soit plaisante ou déplaisante, lui est le seul moyen d'être conscient de son existence. Par la suite, Chitre reconnaît toutes les faiblesses et toutes les limitations du corps humain. «Le meurtre, l'adultère, l'addiction, la faim insupportable, la soif »^{348cxl} lui font conscient de son Moi. Comme les poèmes de Chitre gravitent autour des expériences personnelles, cela va sans dire que le conditionnement social n'a pas de place chez lui. En conséquence, la question de moralité et d'immoralité devient sans pertinence dans ses poèmes. Elle provient de l'intellect, de la faculté de raisonner. Chitre connaît les limites de l'intellect. Pour cela au lieu de vivre à travers l'intellect il préfère vivre à travers la conscience d'expérience. Cette position de Chitre le fait dire :

Là où se séparent couche par couche
Les croûtes de péché, de vertu et d'engagement
Je me noie dans la blessure profonde
En quittant mon intellect et en cherchant ma conscience.^{349cxli}

Les péchés, les vertus et l'engagement ne sont que des parties du construit social qui proviennent de l'intellect humain, alors que la conscience du corps fait partie du Moi. Elle est tout à fait naturelle chez le poète tout au contraire de la culture qui est acquise. L'intellect humain et la culture ne sont pas intrinsèques au Moi. Chitre concentre donc sur le naturel afin d'arriver à son Moi authentique. En fait, il souhaite que toutes les institutions disparaissent. Elles ne servent qu'à la négation du Moi. Cette position du poète est doublement existentialiste. D'une part elle se dresse contre les systèmes établis et de l'autre elle affirme l'antériorité de l'existence sur l'essence. Supprimer le construit social serait de réduire un être humain à son entité physique et naturelle. Le poète voit cette entité physique comme le Moi authentique. Il est à la recherche de ce Moi 'nu'.

Celui qui n'a ni société ni temps

³⁴⁸ CHITRE Dilip, « Shaktichya Ringnat Pavitre Ghetto Papache », *Ekun Kavita - I*, Mumbai, Popular Prakashan, 1992, vol. 1/3 p. 7.

³⁴⁹ CHITRE Dilip, « Mahamantrocchar », *Ekun Kavita - I*, p. 53.

Ni région ni histoire ni futur
Celui qui n'a ni ennemi ni sauveur
Ni maître ni disciple dieu
Celui qui est infiniment simple et sincère
[...]
Dans sa quête, je me noie dans ma conscience.^{350cxlii}

‘L’intentionnalité’ de la conscience du poète ne se dirige que vers son entité physique. Il n’est pas étonnant que les expériences physiques à travers la sensibilité physique se trouvent au cœur des poèmes de Chitre. Sartre dit que « la conscience est conscience *de* quelque chose : cela signifie que la transcendance est la structure constitutive de la conscience ; c’est-à-dire que la conscience naît *portée sur* un être qui n’est pas elle. »³⁵¹ De même la conscience du poète ne s’éclate qu’avec sa sensibilité physique qui est en dehors de sa conscience. Cela met l’emphase sur la nature transcendante de sa conscience qui rejette le construit social de son Moi et se limite à son aspects physique. Le départ du poète de ses expériences physiques lui permet d’arriver à son plein être. La conscience et ses expériences physiques se trouvent réunies dans le Moi du poète. Les deux deviennent complémentaires l’un à l’autre et le poète explore ce lien naturel entre les deux. C’est la raison pour laquelle nous remarquons que la plupart de ses poèmes commencent avec les éléments perceptibles qui font appel à la sensibilité physique. Chitre semble éviter consciemment les commencements conceptuels. A cet égard, il nous paraît important de citer R. G. Jadhav.

D’habitude les poèmes de Chitre commencent avec la vue, le son, la touche, l’odeur ou le goût. Ils ne commencent pas avec l’imagerie, l’imagination, les pensées ou les concepts. Ses poèmes partent rarement de l’abstrait vers l’abstraction ou de l’abstraction vers l’abstrait. Il est important (à noter) que le génie du poète diligent comme Chitre soit si conscient du perceptible.^{352cxliiii}

³⁵⁰ *Ibid.* p. 48.

³⁵¹ SARTRE Jean Paul, *L’Etre et le Néant*, *op. cit.* p. 28.

³⁵² JADHAV R G, *Satthottari Marathi Kavita va Kavi*, 2^e éd., Aurangabad, Saket Prakashan, 2007. p. 96.

La sensibilité physique prend donc une place centrale dans les poèmes de Chitre. Tout ce qui est perceptible comprend la réalité fondamentale et indéniable chez lui. Autrement dit le concret emporte sur l'abstrait chez Chitre. Il dit,

Personne ne peut nier ce costume, cette chemise, cette cravate
Car c'est la réalité fondamentale, toute externe.
La qualité apparente, évidente, perceptible.
[...]
C'est la réalité évidente.
Le désir sexuel – évident. La faim – évidente.
Tous les actes physiques sont évidents.
Toutes les perceptions du toucher sont évidentes.^{353cxliv}

La sexualité est un de ces éléments et un thème prépondérant dans ses poèmes. La sexualité chez le poète ne nous permet pas de mettre sa moralité en question. Elle va au-delà du concept de la moralité ce qui permet au poète de chercher son Moi authentique sans les masques socio-culturels. Ainsi Chitre refuse l'intermédiaire de toutes les institutions pour arriver à son existence authentique.

Le poète aborde un autre thème existentialiste par excellence, celui de l'enthousiasme pour la vie. Il connaît l'absurdité de la vie ainsi que l'inévitabilité de la mort. Il voit la vie comme une punition. Pourtant il manifeste son désir de vivre tout en subissant la punition. Il ne veut pas se libérer de cette punition. Il dit :

Je ne veux pas la libération !
Je ne veux pas la libération !
Plutôt donne-moi de l'herbe, de l'herbe verte intense
Donne-moi du pain et du *Khima*³⁵⁴
Donne-moi une cigarette

³⁵³ CHITRE Dilip, « Prachurya : Rojcha Swagat, July 1964 », *Ekun Kavita* - 2, Mumbai, Popular Prakashan, 1995, vol. 2/3. p. 276-277.

³⁵⁴ *Khima* est un plat de l'Asie du Sud préparé avec la viande hachée.

Je ne veux pas la libération !
Une chanson mauvaise me convient
Avec la médicaments de toux !
Ne me décourage pas !
Je veux souffrir davantage !^{355cxlv}

Le poète se montre tout prêt à souffrir la punition qu'est la vie mais il ne veut pas la quitter. Au lieu de s'en libérer il manifeste son désir intense de satisfaire ses besoins physiques. C'est pour cela nous remarquons que les images de sensibilité physique et de mort sont en tandem dans beaucoup de poèmes de Chitre. A cet égard, il serait utile de noter ce qu'écrit Desai Pankti dans sa thèse de doctorat. « The erotic is never very far from the imagery and themes of death and mutilation in Chitre's work. This becomes obvious in juxtapositioning of the images of sex and the images of death [...] »³⁵⁶ Par conséquent, nous pouvons dégager que les maladies et les plaisirs lui sont égaux à condition qu'il soit accordé la vie davantage. Pourtant, cela ne veut pas dire que le poète n'est pas conscient de l'inévitabilité de la mort. Par contre, il est conscient de la mort à chaque moment de sa vie ce qui donne naissance au sentiment de l'absurdité. Il ne tente jamais de s'échapper à la prise de conscience de la mort. En fait, il sait que la vie et la mort comprennent deux fils du même tissu. L'absurdité née de l'inévitabilité de la mort est innée à la vie elle-même. Les vers ci-dessous manifestent sa position vis-à-vis du sentiment absurde de la mort.

Nous ne nous sommes jamais séparés du courant de la vie
Les vagues bouclées de la mort.
Nous ne le pouvions pas, nous ne le voulions pas,
Et c'est aussi une spécificité de notre mort.^{357cxlvi}

³⁵⁵ CHITRE Dilip, « Mukti », *Ekun Kavita* - 2, p. 330.

³⁵⁶ DESAI Pankti B, *A Study of Modernist Indian English Poets : Arun Kolatkar and Dilip Chitre*, op. cit. p. 104.

³⁵⁷ CHITRE Dilip, « Dhruvpad », *Ekun Kavita* - 3, Mumbai, Popular Prakashan, 1999, vol. 3/3 p. 727.

Les poèmes de Chitre touchent plusieurs thèmes existentialistes. Sa position contre les institutions, son appel à la sensibilité physique, la conscience de la mort et de l'absurdité de la vie font ses poèmes entrer dans la matrice des textes existentialistes. Pourtant il n'est pas niable que nous trouvons les couches d'influence venue d'ailleurs. Ses poèmes semblent parfois prolonger la tradition du poète saint Tukaram. Chitre s'adresse directement aux dieux Vitthal et Khandoba à l'instar de Tukaram dans ses plusieurs poèmes. Comme nous l'avons déjà discuté, sa position est comme une branche de banyan qui descend vers ses racines. De même, Chitre se lance de temps en temps vers sa tradition d'où la présence d'images empruntées à la mythologie hindoue. Il fait opposition entre la souffrance qu'il voit partout dans le monde et le silence de Khandoba³⁵⁸ vis-à-vis de cette souffrance. Ses poèmes sont pleins d'images venues de plusieurs événements et plusieurs textes du monde. Ils constituent un tableau de multiples palimpsestes. Chitre tente de charger ses poèmes avec ses expériences et souvenirs dans la vie. Pourtant il n'en dégage pas la sagesse pour l'apprendre aux autres. Autrement dit, il ne se situe pas comme un moralisateur qui apprend aux autres la sagesse qu'il a apprise à travers ses expériences. Sa position est comme 'chacun vis-à-vis de sa propre vie'. Sa question, « Qui va accomplir son existence à l'aide du temps que j'ai subi [...] ? »³⁵⁹^{xlvi} manifeste le même sentiment que chacun est tout seul dans sa propre vie, que chacun doit trouver le sens de sa propre existence.

5.3 Narayan Surve et l'existentialisme né de la réalité sociale

Littéralement 'jeté dans le monde' Surve est un enfant orphelin comme il le dit dans l'introduction de son recueil *Sanad* (1982).³⁶⁰ Il est élevé par un couple ouvrier dans une usine. Il a passé son enfance au milieu des ouvriers ce qui lui a donné l'occasion d'être témoin de la lutte des ouvriers pendant les années avant et après l'indépendance. Il a également vu la lutte pour

³⁵⁸ CHITRE Dilip, « Khandoba », *Ekun Kavita - I*, p. 75.

³⁵⁹ CHITRE Dilip, « Pruthvivharchya Athvani », *Ekun Kavita - I*, p. 168.

³⁶⁰ SURVE Narayan, « Manogat », *Sanad*, 6^e éd., Mumbai, Granthali, 2010, p. i.

l'indépendance. Tous ces éléments apparaissent dans ses poèmes. Ses poèmes présentent tout d'abord la vie des ouvriers. A cet égard, nous pouvons dire que le Moi « pour les autres » et 'jeté dans le monde' sont les axes principaux de poèmes de Surve. De ce fait, sa poésie se contraste avec celle de Mardhekar qui voit le Moi d'une façon isolée. L'enquête ontologique et existentialiste du Moi viennent de sa naissance, sa vie et sa mort chez Mardhekar. Le Moi « pour les autres » est donc absent de ses poèmes. En revanche, Surve n'ignore pas cette caractéristique du Moi. Nous trouvons donc l'engagement social dans ses œuvres. Les éléments existentialistes y viennent avec la référence à la vie qu'il a vécue dans la société. Nous nous permettons de citer quelques vers de Surve pour éclaircir son approche vis-à-vis de la vie.

Vivre est devenu difficile mais il faut vivre
Beaucoup reste à tolérer, il faut l'admettre
[...]
La journée arrive, passe stérile, je le sais
[...]
Faut-il quitter de marcher même si on trébuche ?
Pardonnez-moi mais ne me le demandez pas !³⁶¹exlviii

Ne nous-remarquons pas la même attitude de Sisyphe dans les vers ci-dessus ? Le poète tout en souffrant dans la vie se montre prêt à vivre et à souffrir davantage. Il passe les jours stériles machinalement. De plus, les jours qu'il passe ne lui donnent aucun espoir de son avenir. Il dit qu'il est conscient de cette absurdité mais ne se montre pas disponible au conseil de quitter la vie. D'après nous c'est une attitude existentialiste par excellence même si le poète touche ou non la philosophie européenne existentialiste. Que ces pensées viennent dans ses poèmes à travers les réflexions philosophiques existentialistes ou qu'elles viennent de sa vie pratique, il n'est pas niable qu'elles ont des caractéristiques existentialistes. Il dit dans un autre poème :

Quand je suis angoissé dans une telle vie infernale je me rappelle

³⁶¹ SURVE Narayan, « Maaf Kara », *Sanad*. p. 9.

Nous n'avions qu'une seule question ; il faut du pain et la vie
La question reste la même maintenant ; il faut du pain et la vie.^{362exlix}

Nous remarquons le désir intarissable de vivre bien que la vie soit infernale. Le poète manifeste non seulement ce désir mais aussi il manifeste sa disposition de se battre contre tout et tous pour rassurer son existence.

Si vous ne me trouvez pas au camp
Soyez entendu
Que pour mon existence je me bats à tous les côtés.^{363cl}

Même si la lutte du poète fait allusion à la lutte communiste, mais notons que pour le poète 'transformer le monde'³⁶⁴ semble être son objectif secondaire. Au contraire, pour Surve l'objectif primaire est de 'changer la vie'. Le poète, influencé par le marxisme-léninisme, est tout d'abord est un homme révolté qui partage le consensus collectif. Il se révolte pour le changement de la condition de vie de tous. Pourtant, selon lui il faut que son esprit révolté se construise à son intérieur d'abord pour qu'il soit manifesté dans la société. Le poète dit :

Tout au début, j'ai eu le point de vue qui m'a appris l'importance de différence entre le consensus collectif et l'individu. Il m'a également appris que « tu ne peux changer le monde extérieur que seulement si tu te changes d'intérieur et d'extérieur. » Cette philosophie m'était plus objective que les écrits canoniques de savants et de chercheurs. Elle s'appelait le marxisme-léninisme.^{365cli}

Surve reconnaît l'influence du marxisme-léninisme sur sa vie. Pourtant, il accepte aussi qu'il faut se changer tout d'abord pour transformer le monde. Le poète construit donc un esprit révolté à son intérieur qui lutte non seulement pour son existence mais aussi pour l'existence des autres. La souffrance individuelle à cause de l'absurdité de la vie devient donc le point de départ pour le poète. Elle se converge avec les souffrances des autres d'où est née la

³⁶² SURVE Narayan, « 22 February », *Sanad*. p. 10.

³⁶³ SURVE Narayan, « Jar Tumhala », *Sanad*. p. 29.

³⁶⁴ MARX Carl cité de LABICA George, *Karl Marx : Les Thèses sur Feuerbach*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philopsophies », 1987. p. 50.

³⁶⁵ SURVE Narayan, « Manogat », *op. cit.* p. iv.

nécessité de la révolte. Cette attitude du poète ressemble à celle de ‘l’homme révolté’ de Camus. Le philosophe dit :

En attendant, voici le premier progrès que l’esprit de révolté fait faire à une réflexion d’abord pénétrée dans l’absurdité et de l’apparente stérilité du monde. Dans l’expérience absurde, la souffrance est individuelle. A partir du mouvement de révolte, elle a conscience d’être collective, elle est l’aventure de tous. Le premier progrès d’un esprit saisi d’étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Dans l’épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le « cogito » dans l’ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l’individu de la solitude. Elle est lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte donc nous sommes.³⁶⁶

L’esprit révolté de Surve qui fait une partie de son Moi ne s’est pas construit par hasard. Il s’engage activement dans le combat pour la vie qui se passe à son entourage. Son approche révoltée le pousse à écrire pour répandre non seulement la nécessité de révolte mais aussi la valeur de la vie. D’abord il commence à écrire et à traduire des nouvelles et puis s’éclate dans le genre de la poésie. Nous remarquons un mélange d’existentialisme et de marxisme dans les poèmes de Surve. L’absurdité née de la vie machinale, la condition de vie des ouvriers, la révolte pour rassurer l’existence, etc sont des thèmes récurrents dans ses poèmes. Le critique littéraire Vidyadhar Date remarque l’influence de Vinda Karandikar sur Surve et l’appelle un poète de prolétariat. « On of his (Vinda Karandikar’s) most celebrated and early work is the anthology interestingly called *Swed Ganga*, a Ganga of sweat and the labour of workers. This was to have a major influence on Narayan Surve, a true proletarian poet, a street orphan and textile worker, now widely recognised for his writing. »³⁶⁷, dit-il. La lutte continue pour la vie fait le poète comparer sa vie à l’acier chauffé. Il sait l’art de vivre tout en subissant la souffrance. Il dit :

A chaque moment j’ai réfléchi au monde, et je suis devenu le monde

³⁶⁶ CAMUS Albert, *L’Homme Révolté*, op. cit. p. 36.

³⁶⁷ DATE Vidyadhar, « Vinda Karandikar : Deserving the Jnanpith », *Economic and Political Weekly*, vol. 41, n° 4, 2006, p. 316-317.

Comment supporter la souffrance, vivre de nouveau, je ne l'ai appris
qu'ici

La vie est bien chauffée comme on chauffe l'acier au four

Deux jours sont passés en attendant, deux jours en souffrant.^{368clii}

Le poète semble nous dire que chaque jour il meurt et chaque jour il revit pour souffrir. Il manifeste un désir fort pour la vie même si sa vie est chauffée comme l'acier. Sa vie est très belle en apparence mais en réalité elle est comme les corps pendus d'animaux à l'abattoir, dit-il.^{369cliii} Pourtant, l'existence emporte sur la souffrance chez lui. En outre, il se montre prêt à se battre contre les autres pour rassurer son existence :

Maintenant que je suis né, je vis dans cette réalité nue

Il faut vivre, la rendre la nôtre ; tantôt en recevant tantôt en donnant
deux coups.^{370cliv}

Cette lutte d'existence est non seulement face à la condition de la vie mais aussi face à la mort elle-même. Son enthousiasme pour la vie est si fort qu'il tient la mort à l'écart autant que possible. L'acceptation de vie, bien qu'elle semble comme une punition, au lieu de l'acceptation de mort est un trait très existentialiste chez Surve. Il produit plus ou moins la même image que celle de Sisyphe en train de monter le rocher vers le sommet. Comme le travail de Sisyphe devient lui-même sa vie, de même le combat des ouvriers devient leur vie à eux. Le poète dépeint cette attitude à l'aide des vers ci-dessous.

Je vois

[...]

Les enfants, comme ils renversent *lagori*³⁷¹, Chassent la mort qui
vient lentement.^{372clv}

³⁶⁸ SURVE Narayan, « Don Divas », *Sanad*, p. 14.

³⁶⁹ SURVE Narayan, « Majhe Vidyapeeth », in *Sanad*, 6^e éd., Mumbai, Granthali, 2010, p. 16.

³⁷⁰ *Ibid.* p. 17.

³⁷¹ Lagori est un sport en Inde joué entre deux équipes. Un joueur renverse un petit tas de pierres ou de bois (comme c'est convenable pour les deux équipes) à l'aide d'une balle. Lui et les autres joueurs de son équipe s'engagent à réarranger le tas jusqu'à ce que les joueurs de l'équipe adverse ne chassent celui qui est en train de réarranger le tas. La première équipe gagne si elle réussit à le réarranger et l'équipe adverse gagne si elle réussit à chasser le joueur qui est en train de le réarranger.

³⁷² SURVE Narayan, « Jahirnama », *Sanad*, p. 42.

Le ton du poète ressemble à celui des enfants qui ont déclaré la guerre contre la mort elle-même. Ce sont les enfants des ouvriers qui n'arrivent pas à joindre les deux bouts pour survivre. Bien que le poète soit ou non conscient de la philosophie existentialiste, ses poèmes nous montrent la lutte existentialiste en pratique. Cela nous tente de constater que nous trouvons l'approche existentialiste appliquée dans les poèmes de Surve. Autrement dit, au lieu de philosopher les concepts et les idéologies, le poète vit pratiquement la philosophie. Il cherche son Moi non pas à travers les réflexions philosophiques mais à travers son existence elle-même au milieu du monde dans lequel il est 'jeté'. En outre, il n'est pas certain de parvenir à son Moi. Pourtant, sa lutte continue. Cette lutte nous paraît donc sans direction et avec l'avenir inconnu. Le poète construit son Moi à l'aide de cette lutte. Il s'y engage de façon continue. Il dépeint cette lutte de façon ci-dessous.

J'ai perdu la moitié de ma vie en me cherchant
Mille fois j'ai détourné de moi-même, pourtant je ne me suis pas
trouvé.^{373clvi}

Les poèmes de Surve sont donc chargés de thèmes existentialistes ainsi que des thèmes marxistes qui lui sont venus de l'entourage où il vivait. En prenant compte de l'éducation qu'il a reçue (jusqu'au quatrième)³⁷⁴ il nous est difficile de croire qu'il ait lu les œuvres marxistes ou bien existentialistes. Les poèmes de Surve sont plus proche à la vie. Il est donc considéré comme un poète du peuple. Ses poèmes sont non seulement ceux d'un esprit révolté mais aussi d'un esprit compatissant vers le peuple exploité comme remarque G. P. Deshpande.

The pain of the exploited life and exploitative society was there forever present in his writing. In that sense he was not a poet of revolution as much as he was poet of Karuna.³⁷⁵

³⁷³ SURVE Narayan, « Ek Amhi Ase Nighalo », *Sanad*. p. 20.

³⁷⁴ SURVE Narayan, « Manogat », *op. cit.* p. v.

³⁷⁵ DESHPANDE G. P., « Thinking of Surve », *Economic and Political Weekly*, vol. 45, n° 36, p. 15-17.

Deshpande remarque la souffrance dans les poèmes de Surve mais à notre avis ils vont au-delà de la souffrance. Ils manifestent également l'effort de surmonter ces souffrances en acceptant de les vivre et en tentant d'améliorer la condition de vie. Cette approche du poète donne à ses poèmes des tons de l'existentialisme marxiste. Elle distingue également le poète de son prédécesseur B. S. Mardhekar. L'existentialisme chez Mardhekar semble venir de l'empathie vis-à-vis des gens souffrant de l'absurdité de la vie. Il vient également de sa tradition et de sa formation dans la littérature européenne. Par contre, chez Surve il vient de conscience de la vie absurde vécue, de l'enthousiasme pour la vie malgré sa nature absurde.

5.4 Vasant Abajee Dahake et l'engagement socio-politique

Vasant Abajee Dahake est né en 1942. Il a reçu *Sahitya Akademi Award* en 2009 pour son recueil *Chitralipi*. Nous remarquons que ses poèmes gravitent autour de deux axes principaux. Premièrement nous trouvons des allusions à l'idéologie de gauche dans ses poèmes. A cet égard, Vasant Abajee Dahake a identifié le vent de changement dans la poésie moderne qui jusqu'ici se situait dans le contexte anti-colonial. Le critique K. Satchidanand dit :

Vasant Abaji Dahake too felt that the context of modernism has changed since the sixties especially with the entry of the Marxist and the Dalit Panther movements on the Marathi scene. Labour, gender, caste and environment have become the key issues of the new poilitics of poetry that elevates poetry itself to the status of rebellion, and puts its texts against the text of power.³⁷⁶

A cet égard Dahake s'approche à Narayan Surve. A l'autre front ses poèmes manifestent l'absurdité née dans le milieu urbain à cause de l'industrialisation et, par la suite, de la déshumanisation des êtres humains. A l'époque, beaucoup de gens sont venus vers les villes en quittant leur racine pour y trouver une meilleure fortune. On les fait travailler comme des machines ce qui crée la distance entre les individus. Le sentiment de collectivité était

³⁷⁶ SATCHIDANAND K, « Reflections : Critiquing Modernism », *Indian Literature*, vol. 42, n° 2, 1998. p. 10.

perdu d'où est née aliénation. De plus, leurs rêves d'avoir une meilleure fortune ne se réalise car ils recevaient un très petit montant comme le salaire qui n'était pas suffisant afin de satisfaire même les besoins élémentaires. Par conséquent, la conscience de la futilité de leur travail et de leur vie les hante. Ils vivent dans la précarité et s'occupent à rassurer la vie 'd'aujourd'hui'. La question « pourquoi je vis ? » surgit inévitablement dans une telle situation. L'aliénation, la nostalgie du passé, la recherche du Moi, la futilité de relations, de culture, de religion, etc. apparaissent inévitablement chez eux. Ce tableau se sert comme un arrière-plan pour les poèmes de Dahake.

Dahake a écrit quelques recueils de poèmes dont *Yogabhrasht* (1972), *Shubvartam* (1987) et *Shunashep* (1996) sont les plus connus. Dahake a lu les œuvres de plusieurs écrivains européens. Il dit qu'il est difficile d'éviter les œuvres comme *L'Etranger* de Camus, *La Nausée* de Sartre, *Le Procès* de Kafka et *Les damnés de la terre* de Franz Fanon.³⁷⁷ Dahake semble très influencé par les écrivains existentialistes comme Kafka et Camus. En fait, nous voyons plusieurs images équivalentes à celle de Sisyphe dans ses poèmes. Ces images sont nées de l'angoisse et de la souffrance avec le futur obscur d'un côté et le désir de vivre, l'enthousiasme pour la vie de l'autre. Nous avons choisi quelques poèmes de Dahake qui nous permettront de décoder ces images de Sisyphe. Nous allons aussi tenter de déchiffrer les éléments existentialistes dans ses poèmes. Nous concentrerons sur son recueil *Yogabhrasht* en raison de la période que nous avons choisie pour cette thèse. Cela nous donnera l'idée des écrits existentialistes dans un cadre temporel particulier.

Dahake intitule un de ses poèmes en l'honneur de Kafka. Il lui rend l'hommage direct en donnant le titre « Franz Kafka, Décembre 1967 » à son poème. Dans le poème, le poète dit qu'il a une voie obscure à son intérieur. Il y marche comme en sommeil, fatigué et en sueur, sans cesse vers le destin inconnu. En fait, il nous donne l'impression que l'acte de marcher dans l'obscurité sans espoir lui est inévitable. « Je gravite comme en sommeil dans cette obscurité mouillée (de ma sueur) / le destin est cloué à pieds comme un fer

³⁷⁷ DAHAKÉ Vasant Abajee, *Yatra : Antaryatra*, 2^e éd., Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2011. p. 134.

de cheval »^{378clvii}, dit-il. Le poète évoque déjà l'image équivalente à celle de Sisyphe en faisant un travail sans cesse et sans espoir. Il ne s'agit pas d'un rêve dans ce poème. Le poète crée un signifiant à travers son poème qui signifie sa vie. Il en donne la raison. Il dit qu'il est ruiné de spiritualité ce qui symbolise sa caractéristique athée. En conséquence, cela symbolise également l'absence de son essence pré-décidée. Il n'a donc que son existence. En ce qui concerne son essence, il faut qu'il la cherche lui-même dans la vie. Il fait face à la liberté effrayante comme une punition pour sa caractéristique athée. Son acte de marcher sans cesse dans l'obscurité signifie donc son égarement dans la vie pour la recherche de son essence, de son Moi. Le poète évoque le thème existentialiste de la liberté et son caractère effrayant dans ce poème.

Le poète continue à faire graviter son poème autour des thèmes existentialistes. Il dit qu'en marchant sur cette voie il a supprimé le construit social de péchés et de vertus de son Moi pour le voir 'nu'. Il enlève également l'optique de l'égotisme afin de voir à l'entourage de manière objective. Ainsi il arrive enfin de voir son Moi 'nu' et authentique, qui est tout à fait noir. Il voit également les visages dégoûtants de tout ce qui l'entoure. La saleté est non seulement à son intérieur mais aussi à l'extérieur. En quête du Moi, le poète arrive aussi à voir l'existence de la société dans sa 'nudité' ce qui nous rappelle la recherche de l'existence chez Roquentin dans *La Nausée* de Sartre.

Le destin inconnu et la vie machinale sont aussi manifestés dans le poème « Aham » (tr. Moi). Le titre nous dit explicitement qu'il s'agit du Moi dans le poème. Le poète le cherche dans la réalité de la vie vis-à-vis du destin. Il dit que le destin le met en confrontation avec la réalité.

En saisissant mon cou dans ses griffes d'acier, le destin
M'a jeté sans pitié sur le rocher cruel et dur de la réalité.^{379clviii}

La confrontation avec la réalité fait le poète découvrir qu'il n'est qu'une roue qui contribue au fonctionnement du système de monde. En fait, il nous

³⁷⁸ DAHAKE Vasant Abajee, « Franz Kafka, December 1967 », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972, p. 5.

³⁷⁹ DAHAKE Vasant Abajee, « Aham », *Yogabhrasht*, p. 7.

semble que le poète nous présente la souffrance des ouvriers qui travaillent comme des machines dans les usines à l'époque. Il se voit dans l'image de chaque ouvrier. Son Moi s'identifie avec celui qui se prend pour une roue en train de graviter inconsciemment sans cesse. Il s'identifie avec ceux qui sont morts par accident en touchant 'les fils d'électricité de la puissance surhumaine'. Il se prend pour ces affamés qui travaillent au fourneau de charbon. Le poète nous présente donc la réalité de la vie des ouvriers. Bien que le contenu de ce poème nous montre la souffrance des ouvriers mais il nous montre également leur lutte contre la réalité 'inhumaine' pour rassurer leur existence. Tout en subissant cette cruauté nous remarquons chez eux le zèle pour la vie. D'une part la pensée du suicide physique ne les touche pas et d'autre part la conscience de leur condition pénible ne leur permet pas le suicide philosophique. Ainsi, ils continuent à vivre en subissant cette punition consciemment ce qui nous paraît une approche existentialiste que nous trouvons chez Sisyphe. L'image de la souffrance humaine est accentuée dans le poème « Yogabhrasht ». Le poète y manifeste non seulement sa souffrance à lui mais aussi la souffrance de l'humanité entière. Cette image est très élaborée dans le poème. En fait, le poète dit qu'il était angoissé quand il a écrit ce poème. Il dit :

Dans Yogabhrasht, il semble que j'étais angoissé à trois niveaux. Individuel, social et politique. Individuellement, j'étais angoissé au niveau physique et mentale. [...] La vie d'individus dans la société semblait malheureuse et immobile, ils subissaient plusieurs malheurs. Au niveau politique, on a eu l'expérience de la cruauté inhumaine.³⁸⁰

L'absurdité extrême à tous les niveaux fait le poète douter de la réalité et de sa propre existence. Il la cherche et tente de la confirmer en crachant et en éraflant son visage. « Je cherche mon existence. Je crache. Je m'érafle le visage de mes ongles. »³⁸¹ Le poète voit partout le non-sens de la vie. Il se trouve impuissant face au non-sens de la vie. Pourtant, il est conscient qu'il ne peut pas

³⁸⁰ DAHAKE Vasant Abajee, *Yatra : Antaryatra*, op. cit. p. 94.

³⁸¹ DAHAKE Vasant Abajee, « Yogabhrasht », *Yogabhrasht*. p. 117-118.

s'y échapper. Les vers ci-dessous nous montrent l'existence au milieu de cette impuissance et l'absurdité née de la répétition.

Je suis assis.

[...]

Le silence coagulé.

Comme cela qu'il faut s'asseoir jusqu'à l'éternité.

Tout est nul. Absurde. Absurde.

Où aller pour s'échapper à cette absurdité, il faut sortir...

Où aller ? Où sortir ?

Là aussi cette absurdité suivrait.

Le matin. L'après-midi. Le soir. La nuit. Le matin. L'après-midi...

A la maison. Dehors.

Partout. Tout le temps.^{382clix}

L'échappement à absurdité n'est pas possible car elle est innée à la vie humaine. Le poète exprime le même sentiment et il est conscient qu'il faut souffrir cette absurdité d'où est né le conflit intérieur. Cela est une caractéristique remarquable dans les poèmes de Dahake. A cet égard, Sada Karhade dit, « Suffocation of a common man due to the inner contradiction in present reality and incomprehensible problems arising in world – reality are expressed indepth in Dahake's poem. »³⁸³

Le poète est également conscient que la sensibilité du corps humain contribue à cette souffrance. Nous voyons chez les existentialistes l'importance de la sensibilité physique. La souffrance du corps humain – que ce soit à cause du désir physique ou de la faim ou que ce soient d'autres éléments qui font le corps souffrir – est un des axes principaux de l'existentialisme. Elle nous rend conscient du Moi car le corps constitue une partie indispensable du Moi au sens sartrien. Même si on enlève toutes les constructions du Moi y compris le construit social, il y reste le corps qui ne perd sa sensibilité qu'à la mort. Celle-ci réduit l'existence en une chose où le mort n'a aucun rôle à jouer. Le mort

³⁸² *Ibid.* p. 118.

³⁸³ KARHADE Sada, « Marathi Scene : More in quantity », *Indian Literature*, vol. 316 (128), p. 74-87p.

devient entièrement son passé et cesse d'exister comme le dit Sartre, « Par la mort le pour-soi se mue pour toujours en en-soi dans la mesure où il a glissé tout entier au passé. »³⁸⁴ Le corps humain véhicule donc le Moi entier auquel l'on ajoute d'autres dimensions par les actes individuels au milieu du monde. Dahake reconnaît ce constituant fondamentale du Moi. Il est sensible au besoin et au désir de ce constituant pour rassurer sa vie. Il le met en opposition avec le construit social. Celui-ci lui est secondaire par rapport au corps. Nous citons :

Un humain est un animal.

*Man is a domestic animal.*³⁸⁵

Animal qui construit le foyer et la société pour lui-même.

Le corps est la seule vérité. Toutes ses inspirations sont pures.

Quelques méchants en créant l'esprit et l'âme

Ont poussé toute l'humanité dans le malheur.

Le corps a besoin de nourriture.

Le corps a besoin d'un autre corps.

Religion, moralité, nation, culture, création du monde, gloire,
richesse

Ne sont que des bêtises.^{386clx}

A cet égard, Dahake manifeste une attitude existentialiste par excellence. Il reconnaît la fragilité du corps humains face à ses besoins. « Le corps rendu fragile par le désir sexuel »^{387clxi}, dit-il. Le poète exprime le désir de s'échapper à son corps et il est conscient que la mort en est la seule solution. Il exprime de désir de mourir. Il voit dans la mort une force libératrice. Dans ce sens, le poème est constitué des thèmes absurdistes et existentialistes mais il nous est difficile de le catégoriser comme un poème existentialiste. Le poète voit la solution de toutes ses souffrances dans la mort ce qui va contre la philosophie existentialiste. A notre avis, tout en souffrant un individu existentialiste accepte la vie bien qu'elle soit une punition. Le poème suit l'existentialisme mais

³⁸⁴ SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant*, *op. cit.* p. 150.

³⁸⁵ Le texte original est en anglais dans le roman. Nous avons préféré de le garder en anglais en suivant la convention au Centre d'études françaises et francophones, l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi.

³⁸⁶ DAHAKÉ Vasant Abajee, « Yogabhrasht », *op. cit.* p. 120.

³⁸⁷ *Ibid.* p. 118.

s'égare de temps en temps de cette voie. Le poète y fusionne sa philosophie qui voit la mort comme la solution de souffrance. Le caractère existentialiste de poème est donc éclipsé à un certain point par le désir du poète de mourir.

Par contre, nous remarquons un poète battant dans le poème « Pandhrya Swach Huzzatkhori Aakshakhali ». Le poète se présente dans le combat contre dieu et l'absurdité de sa vie. Il se dresse contre le monde pour tenir sa critique de dieu. Il dit qu'il reproche dieu sous le ciel clair mais obstiné. Le sang coule de sa voix brusque comme le bruit du vent. Il critique le 'coir' des mots tiré de vieilles 'cordes'. En fait, le poète voit le coir comme un symbole de discours religieux tiré de discours antérieurs symbolisés par une corde. Cet avancement de l'humanité ne lui est qu'un jeu théâtral musical pour le divertissement des gens.

Le poète se dresse contre le système religieux et dieu. Du coup, il a dû souffrir la rage de tout le monde y compris les âmes 'apeurées' de ses ancêtres morts. Il dit que ses ancêtres 'qui ont perdu leurs crinières' le maudissent. Par la suite le soleil le brûle de sa chaleur insupportable. Cela nous paraît symbolique au supplice que la société lui inflige à cause de sa position contre le système. Il est donc aliéné de la société. De plus, sa liberté vis-à-vis de dieu lui fait conscient de son existence 'non-sens' qui n'a pas d'essence. Le poète se présente comme un représentant de tous qui ont cette attitude à l'époque. A cet égard, l'angoisse existentialiste qu'il montre est non seulement la sienne mais aussi de l'époque entière. Il l'exprime de manière suivante :

Je suis une petite tache brûlante
Sur la peau de cette époque :
Comme une campagne rocheuse, dépeuplée, absurde.
Mon existence tétanique
Comme un suicide anonyme ignoré,
Je tire du fourreau et vise
Ce monde dégoutant.
Sous le ciel clair et obstiné

Un guerrier passager.^{388clxii}

Le poète comprend le non-sens de sa vie. Il est également conscient de la nature passagère de la vie. Pourtant, à la différence du poème « *Yogabhrasht* » il manifeste l'attitude d'un guerrier en vivant la punition qu'est sa vie absurde. Cette approche existentialiste est absente de « *Yogabhrasht* » bien qu'il y en ait d'autres éléments. L'approche du poète dans le présent poème n'est pas individuelle. Par contre, le poète semble le représentant de la condition des êtres humains du vingtième siècle comme nous le dit Abhijit Deshpande :

Le poème de Dahake est représentatif du Moi angoissé. Il est l'anxiété pitoyable du vingtième siècle. Il n'est pas d'un seul individu. Il ne s'attache pas à l'autobiographie. [...] Il est le poème de la conscience du Moi, de l'expression du Moi. Cette conscience du Moi et l'expression du Moi sont attachées fortement au système et à la pratique de l'entourage. Il y a le Moi mais cloué à l'entourage du présent. Anxieux. Tous les poèmes de Dahake sont un poème du présent angoissé. Pour le dire dans les mots de Vijaya Rajadhyaksha, il est le poème du 'siècle en déclin'.^{389clxiii}

Dahake nous présente les crises existentialistes de toute une génération. Ces crises viennent d'aliénation dans l'époque industrielle, de séparation des proches, d'isolation dans le milieu urbain, de lutte des ouvriers pour l'existence, de manque du pays promis après l'indépendance, etc. L'époque où Dahake nous donne son premier recueil est marquée par tous ces éléments. Beaucoup de ses poèmes nous présentent des individus qui ont perdu l'espoir dans la vie et continuent à vivre sans connaître l'objectif de vivre, sans connaître l'essence de la vie. Autrement dit, ils vivent grâce à la présence de la vie elle-même, de l'existence. Les vers ci-dessous expriment ce sentiment :

Maintenant les pieds marchent
Car il y a les rues
Et où vont-elles

³⁸⁸ DAHAKÉ Vasant Abajee, « Pandhrya Swach Huzzatkhori Akashakhali », *Yogabhrasht*. p. 13-14.

³⁸⁹ DESHPANDE Abhijit (éd.), « Introduction », in *Nivadak Vasant Abajee Dahake: Aswastha Shatakachi Kavita*, Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2011, p. xviii – xix.

Je l'ai oublié.^{390clxiv}

Nous nous posons si le destin de ces individus n'est pas de celui qui est 'jeté dans la monde' avec son existence et sa liberté ? Leur existence, n'est-elle pas réduite à leur travail ? Et pourtant ne continuent-ils pas à mener cette existence non-sens ? A cet égard, n'est-il pas pertinent de dire que tous ces individus sont des incarnations de Sisyphe ? Les poèmes de Dahake, comme nous l'avons déjà dit, sont donc pleins d'images de Sisyphe. Néanmoins les crises existentialistes que Dahake dépeint dans quelques poèmes ne sont pas innées aux individus. Elles proviennent plutôt de leur condition et la lutte socio-économique. Leur recherche du Moi est plus proche à la recherche du Moi socio-économique qu'à la recherche du Moi ontologique. La première s'incline vers l'idéologie marxiste tandis que la deuxième vers la philosophie sartrienne. Pourtant, si ce Moi ontologique est 'jeté dans le monde', nous ne pouvons le voir qu'engagé toujours dans la dialectique avec la société. Il ne peut se définir que dans le milieu social. Bien que la genèse des poèmes de Dahake soit dans la condition sociale de l'époque, ces poèmes gravitent autour de l'existentialisme. En fait, l'étiquette isolée du marxisme ou bien de l'existentialisme ne suffit pas à les catégoriser comme nous le dit Deshpande. « (Alors) Il ne faut pas emprisonner les poèmes de Dahake dans la catégorie d'existentialisme marxiste'. »^{391clxv}

5.5 Conclusion

Nous avons tenté d'étudier quelques poèmes de quatre poètes dans ce chapitre. Parmi ces quatre poètes, B. S. Mardhekar et Dilip Chitre tentent de situer le Moi de nature ontologique tandis que Surve et Dahake le voit au milieu social, dans sa relation avec les autres. En tout cas, leurs poèmes de l'époque tournent autour d'un être humain. Cela marque une rupture avec les poèmes traditionnels d'auparavant qui ne voyaient un être humain que dans sa relation avec dieu, le système, la nation, etc. Autrement dit, ces poèmes font

³⁹⁰ DAHAKÉ Vasant Abajee, « Raste », *Yogabhrasht*. p. 35.

³⁹¹ DESHPANDE Abhijit (éd.), « Introduction », *op. cit.* p. 23.

l'instrumentalisation d'un être humain afin de propager l'idée voulue. Ainsi, les poèmes du mouvement *Bhakti* fortifient les idées religieuses en exploitant les sentiments des êtres humains. De même, les poèmes nationalistes préparent les individus pour la lutte de l'indépendance. Par contre, les poèmes de quatre poètes que nous avons choisis dépassent ces cadres et tentent de focaliser sur l'existence d'un être humain. Ils franchissent le seuil d'un 'autre monde' et concentrent sur la souffrance, l'angoisse, l'absurdité de la vie et les sentiments d'un être humain dans 'ce monde'. Par conséquent, la religion, le pays et d'autres constructions socio-culturelles sont absentes de ces poèmes. Les expériences des êtres humains y jouent le rôle central. En outre, les poètes commencent à concentrer sur la sensibilité vers la vie urbaine des individus. La lutte pour existence et la recherche du Moi au milieu urbain leur deviennent inévitables. La sensibilité vers la vie urbaine commence avec le poème « Mazoor » de Keshavsut vers la fin de dix-neuvième siècle comme le dit G. P. Deshpande.³⁹² Pourtant, nous la remarquons en abondance après indépendance avec les poètes choisis dans le genre de la poésie.

En ce qui concerne la réception de la philosophie existentialiste, les poètes (Mardhekar, Chitre et Dahake) étaient bien formés dans la littérature occidentale. Mardhekar essaie de mettre en poésie la fusion de son expérience de la vie et sa formation. Il se met la plupart de temps dans la recherche du Moi ontologique sans focaliser sur la recherche du Moi socio-économique dans la société. C'est pour cela que ses poèmes ont plus de tons existentialistes que sociaux. Chitre tente de confirmer son existence à travers la sensibilité physique. Il tente d'élaborer ses expériences physiques à l'aide de sa philosophie. Le poète semble être déchiré entre la culture occidentale et indienne, plutôt régionale. Ses poèmes reflètent explicitement sa position à la frontière de deux cultures. Par contre, Dahake adapte la philosophie existentialiste et voit le monde des ouvriers avec l'optique de la philosophie en question. De ce fait, ses poèmes sont chargés d'image de Sisyphe en abondance. La répétition de cette image dans ses poèmes semble être venue du fait que

³⁹² DESHPANDE G. P., « Economic and Political Weekly », *op. cit.* p. 2885.

Dahake prend en compte la souffrance de toute sa génération. Dahake semble également prendre en considération l'aliénation née à cause de l'isolation dans la société industrielle. Sa recherche du Moi ne dépassent pas le milieu urbain et il oscille entre son statut ontologique et son statut socio-économique. En revanche, les éléments existentialiste et l'expérience de l'absurdité de la vie ne viennent pas chez Surve de la formation professionnelle. Par contre, ils viennent dans son esprit par la vie vécue. Son enfance au milieu des ouvriers, leur lutte pour l'existence vis-à-vis du système stimulent le poète révolutionnaire en lui. Son identification avec les problèmes des ouvriers évoque l'approche compatissante avec eux. De même, les éléments existentialistes viennent de son étude de la condition des ouvriers. Son esprit révolté contre le système trouve sa genèse dans la lutte des ouvriers pour l'existence. La nécessité de révolte pour une cause collective emporte donc sur la recherche du Moi ontologique dans les poèmes de Surve. Bien que les éléments marxistes pèsent autant que les éléments existentialistes dans ses poèmes, la présence remarquable de ces derniers n'est pas du tout niable.

Les éléments existentialistes ne se limitent ni dans les poèmes de quatre poètes choisis ni dans la période choisie pour cette thèse. Par exemple, les tons de l'existentialisme se trouve également dans les poèmes de Vinda Karandikar. Son poème « Hich Daina »³⁹³ écrit en 1949 dépeint la lutte futile du poète contre le système. Il met en parallèle son esprit avec un étourneau sansonnet qui tente de comprendre la 'langue bleue du ciel' qui symbolique de 'système'. Il est conscient de la futilité de cette recherche et en souffre. Pourtant il continue cette recherche. Le poète explore également la sensibilité physique dans son poème « Amhi Doghe »³⁹⁴ écrit en 1950. L'aliénation dans la vie urbaine à cause de l'industrialisation n'est pas non plus absente de ses poèmes. « Majoor »³⁹⁵ en est un exemple le plus apte.

Vasant Abajee Dahake continue à écrire de tel genre de poème même après 1985. Nous remarquons de tels poèmes dans ses recueil *Shubh*

³⁹³ KARANDIKAR Vinda, « Hich Daina », *Mrudagandha*, Mumbai, Popular Book Depot, 1954, p. 10.

³⁹⁴ KARANDIKAR Vinda, « Amhi Doghe », *Mrudagandha*, p. 30-31.

³⁹⁵ KARANDIKAR Vinda, « Majoor », *Swedganga*, Mumbai, Popular Prakashan, 2010, p. 32-33.

Vartamaan (1987) et *Shunhshep* (1996). Dans ces recueils, nous voyons aussi une transition marquante chez Dahake. Nous le remarquons s'incliner plus vers l'engagement philosophique que l'engagement social. Ce dernier n'y est pas absent mais le premier emporte sur lui par rapport à son premier recueil *Yogabhrasht* (1972). La distance temporelle entre son premier recueil et ces deux peut être la raison pour cette transition.

Nous nous permettons de terminer ce chapitre avec des vers de Lakshmikant Tamboli qui donne également les tons de l'existentialisme et de l'absurdité à ses poèmes jusqu'à récemment. Le poète dit :

Bien qu'il n'y ait pas de lieu pour se reposer
Il faut que nous avancions,
Jusqu'à ce que nous respirions
Il faut que nous vivions.^{396clxvi}

³⁹⁶ TAMBOLI Lakshmikant, « Ujaal », *Janmajhula*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2013, p. 1.

Conclusion

The history of great works of art tells us about their descent from major models, their realization in the age of the artist, and what in principle should be their eternal afterlife in succeeding generations.³⁹⁷

L'étude intertextuelle que nous avons entreprise dans cette thèse nous permet non seulement d'accepter mais aussi d'apprécier la remarque de Walter Benjamin. De toute évidence, l'influence européenne sur les textes marathis n'est qu'un fil parmi bien d'autres. A cet égard, les textes marathis se situent dans le cercle herméneutique de l'existentialisme. Les écrivains tentent de synchroniser les concepts existentialistes dans leur propre monde spatio-temporel. Nous avons remarqué non seulement la négociation spatio-temporelle mais aussi philosophique chez eux. Cette négociation permet aux textes d'entrer dans la relation dialogique avec les 'mots étrangers'. Ces textes engagent la perspective de l'autrui et deviennent donc polyphoniques. La voix de l'écrivain commence à prendre le ton et le style de l'autrui lors de cet engagement. Elle se métamorphose afin d'être en harmonie avec la perspective de l'autrui. Par conséquent, nous remarquons les voix multiples dans un seul texte ce qui rend ce texte-ci à la fois synchronique et diachronique. La connaissance et la compréhension des voix antérieures sont donc inévitables pour la compréhension de nouveaux textes qui sont les textes marathis dans cette thèse.

³⁹⁷ BENJAMIN Walter, « The Task of the Translator », dans *Walter Benjamin: Selected Writings - Vol I 1913-1926*, BULLOCK Marcus et JENNINGS Michael W (éds.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. p. 255.

Afin d'arriver à ce but nous avons consacré le premier chapitre pour la connaissance et la compréhension des textes antérieurs. Premièrement, nous avons tenté de situer ces textes antérieurs dans les contextes socio-historique ainsi que philosophie en Europe. Nous avons également concentré sur la trajectoire de l'existentialisme tel que nous le voyons aujourd'hui à travers les écrits des écrivains choisis. Cela nous a permis d'identifier l'influence d'autres philosophies, comme la phénoménologie de Husserl, sur l'existentialisme. En ce qui concerne le contexte socio-historique, nous avons vu que la Révolution française, la Révolution industrielle et les deux guerres mondiales ont joué un rôle décisif dans l'évolution de la philosophie dans un monde socio-culturel particulier. Au niveau de l'évolution philosophique, nous avons remarqué que l'existentialisme prend la vigueur avec les écrits de Søren Kierkegaard. Celui-ci voit l'authenticité de la vie dans la relation de la vie humaine avec Dieu. Il rejette tout intermédiaire entre Dieu et l'individu. Du coup, il se montre contre l'institution de la religion et de l'église. Ceux qui suivent l'église n'ont que 'la mentalité de troupeau' selon lui. Kierkegaard connaît l'absurdité de la vie et il l'identifie de manière scientifique. La raison humaine est incapable de chercher le sens de l'existence ce qui marque les pensées existentialistes chez lui. Cependant, Kierkegaard nous semble sauter du domaine de la philosophie et atterrir sur le territoire de la foi. Le concept de 'saut de la foi' de Kierkegaard efface le lien logique entre sa philosophie et sa foi. Le sens de son existence dans sa relation avec Dieu devient subjectif et ne nous paraît pas avoir l'appel universel. Pourtant, le statut de Kierkegaard comme le père de l'existentialisme n'est pas niable du tout.

Ensuite, nous avons concentré sur l'existentialisme de Nietzsche. Chez lui, il n'y a pas la question de chercher le sens de la vie dans la relation avec Dieu. Au contraire, au lieu de trouver le sens de la vie, il axe son existentialisme autour de l'art de vivre. Pour cela il évoque l'approche apollonien et l'approche dionysiaque vers la vie. Le bonheur et le malheur se trouvent en guise de la belle apparence et de la réalité respectivement chez lui. L'alternance entre les deux est la vie essentielle chez lui. En tout cas, l'enthousiasme pour la vie tout

en connaissant son absurdité est l'idée clef chez Nietzsche qu'il manifeste à travers l'exemple du renversement de 'la sagesse de Silène'.

En ce qui concerne Kafka, il concentre sur l'existence fragile des êtres humains. L'existence humaine n'est plus que l'existence d'un insecte vis-à-vis de la forme gigantesque de système chez lui. Nous avons remarqué la manifestation de cet idée dans les œuvres de Kafka.

Les existentialistes font face essentiellement aux questions ontologiques 'qui suis-je dans le monde ? pour que faire je suis né ?' Sartre s'engage dans ces questions. Il nous en donne les réponses élaborées dans son ouvrage monumental *L'être et le néant*. Il y fait une enquête scientifique du Moi d'où sont nés ses concepts de liberté, de responsabilité, d'authenticité de l'existence humaine, d'antériorité de l'existence par rapport à l'essence. La transcendance continue du Moi est aussi une idée clef chez Sartre. Nous avons consacré une sous partie pour comprendre l'existentialisme de Sartre. Nous avons également étudié la manifestation de sa philosophie dans ses œuvres littéraires, à savoir, *Huis-Clos* et *La Nausée*.

Camus et son œuvre monumentale *Le Mythe de Sisyphe* sont indispensables de la philosophie existentialiste. A l'aide du mythe de Sisyphe Camus élabore sa philosophie existentialiste face à l'absurdité de la vie. Il identifie que le caractère absurde est inné à la vie humaine. Il ne voit pas la voie pour échapper à cette absurdité. Selon lui, le tragique ne réside pas dans l'absurdité de la vie mais il réside dans sa prise de conscience. Il préconise de vivre la vie en acceptant l'absurdité d'où est né son concept de vivre 'sans appel' afin de vivre au maximum. 'La vie est digne d'être vécue ou non' importe peu pour Camus. Ce qui lui est important, c'est la vie elle-même. Camus met donc l'emphase sur la vie et non pas sur la 'qualité' de la vie. Sisyphe vit la punition mais ce qui importe c'est la valeur qu'il accorde à la vie elle-même. Camus essaie de dépeindre le personnage de Meursault qui vit 'sans appel'. Camus fait ce personnage apprendre la valeur de la vie face à sa mort à lui.

Le premier chapitre nous a donc permis d'établir le T_e dans les œuvres de ces philosophes. Que ce soit le concept de 'la mentalité de troupeau' chez Kierkegaard, 'le renversement de la sagesse de Silène', 'l'enthousiasme pour la vie', 'les approches dionysiaque et apollonien' chez Nietzsche, l'existence humaine comme un insecte chez Kafka, la recherche du Moi à travers la liberté humaine effrayante chez Sartre, vivre 'sans appel' l'absurdité de la vie chez Camus : tous ont joué le rôle de T_e dans cette thèse.

Nous avons vu depuis le deuxième chapitre jusqu'au cinquième chapitre que la réception de l'existentialisme dans l'espace culturel marathi se limite la plupart du temps à la compréhension de T_e. Les conditions sociales où il émerge sont effacées. Certains écrivains se montrent engagés socio politiquement mais leur engagement se fait remarquer au niveau individuel plutôt qu'au niveau de la société en général. Les contextes socio-historiques ainsi que philosophiques où l'existentialisme prend vigueur en Europe sont absentes de la pensée marathie. La philosophie arrive en marathi en guise de traductions des textes européens. Les thèmes existentialistes en marathi sont empruntés aux textes européens. Le premier objectif de cette thèse était de trouver le rôle d'intertextualité entre les textes existentialistes européens et marathis. Nous nous sommes limités à T_e établi à travers les textes de Nietzsche, de Kafka, de Sartre et surtout de Camus. Nous avons tenté de situer les textes marathis dans la matrice des textes des écrivains européens choisis. Ces textes marathis constitue T_r dans cette thèse. Le fil de l'existentialisme dans les T_r trouve sa genèse dans les T_e. Nous avons donc tenté de voir les textes européens comme les archétypes de textes marathis. La compréhension de ces derniers dépend largement de la compréhension des premiers comme dit Laurent Jenny. « We grasp the meaning and structure of a literary work only through its relation et archetypes [...] »³⁹⁸. A cet égard, les textes marathis sont « caught up in a system of reference to other books, other texts, other sentences : it is a node

³⁹⁸ JENNY Laurent, « The Strategy of Form », dans *French Literary Theory Today*, TODOROV Tzvetan (éd.), Paris, Cambridge University Press, Editon de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.

within a network. »³⁹⁹ Nous avons donc tenté d'identifier la contribution des textes marathies dans la manifestation littéraire de la philosophie en question. Afin d'arriver à ce but il a fallu que nous les situions vis-à-vis de textes européens. Nous nous sommes permis de diviser les T_r selon les genres littéraires.

Dans le deuxième chapitre nous avons pris en considération le genre du roman. Les romans choisis étaient *Kosla*, *Barrister Aniruddha Dhopeswarkar*, *Kala Surya* et *Saat Sakkam Trechalis*. Nous avons remarqué que les écrivains tentent de balancer leur talent philosophique et artistique dans leurs œuvres. Bhau Padhye semble faire un calque de personnage de Meursault. La dimension philosophique que son roman prend est limitée à l'indifférence vers la vie que nous trouvons chez Meursault. Puisque Padhye ne fait qu'adapter le personnage de Meursault dans la société marathie, il est difficile d'accepter que la présence du personnage semblable à un personnage existentialiste permettrait de catégoriser tout le roman comme existentialiste. Le roman de Bhau Padhye nous permet de confirmer une partie de notre hypothèse. L'écrivain met en fiction le protagoniste existentialiste plutôt que la philosophie. Il ne produit qu'une ombre pâle de Meursault à travers son personnage Aniruddha. D'un autre point de vue nous pouvons aussi constater que la vie de Meursault est renouvelée dans la société marathie. Meursault joue le rôle de T_e qui trouve place dans T_r qui lui est un texte étranger.

De même, pour le roman de Kamal Desai, il reproduit tout le mythe de Sisyphe à travers son mythe d'Ashwarath. En fait, le mythe d'Ashwarath n'est qu'une répercussion du mythe de Sisyphe. Les lecteurs qui connaissent le mythe de Sisyphe ne voient que lui au lieu du mythe d'Ashwarath. L'image de Sisyphe (T_e) se trouve dans le territoire étranger du roman *Kala Surya* (T_r). En outre, le roman semble être l'ensemble des expériences de l'absurdité de la vie. L'écrivaine fabrique des événements qui donneraient naissance à l'expérience absurde de la vie. Ces événements de l'expérience absurde ne trouvent pas de

³⁹⁹ FOUCAULT Michel, *The Archeology of Knowledge*, SHERIDAN Smith A M (trad.), New York, Routledge, 1989. p. 23.

lien l'un avec l'autre. En conséquence, le développement logique de la pensée absurdiste est absent du roman. Desai semble mettre en fiction des événements pour faire adapter les concepts fondamentaux de la philosophie absurdiste. Pourtant, deux épisodes, à savoir, le mythe d'Ashwarath et l'épisode de Kedarnath Bendre vont au-delà de l'absurdité et touchent les concepts existentialistes. Ils sont les fils conducteurs de la philosophie dans le roman bien qu'ils n'occupent pas beaucoup d'espace dans la totalité de texte.

Le roman de Nagarkar est également un ensemble de plusieurs expériences de la vie absurde. L'approche du protagoniste vers la vie est existentialiste mais sa vie est plutôt éclipsée par l'insertion de plusieurs événements fabriqués pour la manifestation de l'absurdité. Ces événements semblent être fabriqués pour enrichir l'expérience du protagoniste de la vie absurde. Le découlement des événements n'est pas du tout naturel. Il est dessiné pour en tirer un personnage existentialiste. L'objectif primaire du romancier paraît de créer un protagoniste existentialiste. A cet égard, le roman devient plus artistique que philosophique. L'engagement philosophique de l'écrivain semble être limité.

Par contre, *Kosla* de Bhalchandra Nemade balance le poids artistique ainsi que philosophique. Nous avons vu que le père du protagoniste est remplaçable par le père de Kafka que nous voyons dans *Lettre au Père*. Pourtant, l'image de ce personnage n'est pas du tout étrangère aux lecteurs marathis. La compréhension de la vie de Kafka et de sa relation avec son père n'est pas du tout nécessaire pour la compréhension de la relation entre le protagoniste et son père dans le roman. La relation est bien ancrée dans la société marathie. Au lieu d'adapter les personnages européens existentialistes dans la société marathie, il met en fiction la philosophie dans le cadre socio-culturel marathi. A l'exception de quelques similitudes entre les œuvres européennes et son roman, l'analyse de ce roman ne nous permet pas de nous limiter à notre hypothèse. En fait, elle nous permet de conclure qu'au lieu de ciseler et redessiner les personnages existentialistes européens Nemade rend la

philosophie adaptable à la société marathie. Presque rien dans le roman ne paraît être calqué d'ailleurs.

Dans le troisième chapitre, nous avons analysé les pièces marathie comme *Ek Shunya Bajirao* de Khanolkar, *Eka Mhataryacha Khoon* d'Elkunchwar, *Zulta Pool* de Satish Alekar et *Majhi Gosht* de Suhas Tambe. À l'exception de la pièce de Khanolkar, les trois autres pièces semblent porter un effort conscient de mettre en scène soit les personnages existentialistes soit la philosophie elle-même. Nous avons remarqué que *Zulta Pool* a les fils de l'existentialisme ainsi que du marxisme. La philosophie existentialiste est fusionnée avec les conditions socio-économiques des jeunes de l'époque. À cet égard, nous remarquons différents palimpsestes dans la pièce. En fait, Alekar met en scène un personnage qui souffre de double aliénation – la première, de point de vue socio-économique et la deuxième, de point de vue existentialiste. Nous pouvons constater que la philosophie existentialiste n'est reçue que pour montrer la condition des jeunes à l'époque où commence à se construire la nouvelle ville de Pune. *Majhi Gosht* de Tambe partage la même constatation à l'exception que cette pièce s'incline plus vers la philosophie existentialiste que vers les idées marxistes. Le dramaturge tente de toucher les questions existentialistes sans en élaborer les réponses. Il accepte la futilité de ces questions contingentes. Dans ce sens, il accepte la philosophie *per se*.

En outre, les pièces s'approchent plus de la narration que de la représentation. Le conflit à l'intérieur des personnages est raconté à travers les monologues. À cet égard, les deux pièces présentent la mise en scène du conflit à l'intérieur des personnages existentialistes. Par contre, la pièce d'Elkunchwar présente la mise en scène des concepts de la philosophie existentialiste. Le dramaturge ne raconte pas les concepts existentialistes à travers les dialogues de personnages. Il les présente à travers l'action des personnages et la didascalie. La connaissance de la philosophie existentialiste est exigée pour la compréhension de cette pièce car il s'agit de la mise en scène de la philosophie et non pas d'histoire dans le sens classique. La pièce ne prend son sens que dans sa relation avec des textes existentialistes. Les concepts existentialistes de la

liberté effrayante, de la mort de Dieu, des tâches répétitives dans la vie absurde et de la responsabilité sont indiqués par le déroulement d'action et par les symboles. Cela nous permet de constater que la pièce (T_r) d'Elkunchwar présente le recodage sémiotique des codes sémantiques de T_e .

Le quatrième et le cinquième chapitres identifient la réception de la philosophie dans le genre de la nouvelle et de la poésie respectivement. Pourtant, la spécificité de ces genres ne leur permet pas de manifester tous les concepts de la philosophie. Etant donné l'étendu vaste de la philosophie, ces genres se révèlent plus ou moins insuffisants pour incorporer toute la philosophie. Par la suite, les artistes ne tentent de choisir qu'une dimension existentialiste dans leurs œuvres. C'est pour cela qu'il a fallu que nous divisions le chapitre consacré aux nouvelles selon les thèmes existentialistes. Cette division nous a permis de grouper les nouvelles selon les thèmes et pas selon les écrivains. Nous avons remarqué que les thèmes existentialistes reçus sont traités de façon plus artistique que philosophique. En outre, les thèmes traités varient selon les nouvelles chez chaque écrivain à l'exception de Dilip Chitre. Cela nous empêche d'identifier les pensées globales de l'écrivain en question sur le thème existentialiste traité. Par contre, Dilip Chitre aborde de façon répétitive le thème de la sensibilité physique. Il traite de ce thème de façon explicitement existentialiste. La nature explicite de la philosophie est sporadique chez les autres écrivains.

Par contre, les poètes limitent leur domaine de la philosophie à l'exception de B. S. Mardhekar. Celui-ci tente d'englober plusieurs concepts existentialistes dans ses poèmes. Tandis que les autres poètes ne traitent que d'un thème préféré dans l'ensemble de leurs poèmes. Ainsi Chitre tentent de faire la recherche du Moi à travers la sensibilité physique. En ce qui concerne, Dahake et Surve, ils tentent de voir les thèmes existentialistes avec l'optique de la condition socio-économique d'individu. La présentation de la futilité de travail évoque de temps en temps l'image de Sisyphe dans leurs poèmes.

Nous avons étudié le commencement de l'existentialisme et son influence sur les textes marathis dans cette thèse. Nous avons limité le cadre de

la thèse à la dimension littéraire de l'espace culturel marathi. Les autres formes de l'expression artistique exigent d'autres méthodologies pour la recherche. Nous ne nous sommes donc pas permis de franchir le seuil de formes textuelles. De plus, nous ne prétendons pas avoir consulté toutes les œuvres littéraires publiées pendant la période choisie. L'objectif de cette thèse n'est que de présenter la preuve de l'influence énorme sur un courant de la littérature marathie depuis 1960 à 1985. L'analyse des œuvres de ce courant reste incomplète sans la considération de la philosophie existentialiste.

Deuxièmement, bien que la littérature soit l'expression efficace pour la manifestation de la philosophie en question, aucune œuvre marathi ne semble accueillir toutes les dimensions de l'existentialisme. Certains écrivains choisissent le non-sens de la vie, d'autres concentrent sur l'aliénation, tandis que la recherche du Moi devient le thème principal chez quelques-uns. Cela nous permet de réfléchir sur le cadre limité de la réception philosophique en marathi. Nous remarquons la réception de la philosophie existentialiste à trois niveaux ce qui dépasse notre hypothèse. En premier lieu, il y a la mise en fiction des personnages existentialistes comme dans le roman de Padhye. En deuxième lieu, les exemples, comme le mythe de Sisyphe, qui soutiennent la philosophie existentialiste sont reproduites en fiction. Enfin, la philosophie est vue à travers l'optique de la société marathie afin de la rendre adaptable. A cet égard, n'est-il pas pertinent de dire que les écrivains marathis prennent les textes existentialistes européens comme le point de départ pour leurs œuvres ? Bien que dans les œuvres que nous avons analysées l'élément philosophique soit limité, elles ont d'autres couches socio-culturelles propre à la société marathie. Ce fait leur accorde une place importante dans la littérature marathie et aussi dans la matrice herméneutique des textes existentialistes. Nous pourrions constater que les textes existentialistes européens fournissent aux écrivains marathis (qui sont d'abord les lecteurs de textes européens) des conseils pour produire leurs propres textes dans leur propre 'monde-vécu' où ces productions littéraires sont consommées comme le dit Wolfgang Iser :

Although the text may well incorporate the social norms and values of its possible readers, its function is not merely to *present* such data, but, in fact, to use them in order to secure its uptake. In other words, it offers guidance as to what is to be produced, and therefore cannot itself be the product.⁴⁰⁰

Cependant, on pourrait se demander si les textes existentialistes européens ainsi que les textes marathis sont des produits distincts dans leur propre 'monde-vécu'.

⁴⁰⁰ ISER Wolfgang, *A Theory of Aesthetic Response*, *op. cit.* p. 107.

Bibliographie

Bibliographie

Sources Primaires

Corpus marathi

Roman

1. DESAI Kamal, « Kala Surya », *Kala Surya ani Hat Ghanari Bai*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1975.
2. NAGARKAR Kiran, *Saat Sakkam Trechalis*, Mumbai, Shabd Publication, 1974.
3. NEMADE Bhalchandra, *Kosla*, Mumbai, Popular Prakashan, 1963.
4. PADHYE Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, Mumbai, Shabd Publication, 1967.

Théâtre

1. ALEKAR Satish, *Zulta Pool*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1971.
2. ELKUNCHWAR Mahesh, « Eka Mhataryacha Khoon », *Sultan ani Itar Ekankika*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1970.
3. KHANOLKAR C.T., *Ek Shunya Bajirao*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1966.
4. TAMBE Suhas, *Majhi Gosht*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1974.

Nouvelle

1. CHIRMULE Sharachhandra, « Avart », *Shri-Shillak*, Pune, Majestic Prakashan, 1997.
2. CHITRE Dilip, « Kesal Kalebhor Pillu », *Orpheus*, Shrirampoor, Shabdalya Prakashan, 2010.
3. —, « Pratibhavantancha Maran », *Orpheus*, Shrirampoor, Shabdalya Prakashan, 2010.
4. —, « Scorpio », *Orpheus*, Shrirampoor, Shabdalya Prakashan, 2010.
5. GADGIL Gangadhar, « Balatkar », *Gunakar*, Mumbai, Popular Prakashan, 1965.
6. —, « Boat Budali », *Gunakar*, Mumbai, Popular Prakashan, 1965.
7. —, « Chakra », *Gunakar*, Mumbai, Popular Prakashan, 1965.
8. KULKARNI G. A., « Manus Navachya Beta », *Hirve Rave*, Mumbai, Popular Prakashan, 2009.

9. —, « Vastra », *Raktachandan*, Mumbai, Popular Prakashan, 2009.

Poésie

1. CHITRE Dilip, « Khandoba », *Ekun Kavita - 1*, vol. 1, Mumbai, Popular Prakashan, 1992.
2. —, « Mahamantrocchar », *Ekun Kavita - 1*, vol. 1, Mumbai, Popular Prakashan, 1992.
3. —, « Pruthvivharchya Athvani », *Ekun Kavita - 1*, vol. 1, Mumbai, Popular Prakashan, 1992.
4. —, « Shaktichya Ringnat Pavitre Ghetto Papache », *Ekun Kavita - 1*, vol. 1, Mumbai, Popular Prakashan, 1992.
5. —, « Mukti », *Ekun Kavita - 2*, vol. 2, Mumbai, Popular Prakashan, 1995.
6. —, « Prachurya : Rojcha Swagat, July 1964 », *Ekun Kavita - 2*, vol. 2, Mumbai, Popular Prakashan, 1995.
7. —, « Dhruvpad », *Ekun Kavita - 3*, vol. 3, Mumbai, Popular Prakashan, 1999.
8. DAHAKE Vasant Abajee, « Aham », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972.
9. —, « Franz Kafka, December 1967 », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972.
10. —, « Pandhrya Swach Huzzatkhori Akashkhali », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972.
11. —, « Raste », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972.
12. —, « Yogabhrasht », *Yogabhrasht*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1972.
13. MARDHEKAR B. S., *Mardhekaranchi Kavita*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1959.
14. SURVE Narayan, « 22 February », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
15. —, « Don Divas », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
16. —, « Ek Amhi Ase Nighalo », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
17. —, « Jahirnama », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
18. —, « Jar Tumhala », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
19. —, « Maaf Kara », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
20. —, « Majhe Vidyapeeth », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.
21. —, « Manogat », *Sanad*, Mumbai, Granthali, 2010.

Corpus européen

1. CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
2. —, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
3. KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 1912.
4. —, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1933.
5. —, *Lettre au Père*, Paris, Essai (Poche), 2002.
6. NIETZSCHE Friedrich, *L'Origine de Tragédie*, « Edition électronique v.: 1,0 : Les Echos du Maquis 2011 », Mercure de France, 1906.
7. SARTRE Jean Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
8. —, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
9. —, *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

Sources Secondaires

Livres généraux

1. BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
2. BARETTE William, *The Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*, New York, Doubleday Anchor Books, 1962.
3. BAUKS Michaela et al (dir.), *Between Text and Text*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, s. d.
4. BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997.
5. BLOOM Harold, HOBBY Blake, *Alienation*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009.
6. BUBER Martin, *I and Thou*, T & T Clark, Edinburgh, 1937.
7. CAMUS Albert, *Caligula*, « Folio Théâtre », Paris, Gallimard, 1944.
8. —, *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
9. —, *La Mort Heureuse*, Paris, Gallimard, 1971.
10. COMPAGNON Antoine, *La seconde main: ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

11. DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
12. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005.
13. DREYFUS Hubert L., WRATHALL Mark A. (dir.), *A Companion to Phenomenology and Existentialism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
14. FERRY Luc, RENAULT A, *French philosophies of the sixties*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990.
15. FROMM Erich, *Escape from Freedom*, New York, Rinehart & Company, Inc, 1941.
16. HEGEL G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1941.
17. HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, Todtnauberg, Edition Numérique - Hors Commerce, 1926.
18. HUSSERL Edmund, *The Idea of Phenomenology*, Bostonm Dordrecht et London, Kluwer Academic Publishers, 1990.
19. —, *Logical Investigations*, London, Routledge, 2001.
20. ISER Wolfgang, *The Implied Reader*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
21. —, *The Act of Reading*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
22. —, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.
23. —, *The Range of Interpretation*, « The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine », New York, Columbia University Press, 2000.
24. —, *How to Do Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
25. ISER Wolfgang, BUDICK (dir.), *The Translability of Cultures*, « Irvine Studies in the Humanities », Stanford, California, Stanford University Press, 1996.
26. JAUSS Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, « History and Theory of Literature », n° 3, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
27. KANT Immanuel, *Critique of Pure Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

28. KIERKEGAARD Soren, *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1949.
29. —, *Attack Upon « Christendom »*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
30. KRISTEVA Julia, *Sèméiôtikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
31. LABICA George, *Karl Marx : Les Thèses sur Feuerbach*, « Philopsophies », Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
32. MANN Heinrich, *Professor Unrat*, Frankfurt, Fischer (S), 1905.
33. MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Paris, P. Pourrat, 1834.
34. NIETZSCHE Friedrich, *The Will to Power*, New York, Vintage Books Edition, 1968.
35. —, *Ainsi parlait Zarathustra*, Electronique, Livre de Poche classique, s. d.
36. PALMER Richard E (dir.), *The Gadamer Reader*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2007.
37. PASCAL Blaise, *Pensées*, « Livres et Ebooks », Edition de Port-Royal, s. d.
38. ROUSSEAU Jean Jacques, *Du Contrat Social*, Leipzig, Gérard Fleischer, 1796.
39. SARTRE Jean Paul, *Critique de la raison dialectique*, « Bibliothèque des Idées », Paris, Gallimard, 1960.
40. —, *La Transcendance de l'Ego*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
41. SHEPERD David (dir.), *The Contexts of Bakhtin: Philosophy Authorship Aesthetics*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.
42. SILK M. S., STERN J. P., *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
43. UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre - I*, Paris, Belin, 1996.
44. —, *Lire le Théâtre - II*, Paris, Belin, 1996.
45. —, *Lire le Théâtre - III*, Paris, Belin, 1996.
46. WILSON Colin, *The Outsider*, London, Phoenix, 1956.

Livres marathis

Critique en marathi

1. ARVIKAR Sanjay, *Shodh Elkunchwaranchya Natyakrutincha*, Pune, Padmagandha Prakashan, 2001.
— (dir.), *Kalya Suryakhalchya Goshti*, Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2010.

2. DAHAKE Vasant Abajee, *Yatra : Antaryatra*, 2^e éd., Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2011.
3. —, *Kavyapratiti*, Nagpur, Vijay Prakashan, 2013.
4. DESHPANDE Abhijit (dir.), *Nivadak Vasant Abajee Dahake: Aswastha Shatakachi Kavita*, Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2011.
5. HATKANANGLEKAR M. D., *Sahityateel Adhorekhite*, Pune, Suparn Prakashan, 1980.
6. —, *Sahityakrutinchya Prastavana*, Pune, Padmagandha Prakashan, 2008.
7. JADHAV R G, *Satthottari Marathi Kavita va Kavi*, 2^e éd., Aurangabad, Saket Prakashan, 2007.
8. KANETKAR Vasant, *Maza Natyalekhan / Digdarshanacha Pravasa*, Pune, Unmesh Prakashan, 1988.
9. KULKARNI D. B., *Mardhekaranche Soundaryashastra : Punasthapana*, Nagpur, Ameya Prakashan, 1982.
10. PADHYE Prabhakar, *Mardhekaranchi Soundarya Mimansa*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1991.
11. RAJADHYAKSHA Vijaya, *Mardhekaranchi Kavita: Swaroop ani Sandarbha - Vol 1*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1991.
12. —, *Mardhekaranchi Kavita: Swaroop ani Sandarbha - Vol 2*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1991.
13. SANE Rekha Inamdar, *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*, Pune, Rajhans Prakashan, 2004.
14. SATHE Makarand, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol 2*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011.
15. —, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol 3*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011.
16. —, *Marathi Rangbhoomichya Tees Ratri : Ek Samajik-Rajkiya Itihaas - Vol - 1*, Mumbai, Popular Prakashan, 2011.
17. TAPAS Pushpalata Rajapure, *Khanolkaranchi Natyasrushti*, 2^e éd., Mumbai, Shabdalya Prakashan, 2008.

Fiction en marathi

Roman

1. DESAI Kamal, « Hat Ghalnari Bai », *Kala Surya ani Hat Ghalnari Bai*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1975.
2. KHANOLKAR C.T., *Ratra Kali Ghagar Kali*, 6^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1963.
3. —, *Ajagar*, 4^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1965.
4. MOKASHI D. B., *Dev Chalale*, Mumbai, Majestic Prakashan, 1961.
5. PADHYE Bhau, *Karanta*, 2 by Shabd Publication 2013, Mumbai, Majestic Book Stall, 1961.
6. —, *Wasunaka*, 6^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1965.
7. SARANG Vilas, *Enkichya Rajyat*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1983.

Théâtre

1. ALEKAR Satish, *Mahanirvana*, 5 (2011), Pune, Neelkanth Prakashan, 1974.
2. —, *Begum Barve*, 2^e éd., Pune, Neelkanth Prakashan, 2008.
3. —, « Bus Stop », *Don Ekankika*, Pune, Neelkanth Prakashan, s. d.
4. —, « Daar Koni Ughdat Nahi », *Don Ekankika*, Pune, Neelkanth Prakashan, s. d.
5. —, *Mickey ani Memsahab*, 2 (1999), Pune, Neelkanth Prakashan, s. d.
6. DALVI Jaywant, *Sandhyachaya*, 4^e éd., Mumbai, Majestic Prakashan, 2011.
7. DESHPANDE G. P., *Uddhavasta Dharmshala*, Mumbai, Popular Prakashan, 1974.
8. ELKUNCHWAR Mahesh, *Garbo*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1973.
9. —, *Vaasnakand*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1975.
10. —, *Party*, 2^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1981.
11. —, « Eka Natacha Mrutyu », « Sonata » ani « Eka Natacha Mrutyu », Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2008.
12. JATEGAONKAR Anand Vinayak, *Kaifiyat*, Mumbai, Shabd Publication, 2011.
13. PARANJAPE Sai, *Aalbel*, Mumbai, Popular Prakashan, 2015.
14. SATHE Makarand, *Charshe Koti Visarbhole*, Pune, Neelkanth Prakashan, 1987.
15. TENDULKAR Vijay, *Gidhade*, 2 (1980), Pune, Neelkanth Prakashan, s. d.

Nouvelle

1. DESAI Kamal, « Prashna », *Rang*, Mumbai, Popular Prakashan, 2009, p. 112-115.
2. DESHPANDE Gauri, *Ahe he Asa Ahe*, 6^e éd., Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1986.
3. —, « *Dustar Ha Ghat* » ani « *Thang* », 3 (2008), Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1989.
4. JOSHI A V, « Poor », *Krushnakathche Dev*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1961, p. 49-60.
5. —, « Konachya Hatatlya Goshti », *Krushnakathche Dev*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1961, p. 61-80.
6. —, « Namaste Gopalrao Garu », *Krushnakathche Dev*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1961, p. 63-84.
7. —, « Nakore Krushna Rang Taku », *Krushnakathche Dev*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1961, p. 81-101.
8. —, « Maydi », *Velbutti*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1970.
9. RAJADHYAKSHA Vijaya, « Don Varsha », *Videhi*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2014, p. 108-118.
10. VANARASE Tara, « Bapu Thite », *Paschinkada*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1963.
11. —, « Sahastraksh », *Paschinkada*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1963.

Poésie

1. DAHAKE Vasant Abajee, *Shubh Vartaman*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 1987.
2. —, *Shunhshep*, 3^e éd., Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2012.
3. KESHAVSUT, « Amhi Kon ? », *Haraple Shreya*, Pune, Continental Prakashan, 1956.
4. —, *Haraple Shreya*, Pune, Continental Prakashan, 1956.
5. PANDIT B S (dir.), *Samagra Keshavsut*, 8^e éd., Pune, Venus Prakashan, 2012.
6. REGE P S, « My words », dans *Sahitya Akademi*, vol. 52, n^o 5, 2008, p. 89.

Articles généraux

1. APTE Mahadeo, « Contemporary Marathi Fiction : Obscenity or Realism ? », dans *The Journal of Asian Studies*, vol. 29, n° 1, 1969, p. 55-66.
2. BAPAT Vasant, « Social ideals and Patriotism in Marathi Literature (1900-1930) », dans *Indian Literature*, vol. 20, n° 3, 1977, p. 62-68.
3. BENJAMIN Walter, « The Task of the Translator », dans Marcus Bullock, Michael W Jennings (dir.), *Walter Benjamin: Selected Writings - Vol I 1913-1926*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
4. BETHEA David, « Whose mind is this anyway? Influence, Intertextuality, and the Boundaries of Legitimate Scholarship », dans *The Slavic and East European Journal*, vol. 49, n° 1, 2005, <http://www.jstor.org/stable/20058218> (consulté le 17/10/2015).
5. BHOLE Bhaskar Laxman, « Contemporary Marathi Short Story : A common Reader's Grievances », dans *Indian Literature*, vol. 52, n° 2 (250), 2009, p. 9-13.
6. BUBER Martin, « The Philosophical Anthropology of Max Scheler », dans *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 6, n° 2, 1945, p. 307-321.
7. DEOSTHALE Arundhati, « Voices of change - A survey of post-independence Marathi Literature », dans *India International Centre Quarterly*, vol. 17, n° 1, 1990, p. 139-146.
8. DESHPANDE G. P., « Dialectics of Defeat : Some Reflections on Literature, Theatre and Music in Colonial India », dans *Economic and Political Weekly*, vol. 22, n° 50, 1987, p. 2170-2176.
9. —, « Mardhekar Recononised : Review of "Swarup ani Sandharbha" Vol I & II by Vijaya Rajadhyaksha », dans *Indian Literature*, 1995, p. 163-165.
10. —, « Marathi literature since independence: Some pleasures and displeasures », dans *Economic and Political Weekly*, vol. 32, n°s 44-45, 1997, p. 2885-2892.
11. —, « Thinking of Surve », dans *Economic and Political Weekly*, vol. 45, n° 36, 2010, p. 15-17.
12. DESHPANDE Pradeep Gopal, « Myths in the Novels of Vilas Sarang and Bhalchandra Nemade », dans *Indian Literature*, vol. 47, n° 2 (214), s. d., p. 168-180.

13. DUBEY S P, « *Recent Trends in Indian Philosophy* », Jabalpur, Senate of Serampore at Leonard Theological College, s. d.
14. E.B., « Review of 'Existentialism and Indian Thought' », dans *Journal of American Oriental society*, vol. 80, n° 4, 1960, p. 392.
15. EILE Stanislaw, SMITH Teresa Halikowaska, « The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World », dans *New Literary History*, vol. 9, n° 1, 1977, p. 115-128.
16. ENGBLOM Philip, « A Note on G A Kulkarni », dans *Journal of South Asian Literature*, vol. 17, n° 1, 1982, p. 34.
17. FROHOCK W M, « Camus : Image, Influence and Sensibility », dans *Yale French Studies: Literature and Ideas*, n° 4, 1949, p. 91-99.
18. GROOTEN Johan, « Le Soi chez Kierkegaard et Sartre », dans *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 50, n° 25, 1952, p. 64-89.
19. HATKANANGLEKAR M. D., « A Desirable Advance », dans *Indian Literature*, vol. 23, n° 6, 1980, p. 144-154.
20. HEIDENREICH Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », dans *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 12, 1989, p. 77-89.
21. HOROSZ William, « Review of Reason in Existentialism by Ramakant Sinari », dans *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 29, n° 2, 1968, p. 306-307.
22. KANADEY Viswas R, « Marathi Literature : Necessary Distinctions », dans *Indian Literature*, vol. 21, n° 6, 1978, p. 39-54.
23. KARHADE Sada, « Marathi Scene : More in quantity », dans *Indian Literature*, vol. 31, n° 6 (128), 1988, p. 74-87.
24. KELKAR Sachin, « The Challenge called Dilip chitre », dans *Indian Literature*, vol. 53, n° 6 (254), 2009, p. 11-15.
25. LESSING Arthur, « Marxist Existentialism », dans *A Philosophical Quarterly*, vol. 20, n° 3, 1967, p. 461-482.
26. LINDBERG Susanne, « Vivant à la limite », dans *Les études philosophiques*, 2006, p. 107-120.
27. MACHWE Prabhakar, « Keshavsut », dans *Indian Literature*, vol. 9, n° 3, 1966, p. 43-51.

28. NAIK M K, « Probing “Freckled Human Nature” », dans *Indian Literature*, vol. 34, n° 1 (141), 1991, p. 111-117.
29. NEMADE Bhalchandra, « New Morality in the Contemporary Marathi Novel », dans *Indian Literature*, vol. 21, n° 5, 1978, p. 34-38.
30. NIETZSCHE Friedrich, « Dédicace à Richard Wagner », *L'Origine de Tragédie*, « Edition électronique v.: 1,0 : Les Echos du Maquis 2011 », Mercure de France, 1906.
31. O'MARA Joseph, « Death and the Existentialists », dans *An Irish Quarterly Review*, vol. 39, n° 156, 1950, p. 427-437.
32. PRASAD Beni, « Influence of Modern Thought on India », dans *The Annals of the American Academy of Political and Social Science, India Speaking*, vol. 233, 1944, p. 46-54.
33. QUINN Renée, « Le thème racial dans l'Etranger », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1969, p. 1009-1013.
34. RAO Susheela N, « Review of Seven Sixes are Forty Three », dans *World Literature Today*, vol. 70, n° 3, 1996, p. 767.
35. SARANG Vilas, « Remarks on Modern Marathi Poetry », dans *Journal of South Asian Literature*, vol. 17, n° 1, 1982, p. 79-83.
36. —, « Review of Seven Sixes are Forty Three by Kiran Nagarkar, Subha Slee and John Hoffman », dans *World Literature Today*, vol. 56, n° 1, 1982, p. 187.
37. SATCHIDANAND K, « Reflections : Critiquing Modernism », dans *Indian Literature*, vol. 42, n° 2, 1998, p. 8-12.
38. SHANTARAM, « Marathi Drama », dans *Indian Literature*, vol. 1, n° 2, 1958, p. 112-117.
39. TANNER Michael, « Introduction », *The Birth of Tragedy*, London, Penguin Books, 1993.
40. UPADHYE P M, « Saint Literature in Marathi », dans *Indian Literature*, vol. 19, n° 5, 1976, p. 49-62.
41. WARDE William B Jr, « The Short Story : Structure of a New Genre », dans *The South Central Bulletin*, vol. 36, n° 4, 1976, p. 155-157.
42. « Hommage à George Bataille », dans *Critique*, n^{os} 195-196, 1963, http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=1249 (consulté le 29/07/2016).

43. « Genèse 1:27 Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme. », s. d., <http://sainte bible.com/genesis/1-27.htm> (consulté le 03/01/2017).

Articles en marathi

1. ACHWAL Madhav, « G. A. Kulkarni », *Jasvand*, Mumbai, Mouj Prakashan Gruh, 2009.
2. BANDHOPADHYAY Shamik, « “Mahanirvan” chi arthagarbhata », *Mahanirvan : Samiksha ani Samsmarne*, Pune, Rajhans Prakashan, 2008.
3. CHITRE Dilip, « Swatachya Lekhanasambandhiche Vichar », *Orpheus*, Shrirampoor, Shabdalya Prakashan, 2010.
4. DESHPANDE Abhijit (dir.), « Introduction », *Nivadak Vasant Abajee Dahake: Aswastha Shatakachi Kavita*, Mumbai, Lokvangmay Gruh, 2011.
5. HATKANANGLEKAR M. D., « Surve yanchi Kavya-Mudra », *Sarva Surve*, Thane, Dimple Publication, 1985.
6. —, « Kosla », *Sahityavivek*, Pune, Pratima Prakashan, 1997.
7. JADHAV R G, « Ek Shunya Bajirao : Ek Vishleshan », *Vangmayeen Akalan*, Mumbai, Popular Prakashan, 1977.
8. VALUNJ Mahadeo Pandharinath, « Astitvavaad ani Gauri Deshpande yanche sahitya », dans *Indian Streams Research Journal*, vol. 3, n° 10, 2013.

Dictionnaire et Encyclopédie

1. AUDI Robert (dir.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2^e éd., New York, Cambridge University Press, 1995.
2. DATTA Amresh (dir.), *The Encyclopaedia of Indian Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1994.
3. GEORGE K. M. (dir.), *Modern Indian Literature : An Anthology Vol 1 - Surveys and Poems*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1992.
4. MICHELMAN Stephan, *Historical Dictionary of Existentialism*, Lanham Maryland, The Scarecrow Press Inc, 2008.

Entretien

1. DATTANI Mahesh, *Utpal K Banerjee in conversation with Mahesh Dattani* [en ligne], octobre 2004, entretien réalisé par Utpal K BANERJEE., disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/23346512>>, (consulté le 06/01/2017).
2. ELKUNCHWAR Mahesh, *Batchet Mahesh Elkunchwaranshi*, 2008, entretien réalisé par Ashish RAJADHYAKSHA ET AL, Rajhans Prakashan, Pune.
3. GADGIL Gangadhar, *Looking Back : Gangadhar Gadgil in Conversation with Ramdas Bhatkal* [en ligne], août 1995, entretien réalisé par Ramdas BHATKAL., disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/23335626>>, (consulté le 02/01/2017).
4. NEMADE Bhalchandra, *Nivadak Mulakhati*, entretien réalisé par Aniket JAVARE.

Film Consulté

1. SHANTARAM, V. *Chaani*, 1977.
2. SHANTARAM, V. *Pinjara*, 1972.
3. STRENBURG Josef Von, *The Blue Angel*, 1930.

Annexe

Les textes originaux

ⁱ प्रश्न: एक वेगळा प्रश्न. आपल्याला अस्तित्ववादी म्हटलं तर त्याला आपला आक्षेप आहे का? पश्चिमी तत्वज्ञानामधलं कोणतं तत्वज्ञान आपल्याला सवात अधिक उपयोगी वाटतं?

उत्तर: मला एव्हाना बराच काळापयत अस्तित्ववादी असं लेबल लावण्यात आलं आहे. पण समीक्षकांना असं सापडलं कि हे फक्त अस्तित्ववादी नाही. माझ्या सॅलड डेज मध्ये जे परिणामकारक होते, अशा अस्तित्ववादी लेखकांचा हा 'इन्फ्लुअन्स' आहे. म्हणजे कॅम्ब्रिज, सार्त्र, काफ्का हे लेखक – माझ्याकडे असलेल्या संपूर्ण वस्तूचा हा एक भाग आहे.

ⁱⁱ एक तर त्यांची अंगकाठी अस्सल बापासारखी भयानक भरभक्कम आहे.

ⁱⁱⁱ माझं अखंड लहानपण त्यांच्या धाकात गेलं. [...] पण वडील मला भडकावून देत म्हणाले, हा काय कृष्णाचा जमाना आहे? पुस्तक घे. फेक तो बांबू. असं म्हणून शिवाय बासरी हिसकून त्यांनी ती भिंतीवर आपटून फोडून फेकून दिली.

मी उदाहरणार्थ शाळेच्या नाटकात काम केलं. आणि त्याच रात्री उत्साहाने वगैरे घरी आलो. तेव्हा हिजड्यासारखं बोलत होतास म्हणून ह्यांनी मला कायमची धास्ती घ्यायला लावली.

^{iv} तेवढ्यात जाग येऊन माझे दोन्ही हात एकत्र पकडून वडील मला दुसऱ्या हातानं फटाफट टिकवत राहायचे.

^v पण ज्या अर्था बापानं आपल्याला विकत घेतलं, त्या अर्थी हा गृहस्थ आता आपला बाप लागत नाही. हा आपला मालक.

^{vi} खरं तर माझं आयुष्य मरतुकड्यासारखं झालं होतं.

^{vii} आपण कोणतंच काही नीट केलं नाही. मग मी ठरवलं, को आज रात्री आपण कुठेतरी पळून जायचं किंवा खरं म्हणजे आत्महत्या करायची. हा चाकू खुपसून घ्यावा काय? [...] मग थोड्या वेळानी मी उठलो आणि चाकू फरशीवर घासघासघास इतका घासला, कि त्याची धार बसली. मग चाकू मी पेटित टाकला. आपण काही आत्महत्या करणार नाही. मग सगळ्या शिल्लक सिगरेटी ओढून टाकल्या. आणि मी घनदाट झोपलो.

^{viii} [...] शिवाय हे लोकं स्वतःला हिंदू किंवा मुसलमान समजत. प्रत्येकाला आपापला बाप माहित असे. हे लोकं बंद संडासात जात. सबब कोणाला दिसू नये, अशा कित्येक गोष्टी हे करीत. [...] विसाव्या शतकातील लोकं लग्नेही करीत. आता तुम्ही असे म्हणाल, कि लग्न म्हणजे काय? तर लग्न हि अशी वस्तू होती, कि एका पुरुषाने दुसऱ्या स्त्रीशीच लग्न करावयाचे. हि लग्ने लागतांना बाजा वाजविण्यात येई. शिवाय बरीच गर्दा जमे. सबब हीच स्त्री तिच्या लग्नाच्या पुरुषाचा स्वयंपाक करून तो घरी केव्हा येईल ह्याची वाट पाही. आता तुम्ही म्हणाल, को तो कोठे जाई? तर ह्याबद्दल संशोधन चालू आहे. [...] हे लोक जगण्यास इतके नालायक होते, कि त्यांनी पांढरे वाघ, सिंह, हत्ती, देवमासे हे मोठमोठे परमेश्वराएवढे प्राणी बंदुकोने केवळ करमणूक म्हणून मारून टाकले.

^{ix} पुढे आपलं काय होणार ? हे कॉलेज सोडल्यानंतर ? हे मित्र सगळे कुठे कुठे जाणार ? त्यातला कोण मोठ्ठा होईल? कोण पुढे जाईल? आणि कोण मागे पडेल ? तीन वर्षापूर्वी आपण इथेच नेमके ह्याच खोलीत ह्याच मित्रांच्या बरोबर पृथ्वीवर नेमक्या सूर्यनं दाखवता येईल अशा ठिकाणी नेमक्या जागेवर येऊ, राहू, हसू, वाचू, झोपू, हे कुणी आधीच ठरवलेलं असत काय? शाळेतले छोटे छोटे मित्र एकदम मोठे झाल्यानंतर हे नवे डझनवारी लोकं आपल्याजवळ येतात. बोलतात - ह्याचं कारण काय?

ह्या सगळ्या विचारांनी मी निस्तेज व्हायला लागलो. चारजणांत पहिल्यासारखं मला नीट बोलतादेखील येईना.

^x पाच हे काही मरायचं वय नाही. पाचव्या वर्षी मरणारं मूल जन्मलंच का हा मुद्दा. [...] मी घाबरून म्हणालो, असं कुणी कशाला मरेल?

^{xi} मी म्हणालो, मी वडलांचा खून करीन. मी आजीला ठार मारीन. मग मी सगळं घर पेटवून देईन. सगळ्यांची प्रेतं त्या घरात जाळून टाकोन, आईला जिवंत. [...] हिंदुस्थानात प्रत्येक घरी लहान मुलं मेलेली असतातच. तेव्हा मरणाबद्दल जास्त कुणी विचार करू नये, हे खरं. पण हे विचार सोडून देखील देववत नाहीत. जिवंत उरलेले मरणाबद्दल निदान विचार करायला तरी बांधलेले असतात.

^{xii} समज को तू गेल्या वर्षाच पास झाला असतास. मग काय? मग एम्. ए. मग पुढे? पुढे फारतर अशीच उच्च वगैरे पदवी. मग? मग नोकरी? मग लग्न? लग्न वगैरे मुलंबाळं? मग समाजात वजन वगैरे. पुढे? पुढे काय ? पुढे काहीच नाही. त्यापेक्षा हे जगतो आहेस हेच चांगलं.

^{xiii} हल्ली मी नेहमीच स्वतःला प्रश्न विचारात आलो आहे, 'मी का जन्माला आलो आहे?.....मी कशाकरता जगतो आहे?....'

^{xiv} चक्रपाणी, माझ्यावर सिनिसिजमचा आरोप करून तू वस्तुस्थितीकडे डोळेझाक करतो आहेस, असं मला वाटतं. अरे, तू प्रामाणिकपणे आपल्या प्रोफेशनकडे का पाहत नाहीस? वर्कली हा धंदा सरळसरळ माना मुरगळण्याचा आहे, हे

काबुल का करत नाहीस? [...] मोफ्युझल्समध्ये आपल्या धंद्यात काय प्रकार चालतात, ते तुला माहित आहेत. केस डीसमिस झाली, तर वकोल अशिलाला केस डीसमिस झाल्याचं सांगत नाही. तो सांगता 'मॅजिस्ट्रेट साहेब म्हणतात, को हि केस भारीपैको आहे. या कोटात हि चालूच शकणार नाही, म्हणून मी बड्या कोटात पाठवतो' धिस इज आल स्ट्रगल फॉर एक्झिस्टन्स.

xv कोणातरी भोळ्याभावळ्या जिवाच्या नशिवात हे काय?

xvi सांगायची गोष्ट अशी, को 'प्रियंवदेला दिवस गेले होते' या एका फालतू घटनेमुळे मला उत्साह किंवा उमेद वाटण्यासारखी नव्हती. माझा आपला पूर्वाचाच खाक्या चालू. सिगारेट्स ओढणं.

xvii तिचं माहेरचं नाव केशर. चांगलं होतं. ते नाव बदलू नये, असं मला अगदी मनापासून वाटत होतं. कारण, आमच्या घराण्याची एक फॅशन. पूवापार आलेली, संस्कृतातली जडजड नावं ठेवायची, मला साफ नामंजूर होती.

xviii कधी वाटतं प्रियंवदेजवळ स्पष्ट बोलावं. सांगावं, 'तुझ्यामुळे मला असं वाटतं. तुझ्या स्वभावामुळे हे झालं. तुझ्या सौंदर्याचा मला उपमद करायचं नाही. पण, मला वाटतं तू खरी नाहीस. जे तुझं शरीर तू मला देतेस, ते खरं नाही. दोन घड्या तू माझ्यावर प्रेमाचा वषाव करतेस, तो खरं नाही. माझा तुझ्यावर विश्वास नाही, तू व्यभिचारी आहेस, असं नाही म्हणायचं मला; पण तू व्यभिचारी नाहीस, हाही तुझ्या स्वभावातला खोटेपणाचाच भाग आहे. तुला खरेपणांनं जगताच येत नाही मुळी. तू फक्त हिशेब करतेस. हिशेब करून आगतस्वागत, मानसम्मान, भाटस्तुती हि कशी मिळू शकतील, एवढंच पाहतेस. यू एक्झिस्ट ऑन एक्स्ट्रीमली फॉर्मल अँड सुपरफ्रिशीअल लेव्हल.

xix म्हणजे मी हयातभर काहीही केलं नाही, नुसतं सिगारेटी फुकत दिवस काढले, तरी आम्हाला कसलीही ददात पडली नसती; परंतु काहीही करायचं नाही, असं म्हटल्यावर एवढं मोठा दिवस खायलाच उठेल, त्याचं काय? काहीतरी उद्योग हवाच.

उद्योग करायचं म्हटलं तरी माझ्यानं काय जमण्यासारखा आहे ? एकतर माझ्याजवळ या वर्कली पेशातील फालतू क्वालीफिकेशंसशिवाय दुसरी काही क्वालीफिकेशंस नाहीत. हुन्नर नाही. कला नाही. शिवाय कसली महत्वाकांक्षा नाही.

xx आयव्ही गेल्याबद्दल मला अतिशय दुःख झालं होतं, हे त्यानं गृहीत धरलं होतं.

xxi आयव्हीचा तुमच्यावर खूप जीव आहे.

असेल.

तुम्हाला तिच्याविषयी काही वाटत नाही?

काय वाटायचं?

आपुलको...सहानुभूती.

जी दुसऱ्या कोणाविषयीही वाटू शकेल तितकोच वाटते.

xxii मृत्यू अटळ आहे, हि गोष्ट सवानाच माहित आहे; परंतु मला ती जास्त माहित आहे.

xxiii पूणपणे अस्तित्वादी कादंबरी वाटते. तिची तुलना काम्यूच्या "The Stranger" शी करता यावी.

xxiv त्यांच्या अभिप्रायाशी सहमत होणे कठीण आहे. याचे साधे कारण असे कि वरवर पाहता मेर्साशी ('आउटसायडर' चा नायक) अनिरुद्धचे अंशतः साम्य असेल (उदा. परात्मसंदंभात !) तरी वॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकरमधील संघष हा परस्परविरोधी प्रवृत्तीच्या दोन जगातील माणसांमुळे उद्भवलेला आहे. अशा संघषाचा मागमूसही 'आउटसायडर' मध्ये लागत नाही.

xxv परमेश्वर ही एक बिनआवश्यक वस्तू आहे. ती अनाहूत आहे. पण तिनं फार गोंधळ माजवला आहे. त्याची लुडबुड आता थांबवायला पाहिजे.[...] त्याला इथून हाकललं पाहिजे.

xxvi 'पाप' या एकाच गोष्टीमुळे माणूस देव आणि सृष्टीतील अन्य प्राण्यांपेक्षा वेगळा झाला आहे, असाही विचार त्यांच्या वाङ्मयात प्रकटतो.

xxvii आम्ही रोज हलाहल पितो. आणि खरं सांगू काय तुम्हाला – त्या राम-शंकराचं ते नव्हेच. तिथं मनुष्यच हवा. असा फाटका, दुबळा आणि असहहाय. तोच फक्त पिऊ-पचवू शकतो.

xxviii तेव्हा मला अत्याकडं ठेवलं होतं. असं आत्याकडं राहणं मला मुळीच पसंत नव्हतं. मी अबांच्यावर नाराज होते. कोणी 'नीटनेटकं, टापटीप' असं म्हटलं कि मला आत्या दिसते.

xxix [...] मुकाट्यानं पुढल्या ताटातलं गिळतोस कि हाणू एक कानफटात? काय विशाद आहे देव नाही जेवले तर!

xxx आदिशक्ती, प्राणवरूपीणी – जगन्माता

मंगलदायिनी, वरदायिनी तू !

अग तू माझ्याशी वैर मांडायचंस? का ग? माझ्यासारख्या दुबळ्या, निःसहाय, निराधार अशा क्षुद्र स्त्रीशी वैर?

अग, या लढाईत मी हरणारच. पण ह्यात तुझं कौतुक काय? तुझी शोभा ती काय ?

xxxi तिथं काहीच घडलं नाही.

xxxii तो आंधळा आहे. तो चिरंजीव आहे. परमेश्वरानं त्याला साखळदंडनं बांधलं आहे. आणि तेलाच्या घाण्याभोवती झापड बांधलेल्या रेड्यानं फिरवा तशा गोल गोल फेऱ्या काढण्याचं त्याचं काम आहे.

xxxiii तू पापी आहे. होय कि नाही ? तुला कबूल आहे?

नाही. मला कबूल नाही. मी माझ्या वतनाची जबाबदारी स्वीकारतो. तुमच्या स्वाधीन होतो आहे मी. आणि तुम्ही माझा कसाही वध करावा. परंतु मी पाप निमाणे केलं नाही. ते माझ्या बरोबर आलेलं नाही. किंवा ते कुठूनही बाहेरून आलेलं नाही. ते इथलंच – या मातीचं आहे. या मातीला तुम्ही प्रश्न विचारा. दोषी असेल तर हि पृथ्वी. तिचा हा गुणधर्म आहे. तिला विचारा तुमची ताकद असेल तर आणि शिक्षा द्या. इथं इतकं पाप उगवावं का ? इतकं दुःख पिकावं ? ते आपल्याला भोगावं का लागावं?

xxxiv आणि दुसरं म्हणजे स्वतःलाही तुम्ही शिक्षा करून घेत आहात. माझ्या माध्यमातून.

xxxv मला मूकपणानं गळून जायचं आहे. अगदी झाडावरचं फुल गळतं तसं. प्रेम करणं म्हणजे जीवनात भाग घेणं आणि माझ्या या विकृतीनं मी तो नाकारला आहे.

xxxvi तू केदारनाथाजवळ राहलीस पण तुला केदारनाथाविषयी काडीइतकंही काही वाटत नव्हतं. तो मेला काय आणि जगला काय, तुझ्या दृष्टीनं तो मूखच होता. [...] तो मूख, पापी होता म्हणून तू स्वतःला त्या जाळ्यात फेकलंस – स्वतःच त्या होरपळून जाण्यासाठी. तू स्वतःला केवड्या यातना दिल्यास. आतासुद्धा माझ्याकडून तुला असंच करून घ्यायचं आहे – माझ्या विकृतीतून तुला यातना भोगायच्या आहेत. स्वतःला अगदी खूपखूप क्षुद्र करून टाकायचं आहे – माझा तू असा उपयोग करून घेणार आहेस. केदारनाथ पापाचा प्रतिनिधी, मी एक विकृतीचा.

xxxvii आपणसुद्धा आपल्याला कळू नये हे आणखीनच भयंकर आहे. आपल्यातच संगती नाही, एकात्मता नाही ; आपणही आपल्याशी प्रामाणिक नाही.

xxxviii माझी आई मेळी म्हणून दुःख करायला हवं, हे मी नीट समजून घेण्याचा प्रयत्न करायला हवा.

xxxix आयुष्याचं काम संपलं होतं. आता मी समाधानाने मारणार होते.

xl बऱ्याच वेळा समीक्षकाने रिव्हू केलेली कादंबरी आणि लेखकाने लिहिलेली कादंबरी हि दोन वेगळी पुस्तकं आहेत का असा प्रश्न पडतो.

xli मला जगायच्य. अगदी खरंच. वाचवणार ना मला. काही करून मी जगणारच. डॉक्टर, शपथ आहे तुम्हाला. यांना पण माझी जरूर आहे. ते वेडे झाले होते तेव्हा. तुम्हाला माहित नाही. त्यांनी स्वतः सांगितलं होतं, तुझ्यामुळच परत शहाणा झालो म्हणून. खरंच मी जगणार ना? हो काय म्हणताय? सांगत का नाही कि मी जगणार म्हणून? मी कुणाचं ऐकणार नाही आता. मी आता परत कधी मारणार नाही. बस, शेवटचं. आता संबंध वेळ जगणार, सकाळी-संध्याकाळी, अनिल शाळेतून आला कि, ज्योत्स्नानं रात्री चड्डी ओली केली कि सारा वेळ जिवंत राहणार आहे मी.

xlii त्यांना आजार खरा, दोन हात, दोन पाय, डोळे, नाकपुड्या, कान असलेला खराखुरा कधीच भासला नाही आणि जे खरं नाही त्याच्यावर पैसे घालवण्याचा मूखपणा त्यांनी केला नाही.

xliii नाईलाज म्हणून तरी अभिनयाला काही अंशी जीवनातल्या शेवटच्या क्रियेची छटा आली होती. माणूस जिवंत असेपयत फक्त जगू शकतो. मरणानंतर मरू. मध्यंतरी नाही.

xliv इतर गोष्टीकडे 'सिनिकल', 'आयरोनिक' वृत्तीने पाहणारा कथानायक आपल्या प्रेमप्रकरणाच्या बाबतीत तेवढा भावनाशील बनतो. आपण ज्याविषयी भावनापूर्ण बनतो त्या गोष्टीकडे इतरांना 'सिनिकल' वृत्तीने पाहता येईल, हे तो ध्यानात घेत नाही. आपण ज्याविषयी भावनाशील बनतो त्याविषयी वाचकांनीही तसे व्हावे अशी निवेदकाची अपेक्षा आढळते.

xlv [...] पण मला जिवंत माणसं भेटणार का, याबद्दल शंका वाटू लागली. निसर्गाचं आणि माणसाचं रूप इथं संपूर्णपणे बदललं होतं. दर पाच मिनाटांनी घारी आणि गिधाडांची बैठक फटफटीच्या आवाजानं निरुत्साहनं वळायची आणि परत कामाला लागायची. अधूनमधून चालणारे, बसलेले, अंग टाकलेले, मारायला टेकलेले माणसांचे सापळे. [...] कुठं चालली आहेत हि मंडळी?

xlvi शहराच्या शोधात. यांतली अर्धा पोहोचतील. जी अर्धा राहून जातील, ती सगळी मारायला पाहिजेत; पण कसं काय ते विचारू नकोस. त्यांच्यातली पन्नास टक्के वाचतील. शहरात पोहोचतील, त्यांतली अर्धा उपासमार, कॉलरा, टायफॉईड, डिसेन्ट्रीनं मरतील. दहा टक्के वेडी होतील. तरी चाळीस ते पन्नास टक्के आपल्या घरी पुढच्या पावसाळ्याची वाट बघायला परततील. सगळ्या फिगस मला तोंडपाठ आहेत. समजत नाही ती माणसाची जगण्याची अचाट शक्ती.

xlvii तिचा नवरा एकदाच मारणार होता. तो मेला होता आणि ती हि संधी दवडू देणार नव्हती. तिला तिच्या जीवनातला ध्येय सापडलं होतं. लोकं कारणाशिवाय जगतात. तिला कारण मिळालं होतं. हळूहळू तिला तिच्या रोलची कल्पना येऊ लागली. एका तडाख्यात तिच्या जीवनां कुशी बदलली होती. खरं पाहिलं तर तिनं स्वतःला फार लवकर सावरून घेतलं. सफाईनं आणि कसलेल्या नातीसारखी ती स्वतःचा रोल वठवीत होती. एक नवीन जग, एक नवीन दुनिया. नवरा मेला आणि तिला सारी कॉलनी प्रेक्षक झाली. ती त्याच्या मरणाला आता अविरत तेवत ठेवणार होती.

xlviii आपल्याला एकच जग दिलंय. आत्ताचं. [...] भिकार आहे हे जग, माणसानं जगण्यासारखं नाही, सगळं खरं असेल; पण या जगाचा दादा वेगळा आहे. आपण नाही. तुम्ही स्वीकारलं काय आणि लाथाडलं काय, आपल्याला भागवावं लागतं ते याचं जगाशी.

xlix जीवन म्हणजे दुखवायच्या आणि दुखावल्या जाण्याच्या शक्यता आल्याच; पण त्याचबरोबर जगायची आणि अनुभवायची पण सोय असते.

^l अस्तित्ववादी तत्वज्ञानाचे तुकडे जागोजागी येतात. हे तत्वज्ञान निवेदनातून व घटनांतून प्रतीत झाले पाहिजे. येथे ते बटवटीतपणे येते तसेच विशिष्ट घटनांची पार्श्वभूमी त्याला न लाभल्याने ते अलग पडते.

^{li} त्यांची नाटकं प्रेक्षकांना विचारोन्मुख करून, 'स्वभान' आणि 'परीस्थितीभान' देत. गाडगीळांनी खाडीलकरांच्या नाटकांवर विस्तृतपणे लिहिलं आहे. त्यांचा थोडक्यात गोषवारा असा को, अगदी पौराणिक नाटकातही खाडीलकरांच्या पात्रांना स्वतःचं आयुष्य घडविण्याचे अनेक पयाय उपलब्ध असत व ती वेगळ्या दिशेनंही जाऊ शकली असती असं चित्रण असे. खाडीलकरांची पात्रं अशा परीनं स्वतःचं आयुष्य स्वतः घडवितात. त्यामुळे तसं करणं – स्वतःचं आयुष्य स्वतः घडवणं – मनुष्यास शक्य असत असं चित्र उभं राही. ते प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम करून जाई.

^{lii} देवांच्या सांनिध्याने, या दगडी देवांच्या सांनिध्याने, लीले, माझ्या अशा कल्पना उलट बळावतात ! लीलावती, साधे सृष्टीचमत्कार पाहून, पूर्वाच्या नेभळट मनुष्यांची बुद्धिमत्ता दिपून, हबकून, जागच्या जागी मरून ठार झाली. आणि ईश्वर ह त्या मेलेल्या बुद्धिमत्तेच भूत उत्पन्न झाल ! पूवजांच्या मेलेल्या बुद्धिमत्तेच ह ईश्वरी भूत आजच्या त्यांच्या नादान पोराबाळांना भेडसावीत आहे ! पण, लीले, खर म्हटले तर प्रत्येक दगडी मूर्ता म्हणजे मानवी बुद्धिमत्तेच्या प्रेतावर, तुमच्या भाविकपणावर, बांधलेली समाधी आहे ; आणि प्रत्येक देऊळ ह मेलेल्या बुद्धिमत्तेच स्मशान आहे !

^{liii} कामगार रंगभूमी.

^{liv} अस्तित्ववादात ज्या अगदी मुलभूत अशा घटकांची, सूत्रांची मांडणी आहे – उदाहरणाथ – निवडीचं स्वातंत्र्य, स्वतःच्या विचारांचा व जगण्याचा अतूट संबंध, परात्मता, असंगती, आत्मनिष्ठा, 'अगस्ट' – व्याकुळता, एकटेपणा, नॉशिया – घृणा, मृत्युतली अगतिकता – त्या कशाचाही नाटकाशी काहीही संबंध नाही. अस्तित्ववादी कलाकृतीतील अनपेक्षित, असंगत प्रसंग नाहीत. (नाट्यमय आहेत, विसंगत आहेत, पण अनपेक्षित नाहीत.) त्यातलं 'मृत्युचं भान नाही. न्याय-अन्यायातील विपरीततेची जाण नाही. मुख्य म्हणजे त्यातला न-नायक – अँटीहिरोही – नाही. आहे तो मेलोड्रामाचा नायक.

^{lv} पहिला नव्हे, दुसरा नव्हे आणि पेशवाही नव्हे. आम्ही फक्त एक शून्य बाजीराव!

^{lvi} गौरी, देवी वगैरे येऊन तुझा चेहरा कुरूप व्हायला हवा – तरच तुझं काम चांगलं होईल.

^{lvii} हे रंगभूमीवरचे लोक गेले कुठं?

^{lviii} एकांनं तर आमचं नाटकच पळवलं. वांझेनं मूल पळविलं तरी ती वांझेच राहिली...त्यात तिथेचा काय दोषु ! [...]

आँ ? हा रडण्याचा आवाज कुठून येतोय ? ओहोऽऽ माझं छकुलं ते ! माझं नाटक !

^{lix} [...] आम्हीही एक सोन्याचं नाटक लिहिलं होतं. ते ज्याला हात लावील त्याचं सोनं होणार आहे. म्हटलं, होऊ दे. तेवढेच कुणा गरिबाचे हात सोन्याचे होतील. त्या गरीबाबरोबर मसणवटीत जातील.

^{lx} बाप रे ! स्टेजवरून फक्त भयाण सावल्याबिबल्या दिसतात आम्हांला! त्या माणसांची आठवण नको या वेळी. स्वतःला विसरण्यासाठी खुंट्यावरचे कपडे घालून आणि स्वतःला खुंट्यावर टांगून ती माणसं तिकोटंबिकोटं काढून येतात. नाटक पाहायला !

^{lxi} पंचाईत ? ती का म्हणून? तुम्ही विसरून आलेल्या त्या सामानाचं काम मी करतो. काही हरकत नाही. आजवर अशाच गोष्टीचं काम आम्ही करत आलो, [...] आणि काठी, कोट, चपला, चष्मा वगैरे मीच असं समजा.

^{lxii} डोक्यावर लालभडक कोशा, मिश्यांचे बहरदार कल्ले वळवलेले, पिळदार शरीर, खाकोचा पितळेची बटणं असलेला कोट, तलम धोतर कोल्हापुरी वहणा, बंदूक घेतलेला असा अप्पाराव प्रवेश करून भिंतीवर दाणकन मुठ मारतो. स्टेज किंचित हलून जाते. दिग्दशक अस्वस्थ.

^{lxiii} हाच तो आवाज !

हा आवाज माझ्या ओळखीचा !

हा आवाज आहे एका देवमाशाचा.

हाच, हाच तो देवमासा मला एकदा सांगत होता --

सलाम कर !

म्हणालो, शिंगावर घेशील तर करतो.

म्हणाला, घेईन.

चढलो त्याच्या शिंगावर.

केला सलाम ! पण याला नाही.

मी सलाम ठोकला तो थेट याच्या शिंगावरून ईश्वराला.

याला आला राग, यानं शिंग हलवलं.

मी थेट येऊन पडलो या वैराण वाळवंटात.

समुद्र झाला एकदम भयाण !

चिक्कार भयाण !

भयंकर भयाण ! प्रचंड भयाण.

तुफान. तुफाऽऽन.

lxiv बाजीराव : अप्पाराव, गोष्ट सांगतो गोष्ट ! एक होतं घड्याळ. मोठ्यालं. ते होतं एका रिकाम्या वाड्यात. एक दिवस ते पडलं बंद. वाड्याचा मालक आला तर घड्याळ बंद. मालकाला आला राग. त्यानं नुस्तं डोळे वटारून पाहिलं त्या घड्याळाकडे – घड्याळाच्या वतुळात भितीनं काटे उभे राहिले. वतुळासकट लागलं घड्याळ फिरायला. गरारा S S गरारा S S (अप्पारावाच्या चेहऱ्याकडे विचित्रपणे पाहतो.) अप्पाराव – अप्पाराव : काय ? (थोडा मागे सरकतो.)

बाजीराव : (विचित्र आवाजात) अप्पाराव, हा मुखवटा आपल्याला कुठं मिळाला ?

lxv अंगावर नाना तऱ्हेचे रंग फासून नाटक करत्येय पण या रंगाच्या घरकुलात लपायला जागा कुठं आहे? हे रंगसुद्धा किती फसवे ! ...लोकांना काय हवंय कोण जाने ! नुसती रंगानं दाटून निघालेली एक बाहुली, हवी तशी नाचणारी, भाषणं पाठ म्हणणारी, सुरेख अभिनय करणारी बाहुली. या बाहुलीचं अंग सुटून चालणार नाही. नको. पुरे झालं हे सगळं. या सगळ्याचा ताण असतूय होतोय. अरे, माझ्याकडे मी एक स्त्री आहे म्हणून कुणीतरी पाहा ना ! [...] आजवर अंगावरचे रंग भूम्यासारखे डसत असताना, लोकांनी दिलेल्या तळ्यांवर तरंगत राहिले. मनातला पश्चाताप मनात ठेवला – या रंगांवरसुद्धा मला प्रेम करता आलं नाही.

lxvi सख्या: (न्यायासनासमोर जातो.) मी सख्या – मी न्याय मागतोय. मी नाटकातसुद्धा नोकरच कसा राहिलो? न्यायमूर्तीची एवढी जागा मला सांगून आली होती – तीसुद्धा कशी हिरावून घेतली?

[...]

अप्पाराव : (तुच्छतेने) नोकराला कसला आला न्याय?

lxvii अप्पाराव : (प्रेक्षकांच्या पहिल्या रांगेतून) नोकरांना कसं नोकरासारखं वागवायला पाहिजेलाय. दोन लाथा घाल त्याचा कंबरड्यात आणि दे हाकलून त्याला.

lxviii प्रॉम्प्टर : (तिच्याकडे पाहत सांगतो) न्यायधीशमहाराज, मी आज सुलुच्या जन्मापासून अशी तापलेल्या वाळवंटातल्या मासोळीसारखी तळमळतेय. मला न्याय हवाय.

[...]

जानकोबाई : मला न्याय द्या. न्यायधीशमहाराज, मला न्याय द्या ! पुरुष हे असे कसे ? बरं इकडची स्वारी म्हणजे तशी काही सामन्यातली नव्हे. इकडून असं न्यायाधीश असायचं आणि दुसरी बाई ठेवायची, हे का ?

[...]

अप्पाराव : हे असंच. हो, हे असंच. हेच उत्तर याला. पुरुष म्हणजे तो पुरुषासारखाच वागायला पायजेल. वाघानं कसं वाघासारखंच वागायला पायजेल. माकडानं माकडासारखं. बाई, तुझा नवरा न्यायाधीश होता; पण तो पुरुष होता. वा ! वा ! आपल्याला हे फार आवडलं. एकाच बाईबरोबर किती वर्षे संसार करणार ? बहादुर माणूस होता तो ?

lxix अप्पाराव : [...] तू अपराधी आहेस. लग्नाची बायको आहेस तू त्या पुरुषाची. तू अशी कांगावा का करतेयस ? पतीव्रताधर्माचं वाटोळं करतेयस तू. यामुळंच सध्या पाऊस वेळेवर पडत नाही, पीकपाणी बिघडलंय, वादळं होताहेत. लग्नाच्या बायकोनं कसं वागायला पायजेल – चुपचाप ! तिची कुणी मान कापली तरी नवऱ्याच्या चरणावरच पडायला पाहिजेल. म्हणजे काय ? आम्ही खरोखरच न्यायाधीश असतो तर तुला फासावर चढवलं असतं.

lxx बाजीराव : मी न्यायासनासमोर उभा आहे. मी एक शून्य बाजीराव ! भिकाऱ्यांचा एक कःपदाथ प्रतिनिधी ! अनादिकालापासून भिकाऱ्यांना एक प्रश्न पडला आहे. भिकाऱ्यांच्या बापांना, त्यांच्याही बापांच्या बापांना, आजोबांच्या आजोबांना; त्यांनीसुद्धा आपापल्या न्यायी माणसासमोर हा ठेवला; पण आजतागायत हा प्रश्न आत्महत्येच्या दोरीसारखा लांबकळत राहिला आहे. न्यायधीशमहाराज ! प्रश्न अत्यंत साधा आहे. न्यायधीशमहाराज अंड समस्त जनताजनादन ! भिकारी विचारताहेत, “ आम्ही भिकारी का झालोत ? “ दुसरा प्रश्न असा कि, “ आम्ही भिकारी आहोत हे काबुल. पण म्हणून आम्ही भिक्षाच का मागायची ? ” नंतर ते म्हणताहेत कि, “आम्ही भिकारी ठरलोत हेही आम्हाला मान्य नाही. आम्हाला लोक भिकारी म्हणतात. आणि आम्हाला भिकारी म्हणता यावं म्हणून ते आम्हाला भिक्षा घालतात. हे वाईट आहे. न्यायासनानं याचा विचार करावा ! न्याय द्यावा !”

lxxi पाप वगैरे गोष्टींची आम्ही कदर केली नाही कधी. [...] आम्ही जन्माचेच पुण्यवंत ! आमच्या वाटेत आडवं येणारं पाप सुद्धा कापरासारखं जळून खाक होईल.

lxxii मृत्यू हा एक बाजीरावाचाच अंत न करता त्याच्या एक भूमिकेचा अंत करतो [...]. स्वःताच्या प्रवृत्तीनुसार एकच एक भूमिका वठवू पाहणारी बंडखोर व्यक्ती ही स्वाभाविकपणेच जीवनातील व्यस्ततेशी बेडरपणे सामोरी जाते.

lxxiii मी नेहमीच खूप वाचणारा राहिलो आहे आणि एक वेळ अशी होती कि अस्तित्ववादाच्या मी खूप प्रभावाखाली होतो. तेव्हा ती फॅशनच होती. त्यामुळं मी सतत सार्त्र आणि कामू आणि बीइंग अँड नाथिंगनेसची प्रत गेऊन हिंडत असायचा.

lxxiv पुरुष १ : जाणार कसा अंधारात ? ह्या थेरड्यानं बांधून ठेवलं आहे ना !

पुरुष २ : पळ आता. म्हातारा झोपला आहे.

स्त्री : उभ्या उभ्या ?

पुरुष २ : मग ? सवयीनं सगळं जमतं. आपण सगळे एवढा आरडा-ओरडा करतो आहोत आणि गुरुमहाराज इकडं अगदी शांतपणे समाधिस्थ झाले आहेत. हेच जमलं पाहिजे. कुणी तक्रार करू लागलं को आपण ध्यान लावून बसायचं. तक्रारखोर इंपोटंट होतो. वा ! परमेश्वरा, तुझी लीला अगाध आहे बरं !

lxxv स्त्री : ह्या म्हातार्याची सावली जिथं पडेल तिथं तिथं असंच होतं.

पुरुष २ : तरी ऐकता ना त्याचंच ?

स्त्री : कुठं ऐकते ? ऐकत नाही म्हणूनच तर न झालीय हि शिक्षा ?

पुरुष १ : किती चमत्कारिक ! ह्याचं ऐकलं तरी ह्याच्या बंधनात, न ऐकलं तरी ह्याच्या बंधनातच...हा म्हातारा आपल्याला सुख मिळू देणार नाही कधी.

lxxvi मी थकले आहे. भयानक थकले आहे. पण मी चालत राहीन. माझा चालत राहण्याचा हट्ट ह्या म्हातार्याच्या शिक्षा देण्याच्या हट्टापेक्षा हजार पट मोठा आहे. लाख पट.

lxxvii ...आशा माझ्या मनातली...ती का नाही मरत ? ती मारावी एकदाची.

lxxviii तरुण: नाही, सहज. बाहेर फिरायला पडलो. वाटेत तुम्ही दिसलात. व्हायलीन वाजवतांना ! म्हटलं, काही प्रश्न विचारावेत. तुमच्याकडे कुकर, फ्रीज इत्यादी आहे कि नाही वगैरे !

तरुणी : प्रश्न ?

तरुण : हो ! प्रश्न !

तरुणी : कोणते ?

तरुण : हेच आपले, जनरल. म्हणजे कुकर वगैरे. मला आवडतात प्रश्न विचारायला. कारण माझ्यापुढे नेहमी प्रश्न उभे असतात आणि उत्तर माहित नसतात. त्या मानानं उत्तरं फारच कमी. त्यामुळे ती उत्तरसुद्धा डोक्यातच राहतात आणि फक्त प्रश्न तोंडातून बाहेर पडतात.

lxxix तरुणी : यंदा क्लास मिळणार ना ?

तरुण : कुणाला ?

तरुणी : तुला ! तुलाच विचारलं मी !

तरुण : नाही

तरुणी : का रे ?

तरुण : [...] मला कधीच फस्ट क्लास मिळत नाही, थड क्लास पण नाही. पण सेकंड मात्र नेहमी. मला नेहमी वाटतं. कि दोन डॉगर आहेत अग मोठे ! एकाचं नाव आहे फस्ट क्लास आणि दुसऱ्याचं थड क्लास. त्यांच्यामध्ये एक मोठा झुलता पूल आहे आणि त्यावर मी उभा आहे. मी कुठेही सरकायला लागलो, को पूल जोरजोरात हलायला लागतो आणि मी आहे तिथेच थांबतो.

lxxx तरुणी : पुढे काय करणार आहेस ?

तरुण : कुणास ठाऊक ? बघू या ! पण मला बहुतेक दिसतंय ते म्हणजे मी एका बसमधून, सकाळी एखादं बतमानपत्र आणि घरून तयार करून दिलेला डबा घेऊन निघणार. कंडक्टरनं बस थांबवली कि उतरणार. रस्त्याच्या दोन्ही बाजूंनी कुणी येत तर नाही न, असं बघून रस्ता क्रॉस करणार आणि एका खुर्चावर बसणार. काड पंच. काम सुरु. बेल वाजली कि साहेबाशी बोलणार आणि मग पुन्हा हेच उलट्या क्रमानं सुरु. अगदी बसमधून थेट घरी पोहोचोपयत.

lxxxii ऑफिस, घर, स्वयंपाक, देऊळ, भाववाढ आणि शेवटी च्यायला गाड्या लेट !

lxxxiii माझ्या आजोळच्या वाड्यात मी तेव्हा एकटा राहत होतो. संध्याकाळी गॅलरीत रहदारी न्याहाळीत बसे. रोज संध्याकाळी ६:३०च्या सुमारास एक देखणी मुलगी रोज व्हायलीन हातात घेऊन रस्त्यावरून जातांना दिसे. योगागोग असा कि ती मुलगी ज्या वेळी दारावरून जायची त्याच वेळी रस्त्याच्या समोर असणाऱ्या फ्लॅटमध्ये प्रेशर कुकरची शिट्टी वाजायची. असे दोन-तीन वेळा झाले. आणि मला गमत वाटली को हि मुलगी खूप श्रीमंत वगैरे असणार, ती मोठ्या बंगल्यात राहत असणार. असा विचार करून मध्यम आणि उच्च मध्यम वर्ग यातील फरक दाखविणाऱ्या एका तरुणाच्या भावविश्वाची कथा या एकांकिकेत सदर झाली.

lxxxiv अरे, नका नका ! अंत पाहू नका ! तुम्ही शामची आई, मोलकरीण वगैरे पिक्चस पाहिलेत ना ? आमची आई म्हणजे तो ब्रँड ! प्रेम, माया, हँ ! नको वाटतं.

lxxxv हा विजय अभ्यंकर ! एक दिवशी जन्माला आला ! वीस वर्ष आयुष्याचा नुसता राडा केला ! शाळेत दंगा, उनाडक्या ! कॉलेजात दोस्त कंपनी ! घाणेरडे जोक्स, सगळ्याची टिंगल ! [...] मी कोण ? विजय अभ्यंकर नावाचं लेबल लावलेला अब्जावधी माणसातला एक माणूस ? को आणखी कोणी तरी ! जगाचं सोडा ! माझ्या आसपासच्या लोकांना तरी मी कोण वाटतो ? आणि गंमत सांगू ; ह्या दोन दिवसांत 'मी कोण' हेच जाणून घ्यायचं मला वेद लागलंय ! माझे म्हणून जे कोणी आहेत त्या सगळ्यांच्या बोलण्यातून मी सारखा काढायचा प्रयत्न करतोय कि ' मी त्यांना कसा वाटतो'. एक हाडामासांचा साधासुधा माणूस कि आणखी काही...

lxxxv माणूस मेल्यावर जातो कुठं ? माणूस मरतो कां? मरायचंच तर जगतो कां ?

lxxxvi माणसं ! माणसं ! जाऊ तिथं – नजरेला दुसरं काही दिसतच नाही ! क्याव् क्याव् क्याव् करणारे कावळे सगळे ! हं :
! [...] मुक्या बहिऱ्या माणसांच्या गठ्ठ्यात अडकलोय असं वाटायला लागलं.

lxxxvii डोक्यात नुसता गोंधळ झाला होता. सिनेमा सुटल्यावर सायकलीचा उडतो तसा ! तशाच शेकडो घनटा वाजल्यासारख्या वाटत होत्या डोक्यात ! मी मग खोलीतनं पाय न वाजवता घराबाहेर सटकलो ! गार हवेवर जरा बरं वाटलं. कोपऱ्यावर पान घेतलं आणि विल्स् घेतली पेटवून किंग साइझ ! एरवी पोटभर जेवण, पान आणि विल्स् किंग साइझ म्हणजे तव्येत रंगून जाते.

lxxxviii पण बरं का या गोंधळातच अफलातून मजा आहे.

lxxxix तसेच एक दिवस मी बी. ए. होणार ! मग फादर आपलं वेट वापरून कुठेतरी डकवणार ! मग रीतसर एक पोरगी बघून बिघून वरमाला घालणार ! मग उर्वारत आयुष्य बायकापोरांबरोबर भाव मारीत...कि च्यायला मध्येच कधी तरी – राम बोलो ! एक किडा आला – गेला !

xc प्रत्येक वेळची निराशा लपवून मी नव्या उत्साहानं वावरतो आणि गर्दात मिसळून जातो !

xci 'वेटिंग फॉर गोडो' च्या रूपांतरात रस घेऊ शकेल असा प्रेक्षक गेल्या वीस वर्षात आमच्या रंगभूमीने निमाण केला आहे का? का आपली नाटकं जुन्या-पुराण्या चाकोऱ्यांतून जाण्यातच आनंद मानीत आहेत ?

xcii 'तुम्ही तिघांनी या खोलीत राहायचं. दरवाजा कायम बंद राहिल. हाच तुमचा नरक,' असं सांगून सेवक निघून जातो. एकमेकांचा सहवास, हाच त्यांचा नरकभोग आहे – हेल इज अदर पीपल.

मानवजातीबद्दल केवढा हा दारूण निराशावाद. [...] दर वेळेला सार्त्रच्या लेखन सामर्थ्याने मी नव्याने प्रभावित होत असे. पण त्याचबरोबर, मनुष्याप्राण्याबद्दल हा इतका उद्विग्न, इतका उदासीन, एवढा कडवट काका, असंही वाटत राही. माणसाने माणसाला नेहमी खाली लोटावं का ? एकमेकांना हाथ देऊन वर खेचणारी माणसं आहेतच को. माणुसकोचा मंत्र जपणारे कितीतरी गुणीजन सभोवताली आढळतात. सरळ साधी माणसं...तर काही कारणास्तव बंदिवासात एकत्र कांदण राहिलेली आम माणसं, एकमेकांचे तारणहार नाही होऊ शकणार ? का नाही ? आणि मग हि आल्हाददायी संकल्पना मनामध्ये खोल दडून राहिली...रुजत राहिली...आणि खूप वर्षाने एके दिवशी तिला अचानक अंकुर फुटला. तीन पात्रांचं एक संपूर्ण नाटक पालावलं. ते मी चार दिवसात भराभर लिहून काढलं.

xciii काही समीक्षकांच्या मते महानिवाण हे एक 'असंगत' नाटक आहे तर काहोंच्या मते त्यात 'मुर्तभंजकाचा कडवटपणा' आणि 'जाणीवपूर्वक केलेली तोडफोड' आहे. पण समीक्षकांच्या या आक्षेपांना उत्तर देण्याचा प्रयत्न आळेकर करित नाहीत. 'महानिवाण' मधली असंगतता हि आळेकरांच्या नाट्यविषयक भूमिकेमधून आलेली आहे.

xciv पण आता डोकं शांत ठेवणे तिला अशक्य होतं. ती गोंधळून, वेडावून गेली. जे काय व्हयाचं ते लवकर होऊ दे एवढीच ती प्रार्थना करू लागली. अखेर ते सारं अगदी असह्य झाल्यावर ती उठली आणि भीत भीत त्या गॅलेरीच्या दरवाजापाशी गेली. धडधडत्या हृदयानं तिचं बाहेर डोकावून पाहिलं. आणि तिची निराशा झाली.

तो शांतपणे झोपला होता – अगदी शांतपणे !

xcv त्याच्या राकट हातांच्या विळख्यात तिचं अंग दुखलं. खिडकोचा पडदा फरकन बाजूला सरकला आणि समोरच्या साळकायामाळकाया निलज्जपणे कून पाहू लागल्या.

पण यमुनेनं विरोध केला नाही अगर दुःख केलं नाही. खिन्नपणे हसून ती म्हणाली, 'मी तयार आहे.' बस्स, इतकंच ती म्हणाली आणि मग तिची शुद्ध हरपली.

xcvi तू मला वाटेल ते कर ... आपण रात्रभर दोघं – इथं ... आणि मग सकाळ होण्याच्या आत तू मला कोकारासारखं खालच्या दरीत फेकून दे.

xcvii वंशाच्या, धर्माच्या, समाजाच्या खुंटला सोडणं आम्हाला जमत नाही. भयंकर असुरक्षित वाटतं. एकलकोंडेपणं आम्ही जगतोय. हळूहळू नष्ट होतोय. आमचे संस्कार आम्हाला सोडवत नाहीत. पक्याशी लग्नं केली तरी एक प्रचंड दरी मध्ये उभी असते...लहानपणापासून या संस्कारांनी आम्हांला वेगळं बनवलं. ते टाकता येत नाहीत.

xcviii असं नेमकं चार वेळा झालं. संपूर्णपणे स्पशजन्म. संपूर्णपणे अव्यंग आणि अविकारी. आम्ही शब्दांचा, विचारांचा, प्रकट भावनांचा – त्याला स्पशही होऊ दिला नाही.

xcix तेव्हा मला कळलं को, व्हेन यू स्लीप विथ अ वुमन यू स्लीप विथ द एंटायर कोड ऑफ हर कल्चर. अ सोसायटी, अ हिस्टरी, अ डेस्टिनी ग्रिप्स यू इन द फॉर्म ऑफ अ सिंगल वूमन.

c "आपण असं करायला नको होतं"

"का ?"

"म्हणजे माझी पोजिशन-तुमची पोजिशन. मध्यंतरी तर तुम्ही मला चव्हां 'तू' म्हणालात. हे कसं चालेल ? आपण ब्रिटीश कंपनीत काम करतो. तुम्ही साधे सिनियर क्लाक. मी बुचाराची सेक्रेटरी. ऑफिसरच्या ग्रेडवर. बरं, माझे यजमान आर्किटेक्ट. आमची गाडीसुद्धा आहे. हे शोभत नाही."

ci मला माफ कर, मीरा. मी – माझा तोल गेला. मी तरी माणूसच आहे. लाचार झालो. वेडापिसा झालो. हि उपासमार.

cii स्त्रीच्या प्रेमातील उत्कट भावना, संसारावरची अतूट आसक्ती, वंचनेतील वेदना [...] हा कथेचा एक बिंदू आहे, तर त्याबरोबरच पुरुषाचा कठोर व्यवहार, बंधनातून सुटण्याची त्याची धडपड, ते बंधन सहजासहजी तुटेल नाही तर होणारी कुचंबणा, त्या कुचंबणेतून पत्करलेली लाचारी आणि या सवाच्या मुळाशी असणारी पिसाटणारी वासना हा कथेचा दुसरा बिंदूही तितकाच महत्वाचा.

ciii त्याचं आयुष्य त्याच्या स्वतःच्या मालकोचं आहे. तू कोण त्याच्यामध्ये ढवळाढवळ करणार ? आणि त्यानं ते अमुक एका तऱ्हेनं जगावं असला तुझा आग्रह तरी का ?

civ पण तिने एकदा जे गाणे म्हटले होते, ते कमालीचे उत्तान होते, शारीरिक भुकेने वखवखलेले होते. मिस डिसोजा दचकताच मोहिनी हसली होती; पण मिस डिसोजाचे अंड तापून ती बावरल्या सारखी झाली आणि रात्रभर तिचा डोळ्याला डोळा लागला नाही.

cv त्याचा स्पश होताच, आपण अगदी वितळून जाऊन ओघळत आहो असे तिला वाटले व तिच्यातली शक्तीच गेली. मनात घृणा असताही अंग मात्र तापल्यासारखे झाले व मोहिनीच्या गाण्यातील शब्द जसे मासे होऊन अंगभर खेळत आहेत असे तिला वाटू लागले.

cvi आणि माणसांच्या त्या जगाच्या ठिकऱ्या ठिकऱ्या उडाल्या. माणसांच्या मनावरचे सारे संस्कार आणि सारी बंधनं क्षणाधात लुप्त झाली. आणि त्यांच्या मुलभूत उघड्याबोडक्या प्रवृत्ती तेवढ्या शिल्लक राहिल्या. भीतीनं साऱ्यांच्या काळजाचे लचके तोडले, आणि छातीवर पंजा रोऊन ती गुरगुरत राहिली. आणि तिच्या पिसाळलेल्या नजरेत त्या कल्पनाशुन्यांना साक्षात मृत्युचं दशन घडलं.

cvi त्यातल्या काहोंनी तर त्याही परिस्थितीत आपल्या बरोबरच्या मुलांना, स्त्रियांना आणि परक्यांनाही आधार दिला होता. आणि त्यामुळे त्यांना विलक्षण सामर्थ्य प्राप्त झालं होतं. परमावधीची सहनशीलता त्यांच्या अंगात बाणली होती.

cvi त्या इवल्याश्या जागेत जगण्याची जी दुद्रम्य पिसाट इच्छा होती, जी वखवखलेली भूक होती, जे नरडीचा घोट घेणारं शत्रुत्व होतं, जी निर्मिती आणि संहार होता, ते सारं पाहून मी जागच्या जागी थबकलो. [...] त्यातलं सौंदर्य, त्यातला सळसळणारा जिवंतपणा, तशी त्यातली निष्फळता, निरथकता माझ्या मनाला सुन्न करीत होती.

cix आपण जे करतो ते आपल्याला आवडतंच असं नाही. फक्त त्यापासून सुटका नसते.

cx ज्यांना स्वेच्छा आहे त्यांचं भवितव्य ते स्वतःच नासवतात. आणि ज्यांना स्वेच्छा नाही त्यांना भवितव्य नसतं.

cxii मी माणसाच्या शरीराला फार मान देतो.

cxiii [...] ह्यानं स्वतःचं शारील स्वतःच्या हातानं नष्ट केलं. स्वतःलाच कुरतडून कुरतडून खाल्लं.

मी तर धीटपणं समुद्रावर तासनतास बसू शकतो.

मी अजून सूयास्त बघण्यात तद्रूप होतो.

मी अजून उत्कात्पणं, कोमलपणं स्त्रीशी तादात्म्य पावतो.

मी अजून अन्नाची चव घेतो.

मी अजून वस्तूंच्या वासांनी, स्पशानी थरारून जातो. आणि मी केव्हाही मारू शकतो हे मला पुरतं ठाऊक आहे.

हे शरीर माझं माध्यम : मी त्याला कोणताही डाग लावणार नाही. मी ते उजवीन, साजरं करीन.

cxiii खरे आयुष्य सुरु झाले कि त्यातील काव्य आधीच खलास होऊन गेलेले असते [...] हे ओबळधोबळ आयुष्य जिला कधी बोचले नाही, कुपले नाही, ती मानभावीपणाने समाजाला जीवनदशन घडवणार !

cxiv कधी या नायकांना माणसांची दुःखे भोगायची पाळीच आली नाही ! डोळ्यांना एखादी गोष्ट धडधडीत सत्य दिसत असता कसल्यातरी दडपणामुळे ती दिसत नाही, असे माणसांच्या दुबलतेमुळे सांगण्याची पाळी आली नाही ! आणि त्या शरमेने मन आयुष्यभर पिचले नाही ? कुणालाच गॅलिलिओचा मनस्ताप नव्हता ? निव्वळ वासनेने कधीच शरीर जळले नाही ? रागाच्या भरात एक शब्द गेला आणि अत्यंत जिद्दाळ्याच्या जागी जखम झाली, या पश्चात्तापाने मन कधी कुरतडले गेले नाही ? कधी मोहाने कधी महत्वाकांक्षेने कुणाचा तरी विश्वासघात करू पापक्षालनासाठी आयुष्यभर वणवण हिंडण्याची कुणावर पाळी आली नाही ? भेकडपणामुळे प्रिय व्यक्तीचा बळी द्यावा लागला, द्वेषाने मन पेटले, असेसुद्धा घडले नाही ? खड्ग्यात गेले ते सत्कार, ती भाषणे, तो तुरंगवास. तुमच्या चारित्र्यात हा जिवंत माणूस आहे कुठे ?

आणि या चारित्र्यात कुठे पाप नाही, गुन्हा नाही, शरम नाही. सारा 'प्लॅस्टर ऑफ पॅरिस' गुळगुळीतपणा. [...] "हि आपली संस्कृती !" आणि आडपडदा न ठेवता लिहिलेल्या चरित्रांकडे बोट दाखवून धक्का बसलासे करीत म्हणायचे, "नाहीतर तो पाहा कानकाप्या व्हॅन्गाँफ, जुगारी डोस्टोव्हस्को, आणि लिंगपिसाट मोपासाँ - "

cxv आयुष्याची पाने प्रत्येकापुढे टाकली आहेत. ज्याची त्याने सुसंगती साधायची, विजय मिळवायचा, शिक्षा स्वीकारायची [...]

cxvi उलट देवाला आम्ही आमची प्रतिमा बनवली ! आमच्या मनाचे अनेक पापुद्रे सोलून काढून एक बुजगावणे तयार केले तयार केले ! तो आहे म्हणून आम्ही जगत नाही, आम्ही आहो म्हणून तो जगतो. आणि आम्हीच निमाणे केलेले ते सद्गुण, ते धर्मशास्त्र, ते नीतिशास्त्र !

cxvii [...] या जीवनातल्या वैफल्याचे किंवा जगातल्या अस्ताव्यस्त पसाऱ्याचे स्वभावसिद्ध रूप दाखवणे म्हणजे त्या अस्ताव्यस्ततेचा अर्थ, त्यातले मम पाहणे. एक आहे अस्ताव्यस्त अराजक गांधळ आणि दुसरी आहे या अर्थहीनतेची साथ जाणीव. पहिलीचे नाव जीवन ; दुसरीचे नाव कला.

cxviii साऱ्यांनीच चालवलेला आत्म्याचा शोध. तास न तास ग्रंथालयात वाचनात गढलेले, तांद्रीच्या कोषातले परांजपे सर. दररोज तीनदा महिन्मखोत्र म्हणणारे नि ऐन पावसाळ्यात सुद्धा भीमाशंकरच्या वाऱ्या करणारे बाबा. वषानुवष तुळशीला पाणी घालीत प्रदक्षिणा करणारी आई. संध आखीव आयुष्याला भाग देत देत धावलेली एक मुलगी.

cxix चाबूक मारल्यासारखा दोन-अडीचला जागा होतो.

cxx माझ्या पायातले साखळदंड कशासाठी ? थोरला इंजिनियर होऊन मार्गो लागेल. धाकटा असाच घर सोडून बाहेर पडेल. छोटी लग्न करून घर उभारिल. माझा यात काय संबंध ? हि तिघं माझी कोण ? तो तिकडे नित्य नव्या पऱ्या घेऊन हिंडत राहिल, [...] मी कोण ?

cxxi एक-एक स्वायत्त अस्तित्व. दोन पायांवर चालणारी. (काही चार पायांवर चालणारी. काही सरपटणारी.) रक्त, मास, मज्जा आणि अस्थी हा त्यांचा समानधम. ताल, सूर, चित्र, शब्द हि रंगरांगोटी. अस्तित्व अस्तित्वाला शरण जातं. अस्तित्व अस्तित्वाच्या मोहात सापडतं. अस्तित्व अस्तित्वाशी वैर करतं.

cxix शिवाजीचा पराक्रम + आईची माया + सुभेदारबाईची भाषा + केळकरची हुशारी + ब्रडमनचे क्रिकेट = अशोक गोविंद साठे.

cxixiii "म्हणे अनुभवाची संगती लावायची...मूखपणा आहे...उदाहरणाथ, आयनेस्कोने कुठे संगती लावली ? - तर त्याचे म्हणणे असे को जीवन अथशून्य वगैरे. म्हणून संगती लावणे हेच कृत्रिम, अवास्तव. असो."

"माणसाचा अर्थ लावायचा. माणसाला अर्थ असतो कुठे ? उदाहरणाथ, सार्त्र म्हणतो, माणसाला फक्त बीइंग आहे. इसेन्स नाही...साऱ्या मराठी लेखकांना रोज हि एक्झिस्टेन्शियलॅन्स फिलॉसफो पाजली पाहिजे."

cxixiv --- अशोक साठे गोष्ट लिहितो. नाव 'बबी'.

गोष्ट दोन ओळींचीच. "साली आमची बबी, आम्ही चड्डी घालायला लागल्यापासून बघितलेलीच नाही. आहे कि नाही कोणास ठाऊक. कदाचित तीनचार बव्याही असतील."

अशोक साठे मनावर बबीचे चित्र काढतो. 'हे काय ?' म्हणून विचारले कोणी, तर सांगायचे, "हा माझ्या प्रेयसीचा स्तन आहे."

अशोक साठेला पाच जन्मतारखा.

अशोक साठे एक को अनेक ?

घाला साल्यांनो वाद.

cxixv [...] गौरी देशपांडे यांच्या साहित्यात अस्तित्ववादाची अनेक उदाहरणे सापडतात. अथात आधुनिकता स्वीकारली असल्यामुळे अशी उदाहरणे मिळतात असेही म्हणता येईल. कारण आजच्या आधुनिक जीवनातही प्रामुख्याने 'स्व' च्या शोधला म्हणजे मानवी अस्तित्वाच्या शोधला व 'स्वातंत्र्य' या मूल्याला विशेष महत्व आहे. असे असले तरी एकंदरीत गौरी देशपांडे यांच्या साहित्यात अस्तित्ववादाची अनेक वैशिष्ट्ये पहावयास मिळतात. म्हणून त्यांना अस्तित्ववादी लेखिका म्हणता येईल.

cxixvi शिशिरातुच्या पुनरागम,

एकेक पान गळवया

का लागता मज येतेस

न कळे उगाच रडावया.

पानात जी निजले इथे

इवली सुकोमल पाखरे

जातील संग आता कुठे ?

[...] फुलली असेल तुझ्या परी,

बागतली बकुलावली ;

[...]

येतील उडुनी तिथे,

[...]

पुसतों सुहास, स्मरुनिया

तुज आसव, जरी लागले

एकेक पान गळवया

शिशिरातुच्या पुनरागमे

cxixvii विश्वाची घटना मला न उमगे; मानव्यता दुबळ.

cxixviii [...]

विश्वाची घटना मला न उमगे; मानव्याता दुबळ.
 केले पाप असले जे कांधं तरी मी जन्मजन्मांतरों,
 प्रायश्चित्त तदथ न म्हणुनि गा, पाठीवरी हे वळ ?
 न्यायाच्या निज मंदिरांत बसुनी साक्षीपुराव्याविना,
 किंवा काय गुन्हा घडला असेल सांगितल्यावाचून,
 न्यायाधीश असेल मानव तरी शिक्षा सुनावीत ना;
 देवाची पर न्यायरीति असल पाळील का बंधन !
 होवो तृप्त – तथास्तु ! – निघुण प्रभो, हि न्यायतृष्णा तुझी;
 फासाला चढल्यावरी नच दया याची, जरी पामर;
 भूतां अप्रतीकारिता भ्रमविते यांत्रापारी शक्ती जी,
 तीत एक सहिष्णुता अचल अन् निःशब्द उत्तर.
 cxxix सकाळी उठोनी | चहा-कांफो घ्यावी,
 तशीच गाठावी | वीज-गाडी ||
 दातों तूण घ्यावे | 'हुजूर' म्हणून;
 दुपारों भोजन | हची साथ ||
 संध्याकाळ होतां | भूक लागे तरी,
 पोरंबाळांवरी | ओकू नये ||
 निद्रेच्या खोपटों | काळजीचों बिळ;
 होणार वाटोळ | होईल त ||
 कुणाच्या पायाचा | कांही असो गुण
 आपुली आपण | बिडी प्यावी ||
 जेथे निघे धूर | तेथे आहे अग्नी ;
 आम्ही जमदग्नी | प्रेतरूपों ||
 cxxx जगायची पण सक्ती आहे ;
 मारायची पण सक्ती आहे.
 cxxxi केला थोडा रोजगार | आणि अन्नाचा विचार ;
 आता शेवटी लाचार | माझा मीच ||
 [...]
 जातां मायेची माउली | केली बापाने सावली ;
 आता बहिण-बाईलों | धीर दिला ||
 होंही जातील गा देवा | मग सवाचा सुगावा
 कैसा कैसा रे लागावा | आंधळ्याला ! ||
 cxxxii मरणाऱ्यांचे जगण खंबीर !
 cxxxiii कैसा बांधला देखावा | जननमरणांतून देवा,
 [...]
 का ह बांधकाम सुंदर | फक्त नश्वरतेचेच मखर
 अथवा दशनी महाद्वार | मिथ्यत्वाचे ? ||
 cxxxiv ईश्या, अहंता, असूया बोचती, जैशा कि सुया |
 cxxxv शिर्वालिंग माझ लिंग | हेच अशांतीचे बिंग.
 cxxxvi मृत्यूचा संदभ मनात ठेवून जीवन पाहता आल्यामुळे ते अधिक, व अधिक वेगळ्या प्रकारे, जाणता आले, आणि
 जीवनाच्या निभर, श्रद्धायुक्त जाणीवेमुळे मृत्यू अधिक कळला.
 cxxxvii होऊनिया नंगे | पोटा घास घ्यावा.
 cxxxviii कवितेचा उगम व्यक्तिगत अस्तित्वानुभवात असणे अपरिहार्य आहे : माझ्या कविता अत्यंत खाजगी असतात
 याबाबत मला विशेष दुःख होत नाही.
 cxxxix लेखनात अनुभवाचा विकास केला जातो.
 cxl खून, व्यभिचार, व्यसन, अभक्ष्यभक्षण, प्राशन.
 cxli जिथे पापुद्ग्रापापुद्ग्रांने अलगद अलग होतं
 पापपुण्य आणि बांधिलकोची एकेक खपली
 खालच्या जखमेत मी बुडत जातोय
 सोडून माझी बुद्धी शोधत माझी शुद्धी.

cxlii ज्याला ना समाज ना काळ

ना प्रदेश ना इतिहास ना भविष्य

ज्याला ना वैरी ना कैवारी

ना गुरु ना शिष्य ना पोथी ना परमेश्वर

जो अपरंपार साधा आणि सरळ

[...]

तोच शोधता शोधता मी बुडत जातो माझ्या शुद्धीत

cxliiii चित्र्यांची कविता दृश्यापासून, ध्वनिपासून, स्पशापासून, गंधापासून, किंवा रसनेपासून सामान्यतः सुरु होते. कल्पनेपासून, कल्पनिकापासून किंवा विचारापासून, वैचारिकतेपासून सुरु होत नाही, अमूताकडून अमूताकडे किंवा अमूताचेही अमूर्तकरण करून त्यांची कविता क्वचितच प्रस्थान ठेवते. चित्र्यांसारखा विदग्ध व्यासंगवृत्तीच्या कवीने प्रत्यक्षाचे असे भान राखावे, हे विशेष होय.

cxliv कोणालाच नाकारता येणार नाही हा सूट, हा शट, हा टाय

कारण हे आहे मुलभूत सत्य, सवस्वी बाह्य.

बाह्यात्कार, स्पष्टपणा, प्रत्यक्षपणा.

[...]

ह शाबीत वास्तव.

संभोग – शाबित. भूक – शाबित.

सव शारीरिक क्रिया शाबित.

स्पशाची सव प्रत्यक्ष प्रमाणं शाबित.

cxlv मला मुक्ती नकोय !

मला मुक्ती नकोय !

त्यापेक्षा मला गावत दे, चिक्कार हिरवं गवत !

मला पाव आणि खिमा दे !

मला सिगरेट दे !

मला मुक्ती नकोय !

मला भसाडं गाणं चालेल

खोकल्याच्या औषधासकट !

तू मला परावृत्त करू नकोस !

माझी अजून पुष्कळ बरबटायची इच्छा आहे !

cxlvi कोणत्याही क्षणी आम्ही जीवनाच्या प्रवाहातून

मरणाच्या कुरळ्या लाटा कधीच वेगळ्या केल्या नाहीत.

करू शकलो नाही. करू इच्छित नव्हतो,

आणि हेही आमच्या मरणाचं वैशिष्ट्यच आहे.

cxlvii कोणाला कृताथ करणारायत आम्ही भोगलेले काळाचे कण [...]

cxlviii जगणे कठीण झाले आहे तरी जगायचे आहे

साहण्यासारखे अजून पुष्कळ साहाय्यचे आहे

[...]

दिवस येतो, सुनाच जातो, हे सारे माहित आहे

चाचपीत, ठेचाळत चालणे सोडून द्यावेच का?

माफ करा मला एवढे काम सांगूच नका !

cxlix अशा नरकतुल्य जिंदगीत मीही बेचैन होतो तेव्हा याद येते

[...]

सवाल एक होता तुमचा अमुचा; रोटी हवी जिंदगी हवी

अजूनही सवाल तोच आहे ; तुमचा आमचा रोटी हवी जिंदगी हवी.

cl जर तुम्हाला झावणीत आढळलो नाही

खुशाल समजा,

आपल्या अस्तित्वासाठी सव वाट रोखून धरल्या असतील.

cli सुरवातीलाच समूहमन आणि व्यक्ती ह्यांच्यातील महत्व सांगणारा व आधी तू स्वतः अंतबाह्य बदललास तरच मग बाहेरचे जग बदलवता येईल हा मुलाथ देणारा एक वैज्ञानिक दृष्टिकोन मला लाभला. पंडितांच्या व पंडिकांच्या पोथ्यांपेक्षा हे तत्वज्ञान मला वस्तुनिष्ठ दिशा दाखवणारे ठरले. त्याचे नाव माक्सवाद-लेनिनवाद.

clii दुनियेचा विचार हरघडी केला अगा जगमय झालो
दुःख पेलावे कसे, पुन्हा जगावे कसे, याच शाळेत शिकलो
झोतभट्टीत शेकावे पोलाद तसे आयुष्य छान शकले
दोन दिवस वाट पाहण्यात गेले, दोन दुःखात गेले.
cliii आयुष्य दिसायला पुस्तकाच्या कव्हरासारखे गोंडस, गुटगुटीत, बाळसेदार.
आत : खाटकाने हारीने मांडावीत सोललेली धडे. असे ओळीवर टांगलेले उच्चार
cliv आता आलोच आहे जगात, वावरतो आहे ह्या उघड्यानागड्या वास्तवात
जगायलाच हवे; आपलेसे करायलाच हवे; कधी दोन घेत; कधी दोन देत.
clv मी पाहतो आहे.

[...]

काठी टेकवीत येणाऱ्या मृत्यूला
लगोरी टिचवावी तशी
पोरे लावताहेत पिटाळून.
clvi स्वतःलाच शोधण्यात अर्धा उमर हरवून गेलो
स्वतःकडून लाखदा वळलो ; तरीही आढळलो नाही.
clvii हि माझी निद्राभ्रमण ओल्या काळोखांत.
प्रारब्ध जखडलं आहे पायांना नालेसारखं.
clviii काळाने पकडून घट्ट माझी मान पोलादी पंजात
निदयतेने थाडथाड आपटले ब्रूकडक खडकावर सत्याच्या.
clix बसलो आहे.

[...]

साकळून आलेले मूकपण.
असच बसून राहायचे अनंतकाळ.
सारच अथशून्य. निरथक. निरथक.
हि निरथकता घालवावी म्हणून कोठे जाव, बाहेर हिंडून याव...
कोठे जाव ? कोठे हिंडून याव ?
तेथेहि पाठलाग करीत येणारी हि निरथकता.
सकाळ. दुपार. संध्याकाळ. रात्र. सकाळ दुपार...
घरां. घराबाहेर.
सवत्र. सवकाळ.

clx मानव हा एक पशु आहे.

मॅन इज अ डोमेस्टिक ॲनिमल.

घर आणि समाज करून राहणारा एक पशु.
शरीर हच सत्य. शरीराच्या सव प्रेरणा पवित्र.
काही धूत लोकांनी मन आणि आत्मा यांची निर्मिती
करून संपूण मानवजातीला दुःखात लोटले.
शरीराला अन्न पाहिजे.
शरीराला दुसरे शरीर पाहिजे.
धम, नीति, राष्ट्र, संस्कृती, विश्वसंघटना, कोर्त, संपत्ती
ह्या सव मूखपणाच्या गोष्टी आहेत.

clxi कामवासनेने दुबळा देह.

clxii मी या युगाच्या कातडीवरील

एक लहान जळता डाग :

एखाद्या माळरानासारखा ओसाड अथहीन.

माझं हे धनुवाती अस्तित्व दुलक्षित,

मी उपसतो म्यानांतून आणि रोखतो

या स्वादरहित जगावर.

पांढऱ्या स्वच्छ हुड्डतखोर आकाशाखाली

एक हंगामी योद्धा.

elxiii डहाके यांची हि आत्मिक अवस्थता प्रातिनिधिक आहे. विसाव्या शतकाचीच ती केविलवाणी तडफड आहे. ती एका व्यक्तीची नाही. ती आत्मचरित्राला बांधलेली नाही. [...] आत्मचरीपेक्षाही ती आत्मावधानाची, आत्मविधानाची कविता आहे. आणि हे आत्मावधान, आत्मविधान भोवतालच्या व्यवस्था-व्यवहारांनी करकचून बांधलेले आहे. यात 'आत्म' आहे पण वतमान भोवतालाने जखडलेला. तडफडणारा. डहाके यांची संबंध कविताच अशा अस्वस्थ वतमानाची कविता आहे. विजया राजाध्यक्षांच्या शब्दात सांगायचे तर 'कोसळणाऱ्या शतकाची' हि कविता आहे.

elxiv आता पावलं फिरताहेत

फक्त रस्ते आहेत म्हणून

आणि रस्ते कुठ जातात

ते मी विसरलो आहे.

elxv (तेव्हा) डहाक्यांच्या कविता 'अस्तित्ववादी मार्क्सवाद' या शिक्क्यानी बांदस्त करून चालणार नाही.

elxvi मुक्कामाला नसोत गावे

आपण चालत जावे,

श्र्वासांचे हे देणे जोवर

तोवर जगत राहावे.