

LE TEXTE ÉTRANGER

L'HYPOTEXTE ROMANTIQUE DANS *CLEAR LIGHT OF DAY*
(1980) ET *IN CUSTODY* (1984) D'ANITA DESAI

Lise Guilhamon

Le Texte étranger / T3L
Journée d'études du 12 février 2010

L'art et la création poétiques sont des thématiques centrales dans *Clear Light of Day* et *In Custody* d'Anita Desai, deux romans écrits dans les années 1980, et souvent considérés comme les plus aboutis de son œuvre¹. Ils partagent en outre un certain nombre de thèmes communs qui peuvent justifier de les rapprocher : l'action de l'un et de l'autre est ancrée dans le vieux Delhi ; ils explorent tous deux les tensions communautaires entre Hindous et Musulmans par le biais de la question linguistique et culturelle ; enfin, la question du rapport à l'histoire et au passé est au cœur de leurs préoccupations, sur un mode plus clairement nostalgique dans *In Custody* que dans *Clear Light of Day*. Ils ne se déroulent cependant pas dans le même cadre temporel : l'action de *Clear Light of Day* effectue des va-et-vient entre l'enfance des protagonistes dans les années 1930, les mois précédant l'indépendance de l'Inde en 1947, et enfin l'Inde d'après l'indépendance, dans les années 1970. L'action d'*In Custody* se déploie sur seulement quelques mois d'été, situés dans une période entre 1979 et 1982 (puisqu'il est fait référence à l'exil du poète ourdou Faiz Ahmed Faiz à Beyrouth après le coup d'état militaire de Zia Ul Haq au Pakistan, qui eut lieu en 1979). Le deuxième roman prend donc le relais chronologique du second et dresse un portrait contemporain de la ville de Delhi dans l'Inde indépendante, en insistant notamment sur les lignes de tensions politiques, linguistiques et culturelles qui opposent encore hindous et musulmans trente ans après l'indépendance.

Les personnages principaux de *Clear Light of Day* et *In Custody* partagent en outre un goût commun pour la poésie : pour la poésie ourdoue d'une part – essentiellement évoquée sous la forme du ghazal, avec des références au grand poète Iqbal, le fondateur culturel du Pakistan, dans *Clear Light of Day* et à Faiz Ahmed Faiz, le chantre de l'indépendance, dans *In Custody* – et pour la poésie anglaise, d'autre part : les références dans

¹ Ils ont tous deux été nominés pour le Booker Prize, ainsi que *Fasting, Feasting* en 1999.

Clear Light of Day vont de Emily Dickinson à T.S. Eliot en passant par Byron, Tennyson et Swinburne, mais Byron occupe tout de même une place privilégiée dans le récit puisque Raja, le protagoniste masculin du roman, est sans cesse comparé au « young Byron » ; dans *IC* les références à la poésie britannique sont presque exclusivement restreintes aux poètes romantiques Shelley, Wordsworth et surtout Keats. Nous nous intéresserons ici exclusivement aux références au romantisme, qui soulèvent la question du rapport d'intertextualité qui lie ce corpus aux romans de Desai : s'agit-il en effet de simples références intertextuelles (« tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes² », essentiellement sur le mode de la citation, du plagiat ou de l'allusion) ou véritablement d'un hypotexte, que Genette définit de la manière suivante : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire³ » ? L'hypertexte est donc un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de *transformation*. Mais alors comment définir ici la nature de cette transformation ? Quel est le rôle joué par la référence à la poésie romantique dans chacun de ces romans et quel rapport s'y dessine entre le corpus romantique et la tradition poétique ourdoue ?

Dans *Clear Light of Day*, c'est la figure de Byron et du « Byronic hero » qui traverse le récit comme une présence fantomatique, et comme le double de Raja, ainsi que l'identifie ironiquement sa sœur Bim, dès la cinquième page du récit : « and Raja [...] playing Lord Byron on his death-bed. I reading to him » (*CLD*, 5). Bim fait ici référence à l'époque où son frère avait attrapé la tuberculose, que le narrateur décrit ironiquement comme étant *LA* maladie « romantique » par excellence, juste au moment où le vieux Delhi était en proie aux flammes et aux événements violents liés à l'indépendance de l'Inde en 1947 :

His situation was Romantic in the extreme, Bim could see as she sponged his face and helped him struggle out of one muslin shirt and into another – his heavy, limp body as she lifted it as spent and sapped as a bled fish, and the city of Delhi burning down about them. He hoped, like Byron, to go to the rescue of those in peril. Instead, like Byron, he lay ill, dying. (*CLD*, 60).

² Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), p.7.

³ *Ibid.*, p.13.

Ici, c'est moins la figure du héros byronien, incarné par Childe Harold par exemple, qui offre un pré-texte au récit, que la destinée du poète lui-même, se mourant de fièvre aux portes du Golfe de Corinthe, à la veille d'une bataille contre les Ottomans, tandis que la figure de Keats, mort de tuberculose à 24 ans, se superpose implicitement à celle de Byron ; mais la description du corps de Raja malade, dans laquelle Bim compare l'apathie de son frère à celle d'un poisson flasque, dévalorise de manière satirique cette association intertextuelle et la vide de tout contenu noble ou prestigieux.

L'association entre Raja et Byron tire son origine de ses années au lycée, lorsqu'il remporte un prix de poésie pour un poème qui semble reposer sur un plagiat du style du poète britannique :

Then Raja won a poetry prize offered by his school magazine. His poem about the Battle of Panipat was a fine, ringing one with plenty of rhyme and rhythm [...] – it was recited by his friends and chanted at football games and on bicycle rides. When a teacher referred to 'the young Lord Byron in our midst', Raja's fate seemed sealed. (*CLD*, 130)

Le narrateur manifeste ici encore une ironie dévastatrice à l'égard des aspirations poétiques de Raja, en mettant en parallèle l'immense succès dont avait joui la poésie de Byron, devenu le chantre des idéaux et désenchantements de toute une génération, ainsi que des rêves de liberté du peuple grec, et l'engouement dont le poème de Raja fait l'objet parmi ses camarades de classe, qui le scandent en chœur lors de leurs activités sportives et de leurs sorties de groupe. Le poème de Raja sur la bataille de Panipat est peut-être un écho du poème « The Destruction of Sennacherib », que Bim lit plus tard à son frère pour le distraire :

She went to the bookshelves that lined one wall of the room, straight to a volume of Byron's poems that she knew, by experience, were what captivated him soonest, most easily swept him away into a mood of pleasure and appreciation. She brought it to his bed and, sitting down on the cane stool again, opened it at random and began to read aloud:

*The Assyrian came down like a wolf on the fold,
And his cohorts were gleaming in purple and gold...*

And Raja lay quiet [...] stilled by the splendor of this vision, transported by the strength and rhythm of the lines. (*CLD*, 45-46)

Byron inspire à Raja des fantasmes d'héroïsme : dès son enfance, il annonce à la cantonade sa volonté d'être un héros : « Bim remembered how, as small children, Raja had announced, so grandly, 'When I grow up I shall be a hero,' [...] » (CLD, 55) Dans le roman, ce terme de « héros » est associé à des connotations liées à la figure du héros byronien, et Bim est prompt à dénoncer la fatuité un peu pompeuse de son frère :

Bim remembered that when she heard Raja read aloud to her from Byron :

*Place me on Sunium's marbled steep,
Where nothing, save the waves and I,
May hear our mutual murmurs sweep:
There, swan-like, let me sing and die:
A land of slaves shall ne'er be mine:
Dash down yon cup of Samian wine.*

and tell her the story of Byron's fight for Greek independence and his death in Greece as a hero and a poet. 'Like you,' Bim murmured, making Raja stare hard at her to see if she were mocking. She gazed back at him innocently. Then he gave a slight curl of his lip as if he were pleased, and she was both perturbed and annoyed at herself. She did not like it and she later wondered if she had put ideas into his head – dangerous, heady ones about his heroism, his poetry. He must have let the boys in college know this somehow because Bim overheard the Misra boys call him 'Lord Byron' and, at times, simply 'Lord'. It made her hot with anger and remorse at her own part in it. (CLD, 55)

À première vue, ces références à Byron et au romantisme pourraient laisser supposer qu'il ne s'agit que d'*allusions* à certains stéréotypes du romantisme et surtout au cliché du poète romantique qui ne peut naturellement être que mélancolique, sombre, excessif, révolté, tuberculeux, rongé par le « mal du siècle » et incapable d'action véritable. En ce sens, on ne peut guère parler du romantisme, en tant que courant littéraire européen temporellement circonscrit, comme « hypotexte » du roman, mais plutôt d'une série de renvois à certains clichés du romantisme, en tant que mode.

Mais à un deuxième niveau de lecture, il n'est sans doute pas anodin de noter que les poèmes de Byron cités dans *Clear Light of Day* sont des poèmes ancrés dans un « ailleurs » géographique, d'une part, et centrés sur une évocation de la libération de peuples opprimés, d'autre part. Ainsi « The Destruction of Sennacherib » est tiré de *Hebrew Melodies*, un recueil publié

en 1815, dont la plupart des poèmes traitent de thèmes bibliques, donc se déroulant dans un contexte « Oriental » selon la terminologie en vigueur à l'époque romantique. Le poème lu par Bim à son frère rapporte la défaite et la mort du roi assyrien, Sennacherib, l'ennemi du peuple hébreu, qui avait assiégé Jérusalem et plusieurs villes de Judée au VIII^e siècle av. J.-C.⁴. Quant à l'autre poème, celui que Raja récite à sa sœur, s'attirant ainsi son sarcasme, il provient du Chant 3 de *Don Juan* (publié entre 1819 et 1821) qui présente une longue digression par rapport au reste du poème, d'abord sur la Grèce asservie par l'empire ottoman, suivi de quelques commentaires acides sur l'œuvre des poètes Wordsworth, Coleridge et Robert Southey. Les vers cités dans *Clear Light of Day* proviennent d'un poème enchâssé dans le Chant 3, « The Isles of Greece », qui formule un appel ardent à la libération de la Grèce.

Les références à ces deux poèmes prennent donc une résonance particulière dans le contexte du récit de Desai, roman indien écrit en anglais qui évoque l'indépendance de l'Inde. Il y a tout d'abord quelque chose d'ironique, bien sûr, dans le fait que Raja rêve de libérer son pays du joug britannique en prenant Byron, l'un des plus grands poètes britanniques, comme modèle. On retrouve là, sur un mode satirique, un mécanisme paradoxal de réception et « d'assimilation » du canon occidental assez couramment relevé par les critiques postcolonialistes concernant les littératures et cultures des pays anciennement colonisés⁵. De même, le goût de Raja pour ces deux poèmes en particulier, ancrés dans des contextes orientalistes, et mettant en scène un Orient mythique, essentialisé, sensuel et violent à la fois, évoque l'aliénation du colonisé qui assimile voire reprend à son compte les clichés et les stéréotypes que lui renvoie la représentation proposée par le colonisateur⁶. Dans *Clear Light of*

⁴ En réalité, Sennacherib n'est pas mort lors de sa campagne en Judée, mais assassiné par deux de ses fils en 681 av. J.-C.

⁵ Ce phénomène de fascination coloniale pour la langue et la culture métropolitaines est par exemple mis en évidence par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* : « Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. » (Paris : Seuil, 1952), p.14.

⁶ Cf. l'analyse fondamentale d'Edward Said dans *Orientalism : Western Conceptions of the Orient* ([1978] New Delhi : Penguin Books, 1981). De ce point de vue, il n'est d'ailleurs pas anodin que Bim se passionne pour l'histoire et finisse par devenir professeur d'histoire, elle qui refuse de se laisser prendre au piège de la fascination pour le canon littéraire occidental et les discours sous-jacents qu'il véhicule : contrairement à Raja, Bim est capable de resituer leur

Day, l'ironie mordante du narrateur ou celle de Bim dénoncent et satirisent ces mécanismes d'aliénation dont Raja est victime⁷. Le narrateur propose donc un commentaire postcolonial ironique sur le canon occidental, avec un effet de déplacement, voire peut-être de renversement : à l'essentialisme orientaliste, fondé sur une vision préfabriquée et fantasmée d'un Orient qui est en réalité une pure construction discursive, le personnage de Raja, jeune poète tuberculeux, révolutionnaire et tourmenté, propose un contrepoint « occidentaliste », pour emprunter un terme au critique indien Harish Trivedi⁸, qui essentialise en retour le romantisme britannique et ses clichés héroïques.

Dans *In Custody*, les références au romantisme britannique ne jouent pas le même rôle. C'est moins la figure du poète ou celle du héros romantique qui dominant le récit, que la question de l'art poétique lui-même. Deven Sharma, enseignant de hindi dans un petit établissement d'enseignement supérieur situé dans la grande banlieue de Delhi, nourrit une passion furtive pour la poésie ourdoue et en particulier pour l'œuvre du grand poète Nur Shahjehanabadi. Cette passion fournit un prétexte au roman pour explorer la question des rapports entre les langues hindi et ourdou en Inde, la question des tensions politiques qui opposent communauté hindoue et communauté musulmane trente ans après l'indépendance du pays, et la question de la création poétique et de son rôle historique et politique. Or Deven, qui a une vision assez puriste et passéiste de la poésie ourdoue, est surpris d'apprendre que les poètes qui ont le plus influencé son idole Nur sont les romantiques britanniques :

[Nur] would open one of his child's copy books on his knees and begin to read in a voice that was sing-song yet powerful, breaking off to give Deven the background for the writing of a verse or point out the similarity of his ideas and images to those of the poets he chiefly admired. To Deven's astonishment, these turned out to be Byron and Shelley from whom he liked to quote frequently and fulsomely. (*IC*, 171).

production et celle des clichés orientalistes dans un contexte historique et de les mettre ainsi en perspective.

⁷ Mécanismes qui sont au cœur du processus ambigu de « *colonial mimicry* » identifié par Homi Bhabha dans « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse » et « Signs Taken for Wonders : Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817 », in *The Location of Culture* (London, Routledge, 1994).

⁸ Harish Trivedi, *Colonial Transactions : English Literature and India* (Calcutta : Papyrus, 1993), p.20.

Nur enchaîne en récitant « Ode to the West Wind » et « To a Skylark » de Shelley. On pourrait voir là une répétition de la fascination coloniale de Raja pour le canon romantique, cependant l'hypotexte romantique semble également jouer un rôle un peu différent dans *In Custody* lorsque Nur commence à réciter ce qu'il considère comme le plus grand poème de tous les temps, « the greatest lines that were ever written by anyone » :

'O What can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?' » (*IC*, 171).

Chiku, « l'assistant technique » parfaitement incompetent que Deven a embauché pour effectuer l'enregistrement de la voix du poète, se trompe alors dans ses réglages et n'enregistre que la ballade de Keats, récitée trois fois d'affilée par Nur, au lieu des compositions originales de l'auteur que ce dernier récite ensuite. Il faut bien entendu voir dans cet escamotage littéral de la poésie ourdoue au profit du canon britannique une figuration métaphorique du rapport de forces culturel inégal instauré par le rapport colonial, mais la fonction de l'hypotexte keatsien dans le récit ne se limite toutefois pas à cela.

Le poème de Keats offre en effet une grille d'interprétation hypotextuelle pour le récit, comme le souligne d'ailleurs Deven lui-même dans un éclair de lucidité qui n'est guère caractéristique du personnage : « Deven had begun to wonder if it did not have some bearing upon the poet's private life into which he had unwillingly had such a terrifying glimpse » (*IC*, 171). En effet, la seconde épouse de Nur, Imtiaz Begum, est constamment décrite comme une harpie qui sape la force vitale du poète. Elle-même poétesse, elle paraît envier la renommée de Nur, et Deven l'accuse de brimer et de martyriser son mari. Les descriptions physiques d'Imtiaz Begum sont révélatrices à cet égard : elle est présentée comme une sorcière à la peau livide et aux lèvres rouge sang : « a small shaking creature in white, draped in a silver shawl from which gleaming black hair escaped and danced upon a forehead as white as chalk, made still paler by contrast with the kohl-ringed eyes and the blood-red mouth. » (*IC*, 57). Cette bouche de vampire, de prédatrice, est évoquée à plusieurs reprises dans le récit : « the smile Imtiaz Begum gave was as sudden and swift as if scissors had cut through her face, snip-snap, and the teeth were stained red besides » (*IC*, 83). Ce sourire menaçant est aussi celui d'une femme-serpent, comme l'indique tout le réseau métaphorique que le narrateur tisse autour du personnage ; ainsi, lorsque Imtiaz parle à Deven, elle siffle haineusement : « she hissed back at him, and her scarlet lips were speckled with spit, he saw » (*IC*, 58). Ce motif

revient avec insistance lorsque Deven et Nur sont convoqués dans sa chambre alors qu'elle est malade. Différentes parties de son corps s'apparentent alors à des serpents : ses mèches de cheveux postiches, tombés sur le sol, sont autant de petits reptiles ondulants : « black loops », « coils strewn about her bed on the floor » (*IC*, 125) ; sa main couverte de dessins au henné (« like a glove of snakeskin » [*IC*, 126]) devient un cobra menaçant : « the reptilian hand swayed in the air » (*IC*, 126) ; elle est dotée de petites dents pointues comme des crochets à venin : « spitting at Deven from between very small, sharp teeth » (*IC*, 127) ; les femmes qui s'affairent autour d'elle gardent soigneusement leurs distances, « as from a poisonous snake » (*IC*, 127). Dans tous les passages cités, on notera que le réseau métaphorique qui lie Imtiaz au serpent est renforcé par des sonorités sifflantes récurrentes qui sont traditionnellement associées au sifflement du serpent. Imtiaz n'est donc pas seulement « La Belle Dame Sans Merci », qui séduit les hommes par son chant mélancolique (« Now she began to sing in a lower key, in a sad, wilted voice, as one on whom the rain did not fall, whose lover did not come. » [*IC*, 87]) ; elle est aussi « Lamia », la femme serpent du poème éponyme de Keats (1820). Qui plus est, son apparence de sorcière, tantôt séductrice, tantôt vision monstrueuse de furie démente l'associe également à la magicienne Circé dans le poème « Endymion » (1818) :

the vengeful figure of a white and silver witch (*IC*, 61)
like a witch (*IC*, 133)

In marched Imtiaz Begum, her face ravaged, lipstick and kohl smeared from the corners of her eyes to the corners of her mouth, her hair escaping in black bunches from under the veil on to her shoulders, and her long fingers clutching at her fluttering, metallic garments as if to rip them. (*IC*, 91)

En réalité, c'est tout l'univers féminin du roman qui semble contaminé par ces associations avec la Belle Dame Sans Merci, Lamia et Circé. La femme de Deven a elle aussi des attributs reptiliens, notamment une voix sifflante : « raising herself [...] so that her hair streamed down on either side of her yellow face and her eyes stood out from between the strands, she hissed, 'Shhh !' » (*IC*, 143). Safiya Begum, la première épouse de Nur, s'apparente à une sorcière lorsque Deven la trouve affairée devant un grand chaudron fumant, gloussant d'un rire maléfique, « a kind of hollow cackling, like the sound the fire made » (*IC*, 133). Les paroles des femmes sont toujours associées dans le roman à des instruments pointus ou des armes : « their needles flashing as rapidly as their tongues » (*IC*, 85) ; « their tongues like whips used with practised artistry » (*IC*, 172). Ces portraits de femmes caricaturaux définissent un univers terrifiant pour Deven, « that grotesque

world of hysterics, termagants and viragos » (*IC*, 217), qui fonctionne en réseau hypertextuel avec les représentations de femmes prédatrices dans la poésie de Keats. Ainsi la référence littéraire qui se présentait au départ, dans le commentaire de Nur, comme une réflexion métatextuelle sur l'influence en littérature, s'avère fournir, sur un mode satirique et caricatural, un motif structurant de représentation de la féminité dangereuse et menaçante dans le récit.

Cependant, on peut pousser la réflexion sur l'intertexte romantique dans *In Custody* plus loin encore en se demandant si celui-ci n'a pas également pour fonction de fournir une proposition poétique permettant de resituer la place de la poésie ourdoue en Inde. En effet, si le narrateur et les personnages ne cessent de revenir sur la beauté et la richesse de la poésie ourdoue, cette dernière ne prend pourtant jamais corps dans le récit qui propose des pastiches translinguistiques de versets ourdous qui ne sont guère enthousiasmants⁹, tandis que le narrateur échoue à en distinguer extra-diégétiquement la valeur culturelle ou poétique. Pour se faire une idée de la place de cette poésie dans le panorama littéraire indien, le lecteur doit donc se contenter des jugements de valeur exprimés par les personnages – qui ne paraissent justement guère dignes de confiance, puisque tous sont des pantins ou des caricatures, médiocres, veules ou histrioniques. Il y a donc une absence, un point aveugle, au cœur du roman : si la mise en scène de ces personnages médiocres comme l'échec de l'enregistrement de la voix de Nur sont censés allégoriser le (soi-disant) déclin de la langue et de la culture ourdoues, pourtant aucune contrepartie poétique ne vient mettre en évidence le drame que constitue un tel déclin. Dans cette perspective, les références à la poésie romantique britannique constituent peut-être une tentative de combler, au moins partiellement, cette aporie poétique au cœur du récit, et donc de proposer une sorte d'« équivalent » poétique à la poésie ourdoue, qui est le thème central du roman et qui paraît pourtant curieusement absente du texte.

Toutefois ce rapprochement entre poésie ourdoue et poésie romantique britannique ne repose pas sur une réelle proximité thématique ou formelle entre ces deux courants : au contraire, ces derniers ont souvent été

⁹ Un sentiment partagé par un certain nombre de critiques, dont Tabish Khair par exemple : « Nur's status as the greatest Urdu poet is never borne out by the translations of his couplets offered by Desai. Neither, given the absence of poems in the original Urdu, is there any translation justifying the prestige allotted to Urdu poetry by Desai's protagonists. » *Babu Fictions : Alienation in Contemporary Indian English Novels* (New Delhi : Oxford University Press, 2001), p.101.

opposés par les critiques britanniques, notamment ceux de l'époque victorienne pour lesquels la comparaison entre les deux contribuait à disqualifier la culture indo-musulmane dans son ensemble, comme l'explique Frances Pritchett dans *Nets of Awareness : Urdu Poetry and Its Critics* :

If Wordsworthian poetry was the touchstone for 'naturalness', however, the whole Indo-Muslim poetic tradition was bound to appear 'unnatural' in comparison – not just literarily decadent, artificial and false, but morally suspect as well. And if, as many English writers argued, poetry was inevitably a mirror of society, then the cultural rot must go much deeper. The result was a sweeping, internally generated indictment with which Urdu speakers have been struggling ever since.¹⁰

D'ailleurs Bim semble partager dans une certaine mesure le mépris de ces critiques pour les « clichés » de la poésie ourdoue, mais elle les rapproche, paradoxalement, des stéréotypes du courant romantique :

It was always, as far as she could make out, the cup, the wine, the star, the lamp, ashes and roses – always the same. But to him each couplet was a new-cut gem. 'We have passed every day from morning to night in pain, / We have forever drunk tears of blood' he would quote in an expiring voice and with a roll of his eyes that she found excessively romantic and embarrassing so that she simply nodded in agreement in order to keep from bursting out in protest. (*CLD*, 47)

Une fois de plus, la tonalité satirique de la narration sape toute possibilité de mise en rapport poétique véritable de la poésie romantique et de la poésie ourdoue dans *Clear Light of Day* et *In Custody*. Pourtant, la passion commune de Raja et de Nur pour ces deux courants poétiques, semble suggérer, de manière problématique, qu'il existe entre eux une affinité¹¹ qui reposerait peut-être sur la place centrale qu'ils accordent l'un et l'autre au lyrisme, c'est-à-dire à l'expression d'une subjectivité doublée de l'idée de souffrance qui accompagne l'élection du poète, sa marginalité, et qui pourrait poser la question de la traduction et de la « transférabilité » de l'art dans une autre langue et une autre culture.

Toutefois, cette possibilité – qui aurait pu constituer un contrepoint poétique permettant de compenser l'absence de la poésie ourdoue au cœur

¹⁰ Frances Pritchett, *Nets of Awareness : Urdu Poetry and Its Critics* (Berkeley : University of California Press, 1994), p.xvi.

¹¹ Nur insiste par exemple sur l'influence des Romantiques sur son œuvre : « the similarity between his ideas and images [and] those of the poets he chiefly admired » (*IC*, 170-171).

du roman - n'est pas véritablement explorée par les deux récits, et les citations de poésie romantique ne comblent donc pas véritablement cette absence poétique au sein du récit. Ce qu'elles proposent alors peut-être simplement, pour le lecteur anglophone qui ne connaît pas la littérature ourdoue, c'est un équivalent canonique prestigieux, permettant de suggérer de manière indirecte l'importance et la valeur de cette poésie dans le contexte culturel indien.

Les citations de poèmes romantiques britanniques dans *Clear Light of Day* et *In Custody* vont donc au-delà de la simple référence intertextuelle : elles font bien l'objet d'une *transformation* et entrent ainsi en résonance hypotextuelle avec la trame même des deux romans de Desai. Cependant, ce travail hypotextuel connaît des limites dans la mesure où il ne parvient pas à établir de rapport véritablement poétique entre la poésie ourdoue et la poésie romantique britannique, qui apparaît donc davantage au titre des connotations culturelles qu'elle véhicule, à travers un certain nombre de figures types (le héros byronien dans *Clear Light of Day*, la femme serpent dans *In Custody*), que comme une véritable proposition poétique démontrant la force politique et historique du littéraire.

Bibliographie

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994.
- BYRON, George Gordon. *Don Juan*. London : Penguin Classics, 1996.
- . *Selected Poems*. London : Penguin Classics, 2006.
- DESAI, Anita. *Clear Light of Day*. [1980] London : Vintage, 2001.
- . *In Custody*. [1984] London : Vintage, 1999.
- FANON, Frantz. *Peaux noires, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- KEATS, John. *The Poems*. London : Everyman's Library, 1992.
- KHAIR, Tabish. *Babu Fictions : Alienation in Contemporary Indian English Novels*. New Delhi : Oxford University Press, 2001.
- PRITCHETT, Frances. *Nets of Awareness : Urdu Poetry and Its Critics*. Berkeley : University of California Press.

SAID, Edward. *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*. 1978. New Delhi : Penguin Books, 1981.

TRIVEDI, Harish. *Colonial Transactions : English Literature and India*. Calcutta : Papyrus, 1993.