



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

sogno e trauma

come materiale storiografico

ISSN 2499-8729

Roberto R. Aramayo
Sergio Benvenuto
Livio Boni
Pio Colonnello
Angela Coppola
Claudio D'Aurizio
Juan de Dios Bares Partal
Faustino Oncina Covas
Giuseppe Maccauro
Linda Maeding
Ana Meléndez
Stefano Oliva
Rafael Pérez Baquero
Aldo Pisano
Pedro Ruiz Torres
Arianna Salatino
Vicente Serrano
Viviana Vozzo



UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 8 - Sogno e Trauma come materiale storiografico
Dicembre 2019

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2000

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 8 - Sogno e Trauma come materiale storiografico
Dicembre 2019

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore

Deborah De Rosa

Segretario di Redazione

Claudio D'Aurizio

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Ivan Rotella, Arianna Salatino, Emiliano Sfara

*I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti
a double blind peer review*

Indice

Editoriale

L'inconscio: il doppio ruolo di una rivista
Fabrizio Palombi p. 8

Sogno e Trauma come materiale storiografico

Sueño y trauma: dos conceptos desafiantes para la historia conceptual
Faustino Oncina Covés p. 15

I retaggi filosofici di traumi e fantasticherie in Rousseau, Kant e Schopenhauer
Roberto R. Aramayo p. 40

Ensueño y existencia en Ludwig Binswanger
Pio Colonnello p. 66

Los tres tratados aristotélicos sobre el sueño
Juan de Dios Bares Partal p. 75

Il rito della guerra: trauma, nevrosi e memoria del primitivo
Giuseppe Maccauro p. 100

Sueño y terror. La vida onírica bajo el totalitarismo según Charlotte Beradt
Linda Maeding p. 121

Trauma, un concepto histórico fundamental del siglo XX
Ana Meléndez p. 143

La historia y la memoria desde las secuelas del trauma
Rafael Pérez Baquero p. 172

Trauma y posmemoria en el análisis histórico

Pedro Ruiz Torres p. 201

Il mito dell'inconscio e il trauma moderno

Vicente Serrano p. 228

Inconsci

Das Unheimliche, un secolo dopo

Sergio Benvenuto p. 250

Poétiques du genre chez Rabindranath Tagore. Genre romanesque, réinvention du féminin et subjectivité post-coloniale

Livio Boni p. 274

La ripetizione in Jacques Lacan. Dal ritorno significante al ritorno di godimento

Angela Coppola p. 298

Eternal sunshine of the (un)spotless mind. Memoria e processo di individuazione: una prospettiva etica

Aldo Pisano p. 321

Atelier

Dalla merce al brand. Nuovi feticismi

Arianna Salatino p. 343

Note critiche

Strutturalismo ed epistemologia nel Seminario XVI. Da un Altro all'altro di Jacques Lacan

Claudio D'Aurizio p. 362

Curare gli umani: a partire dal Neurone bugiardo di Walter Procaccio

Stefano Oliva	p. 374
<i>“La donna” e il “desiderio a vuoto”. Una riflessione sul concetto di chiaroscuro</i>	
Viviana Vozzo	p. 380
Notizie biobibliografiche sugli autori	p. 386

Poétiques du genre chez Rabindranath Tagore.

Genre romanesque, réinvention du féminin et subjectivité post-coloniale *

Livio Boni

L'énorme célébrité gagnée par Tagore auprès de l'élite intellectuelle en Allemagne est l'un des scandales culturels qui marquent de plus en plus notre époque [...]. Car une telle célébrité signale la perte totale de l'ancienne capacité à distinguer un produit original d'un faux produit. Tagore en lui-même, du point de vue de l'imagination littéraire et de la pensée, est une figure totalement insignifiante. Ses pouvoirs créatifs sont tout simplement inexistantes, ses personnages sont des pâles stéréotypes, ses récits sont dépourvus d'enjeu et d'intérêt, et sa sensibilité est pauvre, inconsistante (Lukács, 1922, notre traduction).

C'est dans ces termes que l'un des grands intellectuels marxistes européens du XXe siècle – George Lukács – recensera, dans la revue berlinoise *Die rote Fahne (Le drapeau rouge)*, le roman *La Maison et le Monde* (titre original : *Ghare Baire*) (1916), l'un des trois romans « métapolitiques » de Rabindranath Tagore, probablement le plus important écrivain indien moderne et premier asiatique à se voir conférer le prix Nobel en 1913.

Tagore est en effet un monument de la littérature indienne. A

*Texte tiré d'une intervention au séminaire « Littératures mineures. Pour une politique de la création littéraire », organisé par Igor Krtlorica et Guillaume Sibertin-Blanc au Collège International de Philosophie (Paris), le 11 mai 2015.

plusieurs égards, il représente même la naissance d'un espace littéraire autonome dans la culture indienne, si on entend par là la conjonction singulière entre une œuvre écrite, une revendication culturelle générale et une affirmation politique nationale. Tagore, issu d'une grande famille aristocratique de Calcutta, écrit en bengali, la langue de la modernité indienne, celle dans laquelle s'exprime cette mouvance culturelle et politique, entre la moitié du XIXe et le début du XXe siècle, qu'on appelle la Renaissance bengalie, véritable métonymie du réveil du Sous-continent dans son ensemble, anticipant la décolonisation.

D'avantage, Tagore *est* la langue bengalie, l'incarne de façon définitive, lui conférant un spectre extrêmement large, allant du poème à la chanson, de l'essai au conte populaire, de la contine à l'essai, du récit de voyage à la nouvelle, du roman au théâtre. L'œuvre de Tagore canonise une langue – le bengali – laquelle, issue du sanskrit mais riche d'influences perses, bien que remontant au Xe siècle, ne trouve sa systématisation qu'au XVIIIe siècle. Car Calcutta, capitale des Indes britanniques jusqu'à 1911, est une Ville Nouvelle, engendrée par la colonisation, et le Bengale, la vaste région du nord-est indien qui inclut le Bengale Occidental indien ainsi que l'actuel Bangladesh, a vécu pendant plusieurs siècles dans un syncrétisme culturel, sous domination d'élites musulmanes, liées aux dynasties mogholes, alors que le pays rural et la paysannerie demeurent majoritairement hindous, mais d'un hindouisme ouvert, hybridé avec le soufisme et par des courants minoritaires, liés au culte de la Déesse et au tantrisme, fort éloigné donc du brahmanisme qui domine dans la plaine gangétique ou l'Inde centrale.

À cela il faut ajouter d'autres éléments qui accentuent l'excentricité du Bengale : la présence de plusieurs comptoirs européens, notamment portugais et français, installés sur le fleuve Hoogly, branche du Gange se jetant dans le golfe du Bengale et qui traverse la ville de Calcutta, en est sans doute un trait distinctif majeur. De sorte que la domination anglaise ne

s'affirma que sur le tard, après une première percée portugaise (dès le début du XVI^e siècle) et une rivalité politique et militaire avec la France, culminant dans la bataille de Plessay (1757), qui signera la victoire anglaise. Il faut rajouter à cette co-présence ancienne de plusieurs influences européennes la prégnance dans cette région des cultures dites « tribales », c'est-à-dire non-hindoues, autochtones, remontant à avant même les invasions aryennes, dont la plus connue est celle des Santals, fort présents dans le paysage réel et imaginaire bengali (en raison aussi du fait qu'ils furent à l'origine d'une des toutes premières révoltes anti-anglaises, remontant à 1855); ou encore l'influence des populations birmanes, limitrophes du Bengale, et la proximité de la Chine. Bref, le Bengale moderne présente une certaine paradoxalité, entre sa situation géographique-culturelle excentrée et la centralité politique et symbolique qu'il va recouvrir dans l'émergence d'une conscience de soi de l'Inde moderne, même s'il ne faut pas se presser de rabattre une telle conscience en formation, à laquelle Tagore va contribuer de manière substantielle, sur une conscience strictement nationale. Au contraire, un point récurrent de la poétique de Tagore va consister dans une critique ouverte du nationalisme, ce qui n'empêche guère qu'elle participe à la détermination d'un élément national, et cela à travers l'établissement d'un espace littéraire moderne, condition *sine qua non* de la pensabilité du « national », si l'on suit les critères de l'histoire européenne. On est donc en présence, avec Tagore, d'une séquence complexe, aussi irréductible à la figure d'une œuvre « national-populaire » qu'à la défense d'un point de vue purement « cosmopolite ».

Avant même de rentrer dans le vif des opérations idéologiques opérées par Tagore, il me faut donc tenter de justifier sa convocation ici, en répondant à la question : en quoi donc aurait-on affaire, avec Tagore, à une « littérature mineure » au sens de Deleuze et Guattari ? Ma réponse provisoire à cette question préliminaire sera simple : au sens d'une

déterritorialisation¹. Ce concept, ce *mantra* conceptuel, me paraît en effet fécond pour envisager l'œuvre de Tagore, ou du moins certains segments de son œuvre, par-delà la monumentalisation dont elle a pu faire l'objet. À condition de la prendre - cette fameuse déterritorialisation - dans son sens quasi-dialectique, où elle implique une dimension territorialisante, institutive, quoique institutive *ailleurs*, et nullement une simple dérive ou détournement local de la territorialité dominante. Dans le cas de Tagore cela signifie que - ça sera ma première thèse provisoire - son œuvre à la fois territorialise la littérature bengalie, et, par le même geste, elle l'expulse de son site originaire, la projetant sur une scène plus vaste, celle de l'avènement d'une littérature nationale, reconnaissable de l'intérieur comme de l'extérieur de l'Inde et du Bengale, comme étant un *événement* à la fois profondément situé et foncièrement « national ».

On va mettre à l'épreuve cette hypothèse, en assumant un angle de vue partiel sur l'œuvre de Tagore, en voyant de quelle manière se lie chez lui la réinvention du genre romanesque, une certaine transvaluation du féminin, et la critique politique, ou *métropolitique*,² de l'idéal national et nationaliste. Le tout dans une opération générale qui est moins une opération de synthèse culturelle et de fondation symbolique qu'une véritable déterritorialisation productive de la culture savante et populaire bengalie, travaillée qu'elle est par des instances et des désirs contradictoires: se faire reconnaître comme culture lettrée à part entière, à côté de traditions plus enracinées dans la culture

¹« Une littérature mineure, n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait d'une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'*un fort coefficient de déterritorialisation* » (Deleuze, Guattari, 1975, p. 29 italiques rajoutés).

² Je me sers de cette catégorie de façon à la fois proche et distincte par rapport à Alain Badiou (cf. par exemple Badiou, 1998), pour désigner des modes de subjectivation liés à l'incorporation à une politique, tout en y incluant des dimensions extra-politiques (érotiques, inconscientes, anthropologiques, genrées, etc.).

sanskrite et brahmanique indo-hindoue, comme celle du Maharashtra ; exploiter et sublimer son tropisme féminin, basé sur le culte de la *shakti*, la puissance du féminin, essentielle dans mystique populaire bengalie ; contribuer à la modernisation et à l'émancipation politique de l'Inde moderne, en assumant la dimension partiellement autonome du politique par rapport à d'autres dimensions symboliques. Or, c'est entre ces trois polarités – désir de refondation culturelle ; mystique du féminin et critique de l'avant-gardisme politique, que se meut une partie substantielle de l'œuvre de Tagore, à l'intérieur de laquelle je vais prélever quelques échantillons, me limitant à une partie de son œuvre romanesque ayant une dimension ouvertement politique.

Trois sont les grands romans de Tagore à dimension métapolitique : *Gora* (1909), *Ghare Baire (La Maison et le Monde)* (1916), et *Char Adhyay (Quatre chapitres)* (1934). Selon Ashis Nandy, on peut qualifier de « psycho-politique » le premier (*Gora*), de « psycho-sociologique » le deuxième (*La Maison et le Monde*) et de « psycho-éthique » le troisième (*Quatre chapitres*). Cette tripartition n'est pas sans faire écho à l'évolution des positions politiques de Tagore lui-même, que Nandy synthétise dans les termes suivants: Tagore serait passé « du nationalisme hindou de sa jeunesse à l'humanisme libéral brahmanique de sa maturité, à une position plus radicale vers la fin de sa vie, anti-étatiste et influencée par une critique sociale assez proche du gandhisme » (Nandy, 1994, p. 155 nous traduisons).

En effet, un trait singulier chez Tagore consiste dans le fait qu'il tend à se radicaliser avec l'âge, autant du point de vue politique que poétique. Ainsi, si l'on prend les trois romans en question d'un point de vue purement formel, on remarque une raréfaction de la prose, une recherche visant à réduire la forme romanesque à sa plus simple expression. Car, si *Gora* se présente sous la forme d'un mélange entre roman de formation et roman historique, et, en tant que tel, est riche en personnages et en situations narratives, la *Maison et le Monde* – écrit lorsque

Tagore est déjà devenu mondialement connu en raison du Nobel de 1913 – se présente par contre sous forme d’une longue nouvelle contée à chaque fois à partir de l’angle de vue de l’un de ses trois protagonistes, lesquels s’alternent dans la prise de parole au sein du récit, celui-ci devenant ainsi une sorte de prisme à trois facettes. Le texte finit alors par ressembler à un scénario, et il n’est pas surprenant que Satyagit Ray en ait tiré le plus réussi de ses films inspirés par l’œuvre de Tagore. Enfin, *Quatre Chapitres* radicalise ce mouvement de prise de distance par rapport à la parole plaine du roman. L’écriture se fragmente, les dialogues deviennent balbutiants et allusifs, la situation narrative minimale, et la forme s’apparente désormais à celle d’une pièce tragique minimaliste.

Ces considérations formelles ne sont pas accessoires, et contrarient l’idée, quelque peu caricaturale mais fort répandue dans la réception de son œuvre, d’un Tagore représentant littéraire d’un spiritualisme intemporel. Or, il n’en est rien. Si on considère le trajet biographique, littéraire et politique de Tagore, on remarque, au contraire, non seulement une radicalisation pendant la maturité et la vieillesse, mais aussi une série de mouvements et contre-mouvements faisant qu’on ne le trouve jamais tout à fait là où l’attend.³

Quoi qu’il en soit, on est donc, apparemment, à mille lieues de la « littérature mineure », dont un des caractères distinctifs consiste, pour Deleuze-Guattari, dans une certaine inséparabilité entre vie et œuvre, mieux, dans un collapse entre écriture, survie subjective et effet politique, ne laissant aucune place pour la distanciation ‘d’auteur’, pour la maîtrise littéraire

³ Je me suis par exemple intéressé à son rapport avec la psychanalyse, que Tagore revalue à partir de la fin des années 1920, aussi bien pour ses effets sur la poésie et la littérature moderne que comme forme de rationalité et savoir psychologique, au point de s’impliquer dans le débat sur la traduction en bengali de concepts-clé du freudisme, et de vouloir que Freud, qu’il avait rencontré brièvement à Vienne en 1924, soit enseigné à la Vishva Barhati, l’Université autonome qu’il fonde à Shantiniketan. Sur ce point cf. Biswas (2011).

sur le cours de l'existence⁴. Mais, comme je l'avouais d'entrée de jeu, il faut assumer le forçage qui consiste à envisager l'œuvre de Tagore, ou une partie de son œuvre, à partir de la catégorie de littérature mineure. Il est évident que Tagore est un *insider* de la culture indienne et bengalie, et nullement un *outsider* (comme Gandhi, par exemple). Toutefois, il s'agit de voir si, en dépit de tout cela, la notion de « littérature mineure », ne peut se révéler utile pour saisir quelque chose de la création tagorienne, quelque-chose d'échapper dans l'image d'Épinal qu'on s'en fait trop souvent.

Revenons donc à notre triptyque romanesque. Je laisserai de côté le premier, *Gora*, pour me concentrer sur *La Maison et le Monde* et *Quatre Chapitres*, qui ont une structure narrative similaire, bien que le premier soit conçu davantage comme un roman, alors que le deuxième se rapproche d'une pièce tragique, se composant de dialogues organisés en quatre tableaux, ou « chapitres », comme le titre l'indique. Néanmoins la situation narrative est analogue : une jeune femme (la dénommée Bimala dans la *Maison et le Monde*, Ela dans *Quatre Chapitres*) se trouve, malgré elle, à jouer le rôle de lieu de véridiction par rapport à deux positions masculines opposées. Dans *La Maison et le Monde*, l'aristocratique et flegmatique Nikhil reçoit chez lui un ancien camarade d'école,

⁴ « Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les "grandes" littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ses affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais toutes "font bloc" dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur le politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agit en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent la valeur » (Deleuze, Guattari, 1975, p. 30).

le charismatique Sandip, devenu un agitateur politique. Ce dernier exerce une forte attraction sur Bimala, laquelle, après un premier moment de répulsion et de crainte, accepte de lui prêter main-forte, avec la complaisance du mari Nikhil, à son tour fasciné par le caractère affirmé et viril de son ancien ami, à l'opposé de sa propre attitude timorée et hésitante. Toutefois, au fur et à mesure que le récit progresse, les *imago* masculines se brouillent : l'apathique Nikhil se montre généreux et altruiste envers sa femme, renonçant à exercer son autorité sur elle, et en secondant au contraire son désir de découverte et d'affranchissement. Sandip, en revanche, se révèle manipulateur, et son appel à l'émancipation de Bimala apparaît enfin fonctionnel à atteindre ses propres objectifs : gagner de l'ascendant sur elle et la dépouiller de ses biens pour la Cause. Le dénouement de l'histoire est tragique : Sandip n'aura pas de scrupules à sacrifier un village musulman sur l'autel de la révolte nationaliste, alors que Nikhil, petit feudataire exsangue, sacrifiera sa vie dans la tentative, qu'il sait vaine, de déjouer un conflit entre communautés. Mais, au-delà de l'intrigue narrative, ce qui est mis en scène dans ce roman – dans ce *novel*, vaudrait-il mieux dire, en sachant que cette catégorie ne recouvre pas exactement, dans la tradition anglophone, celle du « roman » au sens français du terme – c'est la triangulation psycho-symbolique entre les trois personnages. D'un côté, Sandip, qu'on pourrait définir un personnage phallique, non seulement en raison de son caractère, mais en raison de sa fonction, qui ne bouge point au cours du récit. Tout au plus il dévoile progressivement sa vraie nature, mais il ne subit aucun devenir véritable.

Ce n'est pas le cas de Nikhil et de Bimala. Cette dernière subit en effet la fascination de Sandip, tout se passant comme si elle devait traverser le fantasme d'une identification phallique pour pouvoir se subjectiver et sortir de son état de minorité, quitte à trouver par la suite son propre positionnement, se décollant de la supplémentation phallique garantie par Sandip. Nikhil, quant à lui, s'identifie à son tour à cette quête par Bimala d'une

nouvelle position subjective. Tout se passe, pour Nikhil, comme s'il fallait passer par un certain devenir-femme, au double sens d'accepter sa propre destitution phallique et d'épouser la traversée par sa femme du fantasme phallique. C'est seulement au terme de ce devenir-femme, de cette identification à la femme que Nikhil pourra, à son tour, retrouver une position subjective, en opérant enfin un choix, qui l'expulse de son impuissance et lui redonne une place dans la triade, la place de l'homme, par-delà la sclérose phallocratique.

Je ne crois pas forcer excessivement le texte de Tagore en dégageant ces éléments de lecture. Ce motif du devenir-femme est en effet ambiant dans la culture bengalie moderne. Il trouve ses assises dans la prégnance du culte de la *shakti* - la puissance féminine - dans la mystique et la religiosité populaire bengalies, dans le culte de la Déesse (sous le nom de Kali, de Durga, et plein d'autres), et dans toute une tradition que je ne peux résumer ici. Ce qui est nouveau et singulier, en revanche, ce c'est de projeter cette idée selon laquelle le féminin est au fond le seul principe dynamisant et dynamique sur une scène métapolitique, mêlant les relations entre sexes et genres à la critique du nationalisme. C'est dans l'ensemble de ce nouage qu'il faut chercher la singularité du geste de Tagore, qui consiste en quelque sorte, à « minoriser » une certaine tradition indienne et bengalie concernant la sacralité du féminin pour la distiller dans son un alambic à lui : celui d'une déconstruction de la subjectivité engendrée par le fantasme nationaliste, aussi bien sur son versant masculin que sur son versant féminin.

Ce fantasme, modelé à partir d'une introjection de l'*imago* du colonisateur européen, appelle à se révolter contre le Maître, non seulement en adoptant les mêmes moyens que lui, mais aussi le même idéal. Ainsi Sandip, non seulement vénère l'efficacité, mais imite la méthode coloniale (en exploitant les divisions entre hindous et musulmans) et méprise profondément « le poison du spiritualisme » qui sent parfois couler dans ses propres veines (cf. Tagore, 1916, p. 77). De là à

dire qu'il se méprise lui-même, en méprisant la partie indienne et « féminine » qui subsiste chez lui, le pas est bref, et Tagore le franchit tout à fait, comme on pourra le voir de façon encore plus évidente dans le cas de *Quatre Chapitres*, où l'écho de la pensée de Gandhi est encore plus reconnaissable. Cette opposition sans compromis à tout revanchisme nationaliste guerrier est en effet un motif constitutif de la pensée anti-coloniale gandhienne.

Mais avant d'en venir à *Quatre chapitres*, la dernière prose métapolitique de Tagore, encore deux ou trois précisions sur ma proposition de lecture de *La Maison et le Monde*. Je disais qu'on peut parler, à son sujet, de la confrontation entre un sujet masculin figé dans sa position phallique (Sandip) et d'un autre paralysé par sa castration (Nikhil). Leur opposition est spéculaire, ils incarnent l'un l'envers de l'autre, et ils résument ainsi le complexe de castration hérité par la masculinité indienne colonisée, coïncée qu'elle se trouve dans l'alternative entre impuissance et « protestation virile ». Or, la seule chose qui permet de différencier cette opposition entre deux positions inverses et complémentaires, de l'analyser, de la faire bouger, d'en défaire la fausse alternative, c'est leur façon respective de rentrer en rapport avec la position féminine incarnée par Bimala. C'est pour cela que je propose de parler d'une *fonction de véridiction du féminin* dans la construction de Tagore. Sandip conçoit son rapport à Bimala comme un rapport de séduction. Cette œuvre de séduction a un double versant, un versant psychologico-érotique, dont j'ai déjà esquissé les coordonnées, mais aussi un versant symbolique : il la divinise, l'appelle « Déesse », ou « Reine », l'identifiant ainsi à Kali, la version destructrice et vengeresse de la Déesse, ou à Durga, autre version de la Déesse représentée brandissant une épée et chevauchant un lion. Autrement dit, la suggestion exercée par Sandip sur Bimala (dont le prénom signifie « Candida »), se fonde sur une idéalisation de cette dernière, sur son identification « sauvage » à la Mère phallique, à son tour image de la mère-patrie, image obsédante qui revient dans le cri

revendicatif du nationalisme bengali « *Vande Mataram!* » (« je te salue, ô Mère ! »).

Nikhil, en revanche, entretient un rapport mélancolique avec sa femme, à laquelle il ne sait pas très bien quel rôle assigner. On apprend, au fil du récit, qu'il l'a épousée lorsque cette dernière était encore un enfant (ce qui n'était pas rare dans l'Inde du XIXe siècle), alors qu'elle n'a ni son niveau social (elle a la peau assez foncée, ce qui trahit son appartenance à une caste inférieure), ni son niveau d'éducation. Bimala n'est pas non plus vraiment belle, bien qu'elle apparaisse douce et gracieuse, et qu'elle s'embellisse ultérieurement grâce à l'infatuation pour Sandip. Tout ceci renforce dans le récit le sentiment d'un amour véritable de Nikhil pour sa femme, dont il ne veut pas qu'elle se conforme au devoir de l'épouse traditionnelle hindoue (celui de vénérer son mari en s'identifiant au *karma* de ce dernier), et à laquelle il procure un précepteur anglais, Miss Gasby, afin de stimuler sa curiosité et développer son instruction. Néanmoins une distance subsiste entre Nikhil et sa femme, tout se passant comme si quelque chose demeurerait profondément indécis dans la posture à adopter envers elle, et c'est de cette posture mélancolique que surgit pour Nikhil la possibilité d'une destitution moïque, d'une certaine dépersonnalisation, débouchant sur l'identification à sa femme, comme forme de communion à distance, là où la posture fortement moïque de Sandip finit par écraser Bimala, même lorsqu'un tel écrasement passe par une grande complicité et, finalement, par la transformation de la femme en idole, en fétiche de la cause révolutionnaire. Pour le dire encore autrement, la femme, source d'angoisse et porteuse du fantasme de castration, n'a que deux destins possibles et complémentaires pour Sandip : être assujettie ou être élevée à pur fétiche phallique, image de la toute-puissance de la mère archaïque. En revanche, pour Nikhil, la femme demeure dans une position flottante, énigmatique, in-assignée et inassignable, elle représente un principe d'incomplétude, d'inconsistance ultime de tout ordre, et c'est de cette position flottante qu'elle

tire sa virtualité dynamisante, par identification partielle avec laquelle le sujet masculin va *in fine* se re-subjectiver, se soustrayant à l'*aut aut* entre castration et re-virilisation. On trouve ici - si l'on préfère, deux versions alternatives du culte du féminin, deux versions de la *shakti*, la puissance du féminin : celle prônée par Sandip, qui l'installe dans l'idéal, voire dans l'idolâtrie, pour en réalité mieux la mettre hors-jeu, et celle de Nikhil, qui ne sait pas vraiment comment s'y prendre, et finit ainsi par s'identifier avec elle et se laisser porter par son devenir.

En tout cas, il est évident qu'un tel différend entre plusieurs versions de valorisation du Féminin passe aussi, et de façon décisive, par la question de la maternité. Ni Bimala ni Ela ne sont des mères. Elles ne sont pas étrangères à des sentiments maternels, mais refusent de s'identifier à partir de cette dernière et de la sacralité qui lui est traditionnellement associée dans la culture indienne, en adoptant une position de sororité vis-à-vis du masculin.

Cette coupure est encore plus visible dans le dernier roman de Tagore, *Quatre chapitres*, car sa protagoniste, non seulement n'est pas mère, mais refuse le mariage, ayant fait serment de consacrer son existence à la cause de l'émancipation de son pays. Le livre s'organise en quatre tableaux, composés essentiellement de dialogues directs, sur un mode proche du drame théâtral, voire de la tragédie, mais qui flirte aussi, comme souvent chez Tagore, avec d'autres genres littéraires de la tradition bengalie, comme le conte féerique. Il y a également, dans cette prose de 1934, quelque chose de résolument cinématographique, s'organisant par plans, par *flashback*, à travers une série de séquences fortement ramassées et renvoyant les unes aux autres, comme s'il s'agissait d'une série de variantes d'une seule et même séquence matricielle. Celle-ci concerne la rencontre entre Ela et Atin dans un ferry traversant le Gange près de Calcutta. On comprend, au fur et à mesure que cet épisode est évoqué dans les dialogues, qu'il s'agit du moment à partir duquel le jeune Antu, ébloui par la rencontre

avec la ravissante Ela, est embarqué dans une organisation nationaliste révolutionnaire, dont le chef, Indranath, n'apparaît qu'au début du récit. On retrouve donc, comme dans *La Maison et le Monde*, trois personnages principaux : le chef charismatique et cynique d'un groupuscule subversif ; un jeune homme gagné à la cause nationale, qu'il confond avec l'amour pour une jeune femme ; et Ela, une jeune femme dont on comprend qu'elle est la protagoniste, car le prologue nous donne des éléments sur son parcours existentiel, alors que les autres personnages sont introduits sans prémisses, étant mis d'emblée « en situation » par rapport à Ela. Ensuite, au cours du récit, il ne se passe pour ainsi dire pas grand-chose. Du point de vue narratif il n'y a presque pas d'événements, mais une élucidation progressive de la situation des personnages. On comprend que le chef charismatique, Indranath (Indra étant le dieu du feu, et le roi des dieux, dans l'hindouisme) est en position de surplomb et de maîtrise absolue.

Il n'est donc pas étonnant qu'il sorte de scène assez vite. Encore une fois, et de façon plus radicale par rapport à Sandip dans *La Maison et le Monde*, pas d'évolution possible pour un personnage étant pleinement identifié à la position de maîtrise phallique. Son dialogue avec Ela, dans le premier chapitre, porte sur la position de la femme dans la lutte. Indranath est présenté comme un homme cosmopolite, ayant vécu en Europe, parlant plusieurs langues - dont le français et l'allemand - imbibé de culture scientifique, mais mis au marge de l'Université au Bengale. Voilà les termes dans lesquels il répond à Ela, qui lui reproche de n'avoir aucun état d'âme face à la perspective que tant de jeunes hommes sacrifient leur vie pour la cause, alors même qu'elle revendique son désir de mourir avec eux et de sacrifier à son tour sa vie le moment venu :

(Ela) S'ils se précipitent vers la mort, je ne veux pas leur survivre, cachée dans un coin de ma demeure, mais écoutez, *Master Mashay*, je vais vous dire la vérité. Plus les jours

passent, et plus notre but n'est plus un but, mais une drogue. Notre action se poursuit sur sa lancée, confusément, en dehors de toute raison. Cela ne me plaît pas. Des garçons de cette trempe sont sacrifiés sur l'autel d'une force aveugle. J'en ai le cœur brisé.

- (*Indranath*) Mon enfant, ce dégoût est celui du début de la guerre du *Mahabharata*. Le chagrin avait de la même façon envahi le cœur d'Arjuna. Lorsque j'ai commencé mes études de médecine, je me suis presque évanoui de dégoût au moment de disséquer un cadavre. C'est ce dégoût qui est dégoûtant. L'exercice de la cruauté est la source de la force, et peut-être le pardon viendra-t-il à la fin. Vous autres, vous vous répétez que les femmes sont de la race des mères, mais il n'y a pas de quoi en être fiers. La mère est une pure fabrication de la nature. Les animaux ne font pas exception. Ce qui est très important c'est que vous êtes la Force personnifiée. Il vous en faudra donner la preuve en traversant le marais de la compassion et la pitié, et en atteignant la terre ferme. Donnez de la force, donnez aux hommes de la force.

- (*Ela*) Vous nous trompez en disant tous ces grands mots. En vérité, vous revendiquez pour nous beaucoup plus que ce que nous sommes. Cela dépasse nos capacités.

- (*Indranath*) La puissance de la revendication fait que ce qu'on revendique devient vrai. Vous deviendrez ce que nous croyons que vous êtes. De la même façon, vous aussi, accordez-nous votre confiance afin que notre quête soit authentique (Tagore, 1934 pp. 36-37).

Ce passage condense l'essentiel de la situation dont il est question dans *Quatre chapitres* : la rencontre entre une femme qui in-existe, dans la mesure où elle ne peut s'arrimer à aucune des figures sociales proposées (ni épouse, ni mère, ni amante, ni compagne, ni même, à la fin des fins, militante et camarade de lutte) et un jeune homme, Atin, dont on ne sait pas grand-chose, sinon qu'il est le fils d'un *zamindar*, qu'il a épousé la cause du groupuscule d'Indranath après avoir rencontré Ela, mais que cela ne l'a pas réconcilié avec lui-même, mais l'a plutôt égaré ultérieurement, ce qu'il formule dans les termes d'un « suicide de (son) âme ».

On ressent dans des passages comme celui qu'on vient de citer cette impression de stéréotypie, presque de platitude, en tout cas d'absence de complexité psychologique des personnages, que Lukács reproche âprement à Tagore. Mais il ne faut pas en rester à cette impression. D'un côté cela tient à un effet de traduction : non pas à cause de la traduction citée, qui est excellente, mais à cause de la traduction en général de la langue de Tagore. Ce dernier écrit dans une langue d'origine sanskrite, imprégnée de résonances vernaculaires renvoyant à la poésie et au conte, langue dans laquelle la matière signifiante compte au moins autant que le contenu, ce qui est difficile à appréhender en traduction. Tout le monde s'accorde pour reconnaître, par ailleurs, le caractère décevant de beaucoup de versions anglaises des textes de Tagore, y compris de celles publiées et validées de son vivant. Tagore écrit presque toujours en bengali, et traduit rarement lui-même ses textes en anglais (à l'exception notable du poème *Gintajali*). Mais le défi de traduction posé par les proses de Tagore est aussi à entendre dans un sens extralinguistique, lié au genre romanesque lui-même. Ce dernier est une forme littéraire assez récente dans la tradition indienne et bengalie, remontant à la moitié du XIXe siècle, et, afin d'émerger, doit se greffer sur d'autres genres déjà affirmés et reconnaissables dans la langue, l'imaginaire et l'univers symbolique indien. Impossible ici ne serait-ce que d'esquisser une histoire de l'émergence du genre romanesque en Inde, et notamment au Bengale. Contentons-nous de signaler qu'on assiste à cette époque à une floraison de récits en prose, de *novels*, y compris sous forme de romans politiques mettant en scène la révolte nationaliste, comme *Pather Dabi*, roman de Saratchandra Chattopadhyay (auteur du célèbre *Devdas*, dont on a tiré maintes versions cinématographiques). Ce livre, *Pather Dabi (Le droit du chemin)*, publié en 1926, fonctionna comme en fait véritable manifeste poético-politique pour la mobilisation de la jeunesse nationaliste, et fut interdit par les Anglais. On considère souvent, à juste titre, le choix de Tagore d'écrire *Quatre chapitres*, comme étant largement dicté par le besoin de

répondre à l'incendie occasionnée par le livre de Chattopaddhay (cf. Nandy 1994, pp. 176-183). Mais la singularité et l'efficace de l'opération romanesque de Tagore consiste dans le fait d'intervenir dans le champ politique, tout en greffant son texte sur des formes de littérature plus intemporelles, comme le conte philosophico-moral, fort répandu dans les littératures indiennes.⁵ Il y a donc, dans les proses métapolitiques de Tagore, et peut-être encore davantage dans sa toute dernière, un mélange d'écriture en situation et d'inscription dans la longue durée; à cela s'ajoutant un jeu entre plusieurs registres littéraires de la littérature occidentale (tragédie, écriture de scénario, drame théâtral, etc.). Enfin il y a cette centralité - de plus en plus accrue entre *Gora* et *Quatre Chapitres*, en passant par *La Maison et le Monde* - des personnages féminins. Là non plus, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une invention de Tagore. Dans une série de romans parmi les tous premiers de la littérature bengalie on retrouve en fait des récits dominés par des personnages féminins, comme par exemple dans un texte intitulé *Kapalkundala*, traduit en français *Celle qui portait des crânes en boucles d'oreilles*, publié par Bankim Chandra Chatterjee en 1866, un des pères du roman bengali. Mais des telles figures renvoient encore à la primauté symbolique du féminin dans la culture ascétique et rituelle tantrique, liée au culte de la Déesse, et n'empiètent pas directement sur le champ politique⁶.

D'un autre côté, la littérature moderniste bengalie du début du XXe siècle privilégie des héros masculins, comme dans le susmentionné *Le droit du chemin*. Le geste de Tagore va alors consister à superposer ces deux registres, celui de la littérature historico-ésotérico-allégorique concernant la *shakti*, et celui du

⁵Le terme bengali pour « nouvelle », *upanasya*, renvoyant explicitement au conte moral (cf. *ivi*, p. 58).

⁶Pour une analyse approfondie des implications épistémologiques et idéologico-politiques de l'œuvre de Bankim Chandra Chatterjee cf. Chatterjee (1985), pp. 54-84.

roman militant. Ce qui produit un espace littéraire singulier, qu'on pourrait envisager comme un devenir-mineur de la littérature bengalie, au sens d'une déterritorialisation interne et d'un brouillage de la frontière entre littérature militante et littérature « classique ». En tout cas, ce qui me paraît essentiel, c'est de voir comment c'est dans la construction des figures féminines que Tagore exprime cette indécidabilité nouvelle entre tradition et modernité, entre métaphore et réalisme, entre espace public et espace privé, entre la « maison » et le « monde ».

Quant au manque de complexité psychologique de personnages de *Quatre chapitres* ou de *La Maison et le Monde* (cela étant moins vrai pour *Gora*), cela me paraît tenir au fait que, en effet, ce que Tagore recherche c'est la possibilité d'exprimer une certaine névrose du sujet indien en voie de décolonisation à travers des figures qui en représentent les *imago*. Autrement dit, le sujet des récits métapolitiques de Tagore se trouve *entre* ses personnages, et non pas dans les personnages eux-mêmes, qui ne représentent que des instances d'un méta-sujet jamais incarné directement par un personnage individualisé (sauf dans le cas de *Gora*, qui se rapproche davantage du roman de formation).

Lukács semble donc ne faire aucun cas de l'ensemble de ces aspects « traductifs » et déterritorialisants. Il juge *La Maison et le Monde* à partir d'un solide universalisme, en le comparant, à son désavantage, au grand roman « contre-révolutionnaire » de Dostoïevski, *Les Possédés*. Le portrait de Sandip lui paraît en effet à certains égards comparable à celui des *narodniki*, les nationalistes nihilistes russes. Le personnage de Nikhil lui paraît rien d'autre qu'un emblème de la non-violence gandhienne et une idéalisation utopico-romantique de l'Inde féodale, alors que celui de Bimala est à peine citée par lui comme personnage secondaire (cf. Lukács 1922)⁷.

⁷ Sur l'enthousiasme engendré par la première visite de Tagore en Allemagne en 1921, enthousiasme tel qu'il suscita la méfiance de Tagore

Je n'entends pas non plus accabler Lukács à peu de frais. Au fond, l'auteur d'*Histoire et conscience de classe* ne se trompe pas tout à fait en identifiant le roman de Tagore comme « gandhien »⁸. Le gandhisme faisait l'objet d'une méfiance à peu près générale chez les marxistes dans l'entre-deux guerres, et avait même été officiellement condamné en tant qu'idéologie passéiste, conservatrice et spiritualiste par le Comintern en 1921. Mais il demeure frappant comme à aucun moment Lukács ne se demande qu'est-ce que cela peut bien signifier d'écrire un roman politique en Inde, dans une langue indienne, en situation coloniale. Pas de questionnement géographique

lui-même, cf. Kämpchen (1991 et 1999).

⁸Et cela en dépit des désaccords qui accompagnent et ponctuent la convergence entre Tagore et Gandhi, s'engageant par exemple, entre mai et juin 1921, sur les pages de la *Modern Review* et de *Young India*, dans un débat ouvert sur la non-coopération, vue par Tagore comme l'expression d'un repli et d'un refus de l'Occident, « un suicide spirituel ». La réponse de Gandhi (1er juin 1921) est remarquable, et pointe « l'horreur » de Tagore pour « tout ce qui est négatif », alors que Gandhi défend l'idée que « le rejet de quelque chose fait autant partie de l'Idée que son acceptation ». Et il est tout à fait significatif que la réponse gandhienne, en défense de la négation et de sa fonction spirituelle, passe par une défense du bouddhisme (stigmatisé par Tagore comme trop négativisant), outre que par une certaine interprétation de la spiritualité hindoue: « J'irai jusqu'à suggérer que le Poète a fait inconsciemment tort au bouddhisme en décrivant le *nirvana* comme un état purement négatif. Je me permets de remarquer que le *mukti* (libération) est un état aussi négatif que le *nirvana*. La libération du lien avec la chair, ou l'extinction de tout lien avec la chair, mène à l'*ananda* (la béatitude éternelle). Et qu'il me soit permis de clôturer cette partie de mon argument en faisant remarquer le fait que la parole finale des *Upanishad* (*Brahma -vidya*) est *Non* ». *Neti* était la meilleure description du Brahma que les auteurs des *Upanishad* ont pu trouver. Quant à moi, je crois que le Poète a été excessivement alarmé par l'aspect négatif de la non-Coopération. On avait perdu la capacité de dire non» (Bhattacharyan, édité par, 2011, p. 69, notre traduction). Un débat analogue entre Tagore et Gandhi aura lieu, quelques mois plus tard, à propos de la campagne de boycott des textiles étrangers et de réévaluation gandhienne du rouet traditionnel.

dans le matérialisme historique de Lukács, pour lequel il n'y a qu'un espace unidimensionnel, celui de l'Histoire. Et cette absence de tout questionnement géo-historique, le rend aveugle à certains éléments qui font la singularité de l'opération littéraire et métapolitique de Tagore, réduite à une simple célébration réactionnaire des vertus spirituelles de l'Orient éternel.

Pour conclure, je voudrais revenir une dernière fois à *Quatre chapitres*, afin de souligner ses points de continuité mais aussi de démarcation par rapport à *La Maison et le Monde*. J'ai déjà insisté sur l'homologie entre les caractérogies proposées dans les deux romans : un personnage « phallique », renvoyant à la position nationaliste (Sandip et/ou Indranath) ; un personnage hésitant et « castré » (Nikhil et/ou Atin) et un personnage féminin suspendu entre les deux, à la recherche de sa propre position subjective (Bimala et/ou Ela). On a également insisté sur fonction la dynamique et dynamisante des personnages féminins dans le récit, non seulement à cause de leur être dans un entre-deux, mais dans la mesure où c'est par une certaine identification au féminin que le personnage masculin castré (comme Nikhil) peut se retrouver enfin lui-même, même si cela advient de façon sacrificielle et tragique. Or, on pourrait dire que *Quatre chemins* radicalise un tel schéma. Là aussi le personnage masculin en position de castration cherche, dans l'amour qu'il porte à Ela, un point de salut. Mais, en même temps, on comprend depuis le début qu'une telle voie est barrée, que l'identification au devenir du féminin ne suffira pas à le sauver.

Au contraire, son énamoration extatique pour Ela, et la confusion qui en dérive entre amour pour elle et adhésion à la cause, conduit Atin à la ruine, au « suicide de (son) âme », et à une série d'actes qu'il ne peut se pardonner, culminant dans le meurtre d'Ela elle-même, à la fois descente ultime aux enfers de la morale et métonymie de son propre suicide. Quelque chose de similaire vaut pour Ela. Loin de s'éveiller progressivement, comme Bimala, dans *Quatre chapitres* on

assiste uniquement à sa ruine, car sa position se révèle finalement introuvable, ce dont elle prendra acte en demandant à Atin de lui donner la mort. Autrement dit, si le schéma demeure le même entre les deux récits, avec la recherche d'une sorte d'alliance amoureuse entre une position masculine non-phallique et une position féminine fuyant toute identification symbolique normative, Tagore assombrit ici ultérieurement le paysage. L'alternative entre l'idéalisation *de* la femme dans la figure de la Mère archaïque et l'identification *avec* la femme comme « jouissance autre », ne semble plus suffire. Et l'inassignabilité de la position féminine, prise entre sororité, mariage mystique et libération érotique, se résout dans le sacrifice pur et simple de cette dernière.

On apprendra, en lisant la préface de France Batthacharya à l'édition française de *Quatre Chapitres*, que ce récit fut inspiré à Tagore par l'histoire Surya Sen, figure emblématique du nationalisme bengali, connu sous le nom de *Masterda*, un enseignant d'anglais du Bengale oriental qui fut à la tête d'un groupe révolutionnaire célèbre pour ses vols à main armée, et surtout pour une série d'attaques en 1932 dans la ville de Chittagong (dans l'actuel Bangladesh), faisant de nombreuses victimes parmi les Anglais, attaques conduits par une jeune femme, Pritilata. Cette dernière mourra suicide afin de ne pas se faire appréhender, laissant une lettre qui invitait les femmes du pays à prendre les armes, alors que Surya Sen sera trahi et pendu en 1934. Nul doute que *Quatre Chapitres* s'inscrit aussi dans cette conjoncture, délivrant un portrait à vrai dire plus aporétique que dystopique du militantisme nationaliste.

Mais je préfère conclure en revenant une dernière fois sur le nouage entre réinvention du genre (au sens du genre littéraire – le roman), réaménagement du rapport entre genres (masculin et féminin), et condition postcoloniale chez Tagore. Nulle part un tel nouage n'est aussi bien repérable, dans son œuvre, que dans ses romans métropolitiques, et il constitue une contribution majeure à la constitution d'un espace subjectif postcolonial en Inde. Et cela dans la mesure où Tagore ne se limite pas à une

réévaluation et à une réinvention du féminin, que l'on retrouve également dans d'autres grands courants et figures de l'éveil indien préparant l'Indépendance - et tout d'abord chez Gandhi, qui pouvait affirmer, vers la fin de sa vie, d'être « devenu psychiquement une femme » - mais il en repère et décrit également les travers et les impasses, que ce soit à travers une dénonciation de l'hypostase fétichiste du culte de la Déesse-Mère dans *La Maison et le Monde*, ou dans celle de la stérilité de la réduction de la femme à complice et inspiratrice érotique de la violence masculine, dans *Quatre chapitres*. Autrement dit, au moment même où Tagore reconnaît au féminin une position de discriminante par rapport aux positions masculines, il s'efforce de déconstruire une série d'idéalisations de la femme telles qu'elles peuvent se donner à l'intérieur même du nationalisme révolutionnaire, qu'il s'agisse du culte de la Mère toute-puissante dans le nationalisme *swadeshi* du début du XXe siècle (celui de Sandip), ou du modèle de la camaraderie érotico-politique des groupes nationalistes révolutionnaires des années 20 et 30, dont Atin et Ela sont les représentants spectraux.

On pourrait envisager cela comme une figure ultérieure de devenir-mineur : faire appel aux ressources symbolico-imaginaires d'un genre - le genre féminin - tout en le séparant de ses *imago* dominantes, pour ne le laisser fonctionner que comme pur principe de devenir. Construire une poétique de genre, ou du genre, tout en « minorisant » ce dernier. Cette invention littéraire d'un genre féminin mineur permettant à son tour un double résultat métapolitique : l'appropriation originale d'un genre littéraire majeur de la littérature européenne - le roman - et la soustraction par rapport à des sous-genres littéraires liés à ce dernier : le roman historique, le roman politique ou le roman militant. C'est par cette série de déplacements, à l'intérieur de la tradition bengalie tout comme dans son dehors, que les romans métapolitiques de Tagore construisent leur espace propre, et gardent ainsi ce caractère à la fois familier et dépaysant dans lequel gît leur actualité.

Bibliographie

- Badiou, A. (1998), *Abrégé de métapolitique*, Seuil, Paris.
- Bhattacharyan, S. (édité par) (2011), *The Mahatma and the Poet: letters and debates between Gandhi and Tagore, 1915-1942*, National Book Trust, New Delhi.
- Biswas, S. (2011), *Tagore et la pensée freudienne*, in Boni (dir.) (2011).
- Boni, L. (dir.) (2011), *L'Inde de la psychanalyse. Le sous-continent de l'inconscient*, Campagne Première, Paris.
- Chatterjee, P. (1985), *Nationalist Thought and Colonial World: a Derivative Discourse?*, Oxford India, New Delhi.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris.
- Kämpchen, M. (1991), *Rabindranath Tagore and Germany: A Documentation*, Max Müller Bhavan, Calcutta.
- Id. (1999), *Rabindranath Tagore in Germany. Four Responses to a Cultural Icon*, Indian Institute of Advanced Study, Shimla.
- Lukács, G. (1922), *Tagores Gandhi-Roman*, in *Die Rote Fahne*, 23 April.
- Nandy, A. (1994), *The Illegitimacy of Nationalism. Rabindranath Tagore and the Politics of Self*, in Id. (2004).
- Id. (2004), *Bonfire of Creeds. The Essential Ashis Nandy*, Oxford India, New Delhi.
- Tagore, R. (1916), *La Maison et le Monde*, trad. fr. Payot, Paris 1984.
- Id. (1934), *Quatre chapitres*, trad. fr., Zulma, Paris 2005.

Abstract

Poetics of Gender in Rabindranath Tagore. Novel Genre, Re-Invention of the Feminine and Post-Colonial Subjectivity

This work provides an analysis of gender relations in Tagore's political novels *The Home and the World* and *Four Chapters*. Developing some suggestions of A. Nandy we consider the role played by feminine characters, which are not just critical of masculine positions, but play the dynamic function of making clear opposite masculine desires (nationalist, anti-nationalist, virile, anti-virile, phallic or castrated). The Tagore's intuition is that only the feminine desire, because it is not determined in the phallic order, can produce a transformation of masculine selves, paralysed by colonialism

Keywords: Tagore; Gender; Novel; Feminine; Colonialism.