

La révolution maoïste au Népal : un combat d'artistes

Au Népal, les combattants de l'Armée de libération du peuple (PLA) ont mené durant dix ans des opérations militaires d'une efficacité remarquable. Leurs attaques des forces gouvernementales prirent une ampleur grandissante au fil du temps, passant de la destruction de petits postes de police par quelques centaines de combattants en 1996, à celle de camps militaires fortifiés par une véritable armée composée de six mille soldats en 2006. Certes, l'armement des révolutionnaires avait entre-temps progressé. Eux qui au départ n'étaient équipés que de grenades artisanales et de fusils disposaient alors d'armes automatiques et de mortiers, mais l'essentiel de cet armement fut acquis par capture sur l'ennemi et non par contrebande: il témoigne donc, au même titre que l'effectif de l'armée de libération, du succès incontestable remporté par la branche armée du Parti communiste népalais (maoïste) ou CPN (M).

Si la prise du pouvoir par le parti en avril 2008 n'est pas directement liée à son mouvement armé, celui-ci opéra le travail de sappe qui permit son avènement.

MARIE LECOMTE-TILOUINE
CNRS

Il conduisit tout d'abord au déclenchement de l'état d'urgence par le souverain en novembre 2001. Les abus commis par le roi durant ce régime d'exception provoquèrent par ailleurs un consensus pour l'abolition de la monarchie au sein de tous les grands partis politiques du Népal. Ces derniers formèrent une alliance avec le CPN (M) à la fin de 2005 et incitèrent la population à manifester massivement en avril 2006. Face au soulèvement général, le souverain abdiqua, et un accord de paix fut signé en décembre 2006. Enfin, les élections pour l'assemblée constituante se tinrent en avril 2008 et, contre toute attente, le CPN (M) en sortit vainqueur. Or, il ne fait guère de doute que l'un des facteurs de son succès a été la crainte que le parti ne reprenne son mouvement armé s'il subissait une défaite électorale. Aujourd'hui encore, le poids de l'armée de libération dans la politique népalaise est déterminant, puisque l'intégration

de ses troupes dans l'armée nationale est un des principaux objets de contentieux. Au nombre de vingt mille, les soldats révolutionnaires sont cantonnés dans des camps sous le contrôle des Nations unies, mais n'ont remis à celles-ci qu'un total de trois mille armes. Dans l'esprit de la population, l'armée de libération dispose donc toujours à cette heure des moyens de reprendre la *guerre du peuple*, et les cadres maoïstes ne se privent pas de brandir cette menace pour obtenir ce qu'ils désirent.

En mars 2009, je demandai à Pavan, un combattant maoïste, quelle était la raison de leur victoire. Voici sa réponse : « Être soldat dans l'armée royale, c'est un métier comme un autre, on le fait pour l'argent. Nous, nous n'étions pas payés, on s'est engagés pour libérer le pays et on était prêts à mourir pour ça, à payer de notre sang. » Pavan participa à toutes les grandes attaques menées dans l'ouest du pays à compter de 2002, tandis que son frère était soldat dans l'armée royale. Il connaît donc bien les deux camps. Son évocation de la force de la conviction comme facteur ultime de la victoire est un thème largement développé par le parti maoïste népalais, dont les dirigeants ont toujours clamé que les armes étaient secondaires en comparaison de l'idéologie qui les anime : l'invincible pensée de leur commandeur suprême et secrétaire du parti.

La Voie de Prachanda (*Prachanda Path*) est une synthèse de concepts marxistes. Sa principale contribution est le concept de « fusion », qui combine la stratégie propre à l'insurrection armée soviétique avec celle de la guerre

populaire prolongée chinoise. Guidée par une pensée synthétique, la *guerre du peuple* népalaise a été également présentée comme une synthèse de l'histoire du maoïsme chinois, pour avoir mené de manière simultanée révolution armée et révolution culturelle, qui formèrent deux phases successives en Chine. De fait, le rôle de la culture révolutionnaire dans la *guerre du peuple* fut si essentiel au Népal qu'il est tentant de parler d'un combat d'artistes. Durant la décennie que dura le conflit, des formations entières de « guerriers culturels » furent chargées de transformer la société par des spectacles édifiants. Ces guerriers eurent pour mission de lutter contre la « culture féodale indécrite » et d'introduire les valeurs communistes à travers chants, musiques, chorégraphies et scènes de théâtre. En outre, la création artistique a également animé l'armée de libération du peuple, dont nombre de combattants manièrent « le fusil d'une main et le stylo de l'autre », selon leur propre expression. Ce phénomène, qualifié de « fusion entre stylo et fusil », contribua à enrichir d'un pan inattendu le concept-clé de fusion. Les soldats révolutionnaires composèrent des textes avant de partir sur le champ de bataille, restituèrent les affrontements en prose ou en poèmes, et s'adressèrent à leurs camarades tombés au combat par des vers ou des hommages, qui permirent à tous de prendre part de la manière la plus intime qui soit à cette *guerre du peuple*.

Le mouvement littéraire ne s'est pas tari avec la fin des hostilités, mais s'est

au contraire amplifié avec la publication de volumes entiers de nouvelles, poèmes, journaux intimes et même de romans – là où n'existaient que des rubriques consacrées à la création littéraire et poétique dans les journaux maoïstes durant la guerre. Je me propose ici d'explorer non pas tant le contenu de ce mouvement¹, que la forme qu'il a privilégiée et sa raison d'être.

Avec la révolution, le langage se chargea de « mots de passe », selon l'expression de M^{me} de Staël, de ces termes qui signent l'appartenance politique, tel que le *spasta cha* (« il est clair ») maoïste. Dans l'expression écrite à plus fort degré, le parti pris devint parti pris esthétique. Le style de la prose maoïste, quoique très particulier, notamment pour la structure compliquée de la phrase ainsi que l'usage abondant d'un vocabulaire abstrait emprunté au *sanskrit*, via le *hindi*, et de termes militaires issus de l'anglais, n'a pas fait l'objet d'analyses. En revanche, la forme poétique, qui représente le grand vecteur des idées et des émotions politiques au Népal comme dans le reste de l'Asie du Sud, a fourni matière à réflexion à des intellectuels maoïstes népalais, qui nous livrent ainsi quelques clés pour comprendre l'esthétique littéraire en vogue dans le parti, et le rôle qui fut imparti au véhicule artistique de son idéologie et de ses actions.

La poésie : un langage révolutionnaire

Comme l'a déclaré le leader suprême de la révolution, Prachanda: « La *guerre du peuple* a rendu tout le monde féru de littérature. » Pour le critique littéraire maoïste Pandav Thapa², cette vérité découle du fait que la littérature « est une branche de la politique », une composante qui prime parfois sur son caractère artistique en période révolutionnaire. Aussi Thapa déplore-t-il que nombre de poèmes révolutionnaires n'aient « rien de poétique » et résonnent comme de simples discours politiques, ou encore se contentent de décrire la guerre. Il est en effet certains poèmes maoïstes très techniques en matière militaire, tels que ces vers :

*Oui je suis là
Pour creuser des tunnels sous votre
camp,
Pour fabriquer de puissantes mines
antipersonnel,
Afin qu'elles explosent sous vos chars
[...]
Je déroulerai les fils du détonateur
Et vous creuserai une tombe bien
fraîche.
Je suis présent
Dans les fusils d'assaut INSAS et SLR
Dans l'éclair des explosions.³*

1. Voir sur le sujet : Marie Lecomte-Tilouine, *Hindu Kingship, Ethnic Revival and Maoist Rebellion in Nepal*, New Delhi, Oxford University Press, « Collected Essays », 2009.

2. Pandav Thapa, « Agoka muslobat umrieka kavitaharu » [Les poèmes nés de la torche allumée], partie 1, *Janadesh* 13 (26) et partie 2 : *Janadesh* 13 (27), 2004. www.cpnm.org.

3. Sailendra Ghimire, « Ma tayari chu » [Je suis prêt], *Janadesh* 14 (7), janvier 2005. www.cpnm.org.

Indépendamment de la réception faite à ce type de poèmes, il ne fait guère de doute que la principale source d'inspiration de la poésie maoïste népalaise en général a été la guerre, où beaucoup ont trouvé une forme de beauté, qu'ils n'ont pas cherché à rendre autrement que par une forme crue d'expression. C'est précisément le message du poème intitulé « Seul le fusil rend un poème joli⁴ » :

*Qu'il est doux et délicieux le son de la vielle,
Et cher à notre ouïe le chant de la flûte,
Et cher à nos cœurs le flot des rivières.
Mais mille fois plus agréable et mélodieux,
Le bruit des mitraillettes,
Les explosions des bombes qui déchirent les corps.
Sur les percussions des détonations
La parade des soldats est une danse.
Quand les flots emportent nos sanglots,
Quand les murs sont peints de sang humain,
Alors il semble à l'homme
Que seule la destruction est bonne
Et la mort désirable,
Et que seul le fusil rend un poème joli.*

Les intellectuels maoïstes népalais attribuent de nombreuses vertus à l'élan poétique révolutionnaire, qui vient « remplir de sève les entrailles desséchées », agit comme « un baume sur les plaies du peuple », et apporte une vigueur nouvelle à tous ceux qui

sont placés sous le joug de l'oppression. Cette poésie forme un environnement mélodieux, qui vient occuper leur triste univers, leurs mesures, leurs états, mais aussi les éléments les plus vitaux de leurs corps. La poésie révolutionnaire « fait corps avec les soupirs des pauvres et des affamés », elle forme « la langue du peuple et laisse entendre ses pleurs et ses épanchements de sang », ses yeux « touchants deviennent les yeux du peuple », elle « vit dans le cœur du peuple comme une pulsation ».

Tarakant Pandeya, un autre critique littéraire maoïste, définit la poésie comme « une forme vigoureuse (*ojapurna*) d'expression », dont la vigueur provient de la mélodie et du rythme⁵. Mais à cette définition formelle, il ajoute celle de sa genèse, comme il se doit dans l'approche historico-matérialiste maoïste : « Le développement de cette forme vigoureuse d'expression s'est produit dans la société primitive, en particulier dans le cadre du travail collectif. » T. Pandeya postule que la poésie « est née du besoin de rendre le travail collectif fructueux », car elle contient une « énergie magique (*jadumayi shakti*) qui stimule et canalise l'instinct humain et qui permet à l'homme d'accomplir les actions désirées ». Il examine les divers procédés qui gouvernent la mélodie du langage poétique maoïste, où répétition et allitération créent une « régularité »

4. Iswacandra Gyawali, *Janadesh* 12, (13), juin 2003. www.cpnm.org.

5. Tarakant Pandeya, « Kavita: swarup ra racanavidhi », [La poésie: forme et méthode de composition], *Naulo Bihani*, octobre 2006 : 16-19.

comme ailleurs le fait le mètre – et c'est en cette régularité que résident la magie et la force de ce langage. Pandeya revient ainsi à une analyse formelle, mais pour de nouveau s'en écarter, car elle ne suffit pas à rendre compte de cet art qui représente une « expression de la réalité » répondant au « besoin d'intérioriser les apparences et d'extérioriser ce qui est caché ». La forme découle ici du contenu car « de nouveaux contenus appellent de nouvelles formes ». Pour Pandeya, la beauté d'un poème réside d'ailleurs avant tout dans son contenu car « les poèmes qui sont artistiques du point de vue du style ne peuvent être beaux (*sundar*) s'ils sont réactionnaires, traditionnels, conservateurs ou ascientifiques, et leur utilité est nécessairement négative ». Un beau poème, par ailleurs, se compose de « beaux termes », et en particulier de termes « originaux » (*anautho*). Enfin, le style doit être « allusif et surprenant », par l'usage d'un langage « déviant » et de « procédés d'inversion » (*biparyas*). L'auteur fournit quelques exemples de ce qu'il entend par cela :

*Van bat les soupirs, maillet écrase la souffrance,
Coutelas découpe la misère, tristesse est assise sur le tabouret.*

Pandeya ne commente pas les vers qu'il a choisis, mais on constate qu'ils mêlent deux registres distincts évoquant la vie paysanne : ses outils et ses sentiments. Les premiers servent à lutter contre les seconds, dans un détournement de leurs fonctions habituelles.

Un autre extrait décrit la fascination ambiguë qu'exerce le fondamentalisme islamique sur un révolutionnaire maoïste népalais, associant cette fois-ci deux mouvements politiques opposés et deux sentiments opposés, de manière lapidaire :

*Je cherche la civilisation de [Ben] Laden.
Les idées de [Ben] Laden contrastent avec les miennes
Mais tout en les haïssant, sans cesse je les vénère.*

L'inversion des valeurs et la fusion des extrêmes caractérisent la poésie maoïste. Deux traits qu'exprime l'idée de Pandeya, pour qui le reflet de la réalité dans une « belle forme métaphorique » ne s'obtient que par un point de vue dialectique et matérialiste, seule base scientifique de la perception de la réalité et « la plus belle et puissante » si elle est exprimée avec assez d'affect (*raga*) et d'émotion. Rappelant la perception de la poésie par Francis Bacon comme « réalité feinte », Pandeya affirme que « la vie reflétée dans la littérature est plus importante et sublime que celle de la réalité ».

La poésie maoïste, puissante et efficace, n'est donc pas un simple véhicule des idées et des sentiments révolutionnaires, mais une forme d'expression *en elle-même* révolutionnaire. Son style, basé sur l'inversion et la déviation, rompt avec les conventions du langage, tout comme son vocabulaire, fait de mots nouveaux et originaux. Elle est, par définition, progressiste, et c'est

pourquoi elle fait pleinement partie de la *guerre du peuple*. Mais si la poésie a représenté la quintessence de la production littéraire maoïste, elle est loin de devoir être traitée à part de la prose, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, de la même façon que nombre de poèmes résonnent effectivement comme de la prose, on peut dire que l'inverse est vrai. Le récit de guerre est émaillé d'images poétiques, l'hommage en prose finit bien souvent en vers. De plus, toute cette production vient répondre à une même nécessité, de fabrication de l'Histoire et, plus encore, de ses figures immortelles, les martyrs, transformant tout soldat révolutionnaire en guerrier potentiel.

Saral « Sahayatri », écrivain et commandeur

Saral est commandeur de brigade dans la 3^e division de l'armée de libération. Deuxième fils d'une famille de neuf enfants, il est « entré en politique » à l'âge de dix ans et s'est engagé à dix-huit, en 1999. Il a pris part à de très nombreuses opérations, emportant toujours sur lui un carnet où il rédigeait poèmes, hommages et récits dès qu'il le pouvait. Lorsqu'il était envoyé « au front », il confiait parfois son précieux carnet à ses camarades afin qu'ils le conservent en lieu sûr, s'assurant de la sauvegarde de ses œuvres si lui-même venait à disparaître. Ces données sont livrées en préface de ses *Histoires de la révolution*⁶, avant que Saral lui-même

ne s'adresse au lecteur : « J'ai pensé qu'il serait instructif d'expliquer comment j'ai écrit ces histoires. Un jour, Camarade Kavita [Poésie], notre commandeur de section, m'a dit : "Sushil (à cette époque, mon nom était Sushil), si je deviens martyr, qu'est-ce que vous écrirez à mon sujet ?" J'ai hésité un instant et lui ai répondu : "Et vous, si je deviens martyr, qu'est-ce que vous écrirez ?" Elle eut un rire léger et sa réponse resta gravée dans ma mémoire : "Mon nom est Poésie, j'écrirai donc un beau poème à votre égard." Alors, j'ai dit à mon tour : "Moi aussi, j'écrirai une belle histoire en votre mémoire." Je n'ai pu inspirer un beau poème à Kavita, mais elle est devenue martyre sur le front de Rumjatar et j'ai aussitôt composé un texte en sa mémoire. Moi, je n'avais été que blessé, et j'ai rédigé une partie de ce texte alors que mes camarades me transportaient sur une civière dans les montagnes. Avant cela, j'avais déjà écrit quelques lignes, mais pas d'histoires. »

La scène est riche d'enseignements. Elle dévoile le souci d'immortalité par l'hommage textuel que partagent les deux combattants. Si la mort au combat transforme les guerriers révolutionnaires en martyrs, seuls leurs camarades peuvent composer le texte qui assure la gloire *post mortem* à laquelle tous aspirent. Cette nécessité fait d'eux non seulement des guerriers, mais aussi des écrivains en puissance, susceptibles d'avoir un jour à remplir le devoir de mémoire envers ceux qui offrent leur corps pour « inscrire leur nom dans l'histoire ». Ici, la demande

6. Saral «Sahayatri», *Krantika kathabaru*, édité par l'Armée de libération, Népal, février 2008.

et la promesse d'assistance dans la quête d'immortalité sont réciproques, et ouvertement formulées, mettant en relief un phénomène propre à la *guerre du peuple* népalaise. Dans ce contexte, il n'était pas question d'un ou de deux martyrs dont les médias assureraient la postérité, mais de milliers de personnes s'engageant dans l'action avec cette perspective. Seuls les témoins, appelés à écrire, pouvaient transformer en Histoire les faits et figures de cette quête collective d'immortalité par le martyr. C'est d'ailleurs en faisant son devoir au plus vite, et de manière elle-même héroïque, que Saral se transforme véritablement en écrivain, rédigeant sa première histoire sur une civière pour sa camarade martyrisée.

Saral explique qu'il a écrit de très nombreux textes durant la guerre, dont la plupart ont été perdus, réduits en cendres par l'ennemi ou abandonnés à la pourriture dans quelque lieu où il n'a pu retourner. Cette perte lui est douloureuse, et lui fait songer à la quantité d'autres textes qui ont dû être perdus durant la guerre. Il voit là un sacrifice nécessaire, pareil à celui des vies : « Aujourd'hui, il me semble que de même qu'il faut le sacrifice de centaines et de milliers de soldats pour que la révolution progresse d'un pas, il faut le sacrifice de centaines de créations pour que la création (*sirjana*) d'un seul soldat survive. » Son recueil est l'une de ces créations rescapées, dont la valeur tient à toutes celles dont elle témoigne.

Les correspondances entre engagement armé et création littéraire sont donc multiples, ce qui n'est peut-être

pas étranger au fait qu'il s'agit des deux seuls moyens de mener efficacement un combat, comme l'explique Saral. Refusant leur alternative, le révolutionnaire doit embrasser l'un comme l'autre, opérant une fusion elle-même révolutionnaire en ce qu'elle rompt avec la répartition conventionnelle des grandes fonctions sociales, exprimée, s'agissant du monde hindou, dans l'opposition du *brahman* et du *kshatra*, soit du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel. Le combattant-écrivain dit ce qui a été, mais c'est aussi lui qui l'a fait. Pour parfaire la fusion, il compose en combattant et rédige aussitôt, parfois même sur sa civière, s'approchant ainsi du reportage filmé. On ne s'étonnera donc pas que, parallèlement à la consignation littéraire de la *guerre du peuple*, une intense couverture filmée de ses opérations armées ait été entreprise par le parti maoïste, pour être abondamment diffusée. ■