

Numéro 10 / Année 2021

Synergies Inde

Revue du GERFLINT

Ville et genre : perspectives postcoloniales

Coordonné par Vidya Vencatesan
et Vijaya Rao



Synergies Inde

Numéro 10 / Année 2021

Ville et genre : perspectives postcoloniales

Coordonné par Vidya Vencatesan
et Vijaya Rao



REVUE DU GERFLINT
2021

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Inde est une revue francophone de recherche en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux travaux de sciences du langage et de la communication, de linguistique, de littérature, de traduction littéraire et d'anthropologie.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Inde, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusivité linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de l'Inde dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Inde** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Inde*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle
ISSN 1951-6436 / ISSN en ligne 2260-8060

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Président d'Honneur

Professor Suhas Pednekar,
Vice-Chancellor, Université de Mumbai, Inde

Rédactrice en chef

Vidya Vencatesan, Université de Mumbai, Inde

Secrétaire de rédaction

Anusha Judith Reginald D'Souza, Université de Mumbai, Inde

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

synergies.inde.gerflint@gmail.com

Siège de la rédaction en Inde

324 Samudra Mahal,

Dr. Annie Besant Road, Worli,

Mumbai 400018

Contact de la Rédaction :

synergies.inde.redaction@gmail.com

Comité scientifique

Michel Danino (Indian Institute of Technology, Gandhinagar, Inde), Jayant Dhupkar (The English and Foreign Languages University, Inde), Jean-Marie Fournier (Université de Paris 7, France), Chitra Krishnan (Professor and Head of Department, University of Madras, Chennai, Inde), Dr. R. Krishnan (directeur de recherche, CNRS, Paris), Claudine Le Blanc (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Malgorzata Pamula-Behrens (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Christine Raguet (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Vijaya Rao (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Dhir Sarangi (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Mangala Sirdeshpande (Université de Mumbai, Inde), Anna Paola Soncini (Université de Bologne, Italie), Deepanwita Srivastava (Indira Gandhi National Open University, Inde).

Comité de lecture extérieur pour ce numéro

Alice Anugraham (The Maharaja Sayajirao University of Baroda, Inde), Anna Giaufret (Université de Genova, Italie), Elora Chowdhury (University of Massachusetts, Boston, USA), Harit Joshi (INALCO, Paris, France), N. Kamala (Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde), Nandini Saha (Jadavpur University, Inde), Nirupama Rastogi (The English & Foreign Languages Universit, Hyderabad, Inde), S. Pannirselvame (Pondicherry University, Inde), Shoba Rajgopal (Westfield State University, USA), Shoba Ghosh (Université de Mumbai, Inde), Siba Barkatakī (The English & Foreign Languages University, Hyderabad, Inde), Swati Pal (Janki Devi Memorial College, Delhi University, Inde), Héliène Poulin-Mignault (Université de McGill, Canada).

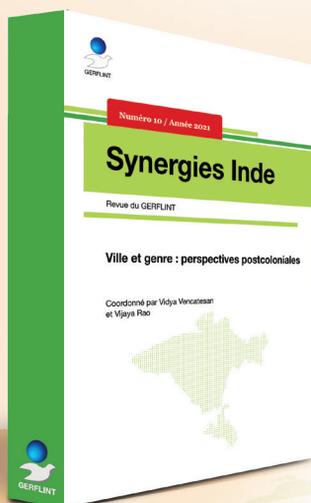
Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle Recherche & prospective), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing, ProQuest, Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Inde n° 10 / 2021
<https://gerflint.fr/synergies-inde>



Indexations et référencements

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
EBSCO
Ent'revues
Index Islamicus
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
MIAR
Mir@bel
MLA
Omnia (Collège de France)
ProQuest Central
SHERPA-RoMEO
UGC_CARE List
Ulrichsweb
ZDB
Zenodo

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Ville et genre : perspectives postcoloniales

Coordonné par Vidya Vencatesan et Vijaya Rao



Sommaire



Emmanuel Lenain	7
Préface	
Jacques Cortès	9
Pour Souhaiter à Edgar Morin un bon anniversaire	
Vidya Vencatesan	19
Avant-propos	
Florence Cabaret, Odette Louiset	23
Entre Calcutta et Paris, “les illusions perdues” d’Esha dans <i>Apatride</i> (2017) de Shumona Sinha	
Mohar Daschadhuri	39
La femme dans la ville : Calcutta dans trois romans bengalis	
Angelie Multani	53
Queer citizens in the city	
S. Krithika	69
La résistance des femmes invisibles de Delhi dans le récit graphique <i>Shaheen Bagh: A Graphic Recollection</i> d’Ita Mehrotra	
Alka Kurian	85
Films, Web Series, and the Feminist Fourth Wave: Alankrita Shrivastava’s Bombay Begums and Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare	
Anamika Purohit	101
Dismantling the Body: A Dalit Corporeal Analysis of Selected Poems of Namdeo Dhasal	
Nancy Boissel-Cormier	119
Entre tradition et modernité : être danseuse à Chennai	
Pallavi Brara	133
Villes divisées et mémoire genrée dans <i>Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan</i> de Krishna Sobti	
Edith Noronha Mélo Furtado	147
La thématique des « deux mondes » à Goa dans <i>Mousson</i> : <i>Contes de Goa</i> de Vimala Devi	
Elsa S. Mathews, Anusha Judith Reginald D’Souza	163
Marguerite de Bure : Bombay vue des lunettes de la Belle Époque	

Traductions et commentaires : une nouvelle

Sanjay Kumar	181
Le tirichh : Traduction d'une nouvelle en hindi d'Uday Prakash	

Annexes

Profils des contributeurs	201
Consignes aux auteurs.....	207
Publications du GERFLINT.....	211



ISSN 1766-2796

ISSN en ligne 2261-1045

Préface

Emmanuel Lenain
Ambassade de France en Inde

En 10 ans, *Synergies Inde* est devenue la revue littéraire de référence du dialogue des langues indiennes vers le français. À l'origine de cette initiative, il y a d'abord une passeuse de cultures, Vidya Vencatesan. Professeure des Universités, Directrice du département des études françaises et du centre des études européennes à l'Université de Mumbai, Madame Vencatesan sait depuis une décennie mobiliser un réseau d'auteurs, de passionnés du verbe et de la musicalité des langues. Une constellation d'érudits indiens amoureux de la langue française, ramifiée à un groupe de spécialistes du monde entier, s'est ainsi créée autour du *Groupe d'études et de recherches pour le français langue internationale* (GERFLINT). La francophonie indienne n'existerait pas non plus sans la contribution exceptionnelle du Professeur Jacques Cortès, l'âme de Gerflint, et une des personnes déterminantes dans l'émergence du français langue étrangère.

Cette synergie humaine et intellectuelle s'inscrit dans une tradition entretenue, préservée et dynamisée par des femmes de l'université de Mumbai. L'université de Mumbai est en effet depuis plus d'un siècle l'un des épicycles de ce mouvement de traduction littéraire. En 1886, l'homme politique, Sir Pherozeshah Mehta et le vice-chancelier de l'université de Bombay, Triambak Telang, décrétèrent l'introduction de la langue et la littérature françaises dans le Bachelor of Arts.

Depuis sa création, *Synergies Inde* n'a cessé d'explorer la polyphonie de la langue et de la culture françaises à travers des thématiques majeures. Qu'il s'agisse du devenir femme dans les cultures indiennes, du regard croisé sur le Moyen-Âge ou des retrouvailles camusiennes, je ne peux que souscrire à cette approche à la fois transculturelle et identitaire. Reconnaissons qu'au-delà des singularités qui nous caractérisent, le grand mérite de cette revue et de leurs auteurs est d'instaurer un dialogue continu entre nos deux pays.

L'Ambassade de France en Inde s'efforce à consolider cette amitié et cet échange culturel par la mise en place de plusieurs actions et outils. Le Plan d'Aide à la Publication (PAP Tagore), l'organisation de formations professionnelles à la traduction et la création du Prix Romain Rolland de la traduction contribuent à

cette collaboration linguistique indo-française. La lecture de ce dernier numéro sur la place de la femme dans la ville est un bel écho à plusieurs initiatives de notre réseau d'Alliances françaises en Inde qui constitue un levier essentiel de notre coopération. Reconnaissons aussi aux 6000 professeurs indiens de langue et culture françaises le rôle majeur de passeurs de culture.

C'est donc avec un bonheur non dissimulé que je constate, sur cet immense territoire, une empreinte francophone continue à laquelle *Synergies Inde* donne une remarquable impulsion d'expression libre.

À la veille de la célébration des 75 ans de l'indépendance de l'Inde, que trouver à ajouter si ce n'est de souhaiter longue vie à cette revue qui par son approche humaniste réconcilie.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Pour Souhaiter à Edgar Morin un bon anniversaire

Jacques Cortès

Professeur des Universités

Fondateur et Président du GERFLINT, France



En cette année 2021 qui est celle de ton centième anniversaire, Vidya Vencatesan, Rédactrice en chef de la revue *Synergies Inde*, m'a confié la charge, ô combien agréable, de te dire notre fidélistime amitié et t'exprimer nos remerciements pour les encouragements constants dont tu as toujours honoré l'ensemble des revues du GERFLINT en acceptant - merveilleux cadeau - d'être même le Président d'Honneur de notre Groupe dispersé aux quatre coins du monde. Nos rapports, par ta volonté même (et cela m'a toujours fasciné), ont toujours été placés dans une ambiance chaleureusement humoristique que j'aimerais évoquer. Par exemple, lorsqu'à l'occasion de la publication, en 2004, du Tome 6 de *la Méthode* consacré à *l'Éthique*, à propos duquel j'avais fait une intervention à Besançon, tu m'as répondu, en écrivant sur la page de garde de mon exemplaire, la dédicace suivante :

*Pour Jacques Cortès
Un vaillant ami, défenseur,
promoteur, lecteur
qui m'a Gerflinté à jamais
Edgar Morin*

La création du participe (renvoyant au verbe *gerflinter*¹) m'a alors inspiré, en réponse joyeusement respectueuse, la composition d'un sonnet que je t'ai offert à l'occasion de ta réception comme *Docteur Honoris causa de l'Université Pédagogique de Cracovie*. Pour cela, je me suis inspiré d'un texte de Lautréamont sur *les vols d'étourneaux* que tu avais mis en exergue du tome 2 de *ta Méthode : la vie de la vie*, 1980, p.9, mais également sur le fabuleux sonnet de José-Maria de Heredia (*Comme un vol de Gerfauts*²...) que je me permets de te rappeler ici pour renouveler et accentuer le sourire de notre amitié

Le vol des Etourneaux

Comme un vol d'étourneaux, erratique et braillard
Agité de désirs, de fièvre et d'impatience
Clamant sa joie de vivre aux forces du silence
Et défiant le futur, l'inconnu, le hasard

**Nous te suivons Edgar, éblouis mais...hagards
Sur ces routes complexes où notre intelligence
Fait le cuisant constat de notre outrecuidane
Dans son éternité de nuit et de brouillard**

**Essaim majestueux mais indiscipliné
Formant pourtant un tout gerflintement réglé
Fendant l'air et le temps par-dessus les prairies**

**Du savoir, nous voilà, fertile tourbillon
Emportés sous ton aile en bruissant bataillon
Pour élargir le ciel de la « Terre-Patrie**

Mais après cet apéritif humoristique, dans l'espoir d'être utile aux lecteurs de ce n° 10 de la revue *Synergies Inde*, je vais me risquer à une rapide mise en bouche des 6 tomes de la Méthode (à peu près 2400 pages³), dans le souci évident de prolonger l'atmosphère de gaieté que les quelques lignes qui précèdent ont inaugurée et qu'il serait fâcheux d'abandonner.

Je réduirai d'abord ta bibliographie à quelques mots te situant globalement. Tu es né à Paris le 8 juillet 1921. À la fois sociologue, anthropologue et philosophe, tu as bâti toute ta réflexion autour d'une question clé : comment analyser la complexité du réel sans le déformer ? En ce qui concerne ton œuvre, je vais pousser l'outrecuidance du sonnet qui précède en me limitant à un aperçu général sauvage des 6 tomes de la Méthode, donc en donnant simplement une idée du Tout que constitue ce grand ouvrage qui mérite une lecture approfondie que je préconise absolument.

La Méthode, en gros, c'est quoi ? Tu résumes cela en une seule phrase : « *Ce qui apprend à apprendre, c'est cela la Méthode* ». Pour en savoir plus, je renvoie mon lecteur au Tome 1 p.21-22 puis à la page 24 pour lire ton évocation du Tao qui le branchera déjà « sur le patrimoine planétaire, animé par la religion de tout ce qui *relie, le rejet de ce qui rejette, une solidarité infinie : ce que le Tao appelle* « L'Esprit de la vallée qui reçoit toutes les eaux qui se déversent en elle ».

Tome 1 : *La Nature de la Nature*

Depuis quelques décennies nous savons que ni l'observation micro-physique, ni l'observation cosmo-physique ne peuvent être détachées de leurs observateurs. Les plus grands progrès des sciences contemporaines se sont effectués en réintégrant l'observateur dans l'observation ».

Tout concept renvoie donc, non seulement à l'objet conçu mais aussi au sujet concepteur. Sans ouvrir ici un débat trop complexe, ce que tu nous dis, c'est que « **toute connaissance, même la plus physique, subit une détermination sociologique et présente donc une dimension anthropo-sociale qui s'inscrit au cœur même de la science physique** ».

Si nous revenons donc au titre de ce premier tome, ce que tu expliques c'est qu'on ne peut pas dissocier le problème **de la connaissance de la nature** du problème de la **nature de la connaissance**. Tout objet, par conséquent, est donc enraciné dans une culture, une société, une histoire.

Tome 2 : La Vie de la Vie

Pour nous vivants, la vie semble évidente et normale et la mort étonnante et incroyable. Mais, si nous nous plaçons du côté de l'univers physique, c'est la vie qui devient étonnante et incroyable alors que la mort n'est que le retour de nos atomes et molécules à leur existence physique normale.

Et tu nous proposes une image simple pour essayer de comprendre ce caractère étonnant et incroyable de la vie. Rien ne semble plus libre que l'oiseau dans le ciel. Rien n'est plus autonome que son vol. Et pourtant, dis-tu, cette liberté, cette autonomie, évidentes au premier regard, se décomposent au second, celui d'une connaissance qui découvre les déterminismes extérieurs (écologiques), intérieurs (moléculaires), supérieurs (génétiques) auxquels, finalement, obéit le vol triomphant de l'oiseau.

Oui, l'oiseau qui vole dans le ciel est déterminé physiquement, chimiquement, écologiquement, génétiquement. Oui, son vol est aléatoire (.) mais c'est un individu vivant et nous devons chercher une description, une explication qui, non seulement ne supprime pas l'oiseau mais l'exprime.

En bref, donc, le vivant ne peut pas être réduit à un aspect unique, à des processus physico-chimiques internes, à des jeux de nécessité et de hasard. Pour le concevoir, il faut une pensée complexe où l'autonomie de l'être vivant apparaît non comme fondement mais comme émergence organisationnelle rétroagissant sur les conditions et processus qui l'ont fait émerger.

La dominante fondamentale de ton ouvrage est donc la biologie que la vie concerne au premier chef pour avoir la connaissance de nous-même mais aussi, de plus en plus, pour avoir la connaissance du destin de nos vies à l'époque où la découverte de l'ADN produit une révolution que nous ne sommes pas encore en mesure de contrôler.

Et tu nous dis : « *Faut-il que là encore nous soyons incapables de contrôler une science qui ne peut se contrôler elle-même et que contrôlent désormais les moins contrôlés des contrôleurs, à savoir les puissances économiques vouées au profit* ».

Tome 3 : La connaissance de la connaissance

C'est donc vers les caractères et possibilités cognitives propres à l'esprit humain que tu nous conduis dans ce troisième tome de *la Méthode*. « *Il faut essayer de connaître la connaissance* », nous dis-tu, si nous voulons connaître les sources de nos erreurs ou illusions. Sur ce point, je crois, on peut dire que tu es en communion avec de nombreux devanciers, comme, par exemple :

- avec la question de Montaigne (*Que sais-je ?*) qui a donné son nom à la célèbre collection du PUF ;
- avec le philosophe grec Metrodon de Chio disant : « *nous ne savons même pas ce que c'est que savoir* ».

Il y a, en effet, danger pour l'esprit, surtout en ces temps d'indigestion informative que nous subissons, avec ces canaux multiples qui déversent sur nous des torrents de nouvelles qu'il nous est de plus en plus difficile de classer et encore moins d'analyser. Il y a danger, dis-tu, d'intoxication, d'encombrement de signes dont on a pu dire qu'il est plus grave qu'une indigestion alimentaire.

La gravité en question serait donc une perte de sagesse par accumulation de connaissances, mais aussi, plus prosaïquement, une perte de connaissance par accumulation d'informations. D'où cette petite phrase de Bris Ryback que tu cites : « *Jamais il n'y eut une telle possibilité de connaissance et une telle possibilité d'obscurantisme* ». Et l'obscurantisme se manifeste en principe par le retour de l'absolu qui est, comme le dit Friedrich Schlegel, « *le véritable ennemi du genre humain* ».

Et tu conclus de manière très négative en disant, entre autres : « *Notre époque est en crise, et la crise concerne non moins profondément les principes et structures de notre connaissance qui nous empêchent de percevoir et de concevoir la complexité du réel, c'est-à-dire aussi la complexité de notre époque et la complexité des problèmes de connaissance* ». (p.236).

Tome 4 : Les idées - leur habitat, leur vie ; meurs mœurs, leur organisation

Dans le tome 3 que je viens de survoler, tu as examiné l'idée du point de vue de l'esprit/cerveau humain selon une **anthropologie de la connaissance**.

Dans le tome 4 tu considères l'idée du point de vue culturel et social, donc selon une écologie des idées.

Puis tu les envisages du point de vue de l'**autonomie/dépendance du monde des idées (la noosphère) et du point de vue de l'organisation des idées (la noologie)**.

« Nous avons besoin (.) d'une nouvelle génération de théories ouvertes, rationnelles, critiques, réflexives, autocritiques aptes à s'autoréformer, voire à s'autorévolutionner. ». « Nous avons besoin de trouver des méta-points- de vue sur la noosphère, qui ne peuvent advenir qu'avec l'aide des idées complexes en coopération avec nos esprits eux-mêmes cherchant les méta-points de vue pour s'auto-observer et se concevoir. Nous avons besoin, finalement et fondamentalement que se cristallise et s'enracine un paradigme de complexité ».

Tome 5 : L'humanité de l'humanité

Connaissance physique, connaissance biologique, connaissance de l'esprit/ cerveau humain, connaissance de la vie des idées dans leur environnement culturel et social,

Comme on le voit, si le premier et le deuxième tome de *la Méthode* raccordent l'interrogation de l'humain à celle du monde physique et du monde vivant, les troisième et quatrième traitent des possibilités et limites de notre connaissance en reliant l'anthropologie et l'épistémologie qui se renvoient l'une à l'autre.

La vocation du tome 5, en fin de compte, est de relier les connaissances sur l'humain dispersées dans les sciences et les humanités pour les articuler, les réfléchir afin de penser la complexité humaine dans sa triple dimension identitaire : **biologique, subjective et sociale**.

Au terme de ce survol stratosphérique mené à une vitesse météorique, je souhaite simplement avoir donné envie à mon lecteur d'aller plus loin avec toi. Mais le périple est loin d'être fini puisque nous arrivons au tome 6 consacré à l'Éthique publié en 2004 et qui est l'acmé, le couronnement, le Zénith certainement (en tout cas pour moi) de la « Méthode ».

Tome 6 : L'Éthique

Tout ce qui est écrit magnifiquement dans les 6 tomes que j'ai lus, relus et remplis de notes, concerne finalement, dans ce dernier, la question des usages consacrés à la compréhension et aux échanges pacifiques et féconds (autant que possible, bien entendu) entre les hommes et les femmes de la « Terre-Patrie ».

Nous voici donc sur un terrain de Paix, de Respect mutuel et de Fraternité où, s'agissant d'un pays étranger, on n'enseigne et n'apprend pas seulement la langue-culture française, mais où l'on tente, surtout, de percer et de déjouer les mystères et les pièges de la communication avec autrui. Car l'on sait que le grand, le perpétuel malentendu qui engendre les pires atrocités commises par l'Humain depuis Caïn, résulte en fin de compte d'une incapacité foncière à comprendre et à aimer son prochain, c'est-à-dire à entendre et partager avec lui, au-delà des mots et des structures balisant de multiples frontières, quelque chose d'essentiel.

Nous sommes donc allés, dans les 5 premiers tomes, de la Nature à la Vie, puis de la Vie à la Connaissance, puis de la Connaissance aux idées, puis des idées à l'Humanité et nous parvenons maintenant à l'**Éthique**, émergence suprême d'une complexité (ne l'oublions pas) organisatrice de constituants dont elle n'est pas déductible mais auxquels elle confère « *les qualités du Tout* ».

Mais je ne souhaite pas donner prétentieusement à mon projet analytique plus de substance théorique qu'il n'est (et que je suis donc) capable de supporter. Ce qui m'a charmé dans ton livre, cher Edgar, au-delà d'un contenu philosophique capable d'affronter victorieusement, aujourd'hui plus que jamais, n'importe quelle polémique, c'est à la fois - et je l'avoue sans réserve - sa dimension poétique et son côté « coup de gueule ». Je sentais bien déjà, dans tes précédents livres, qu'il y a en toi des pulsions romantiques (ce mot, sous ma plume, est simplement admiratif) que tu as parfois le plus grand mal à dompter (de grâce, n'en fais rien). Je pourrais, en prenant un peu de temps pour cela, extraire un florilège de passages puisés dans les 5 premiers tomes où les sujets les plus arides deviennent aussi agréables et percutants que ces phrases d'anthologie par lesquelles tu introduis régulièrement tous tes chapitres. Mais dans l'*Éthique*, le répertoire de ces dernières, quoique toujours incisif, fait presque pâle figure comparé à ton texte. Cela tient d'évidence au fait que ce livre n'est pas seulement l'expression d'une pensée préexistante à sa formulation, conformément, par exemple, au fameux aphorisme de Boileau : « *Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément* » car chez toi, nourrissant l'écriture, on sent que l'expression est d'autant plus forte que tu as d'abord éprouvé, ressenti, subi, souffert, affronté essayé avant de te risquer à concevoir quoi que ce soit pour le « mettre en style », c'est-à-dire, comme aurait dit mon Maître vénéré, André Martinet, *pour en élaborer la formulation élégante ensuite*. Tu es toujours en résonance avec ce dont tu oses parler, en vibration physique, charnelle avec cette *Éthique* qui ne sort pas toute casquée de ton esprit mais qui puise sa force autant dans tes désirs que dans un amour sublimé par la foi qui t'illumine et que je voudrais évoquer, non pas pour le plaisir de faire un beau discours, mais pour te dire combien j'ai été personnellement touché par ton livre.

« La foi éthique, écris-tu, *est amour*, et tu ajoutes : « *mais c'est un devoir éthique que de sauver la rationalité au cœur de l'amour* ». C'est donc par l'amour que se clôt ton éthique, plus précisément par cette phrase magnifique qu'il faudrait enseigner à tous les enfants de la terre : « Aimez le fragile et le périssable, car le plus précieux, le meilleur, y compris la conscience, y compris la beauté, y compris l'âme, sont fragiles et périssables ». Nul ne pourra lire ce livre sans se trouver interrogé dans ses certitudes les plus profondément tenues pour inattaquables, quel que soit le thème abordé. J'en donnerai quelques exemples :

L'Histoire ancienne ou contemporaine montre combien il est fréquent de tomber dans l'illusion éthique, de se fourvoyer, par exemple, dans l'immoralité du mensonge politique assorti des crimes les plus odieux au nom de finalités chantées comme émancipatrices. Tu cites, parmi tant d'autres, le cas de Kravchenko, accablé par l'intelligentsia occidentale bien-pensante de l'époque pour être passé à l'Ouest après avoir dénoncé dans son livre : « *J'ai choisi la Liberté* », l'arbitraire et la cruauté du totalitarisme stalinien. Notre mémoire, dis-tu, est pleine de ces exemples d'erreurs commises dans la croyance béate en une éthique supérieure capable de légitimer n'importe quoi.

Il en va de même des religions, domaine où il est périlleux d'émettre la moindre réserve sous peine de mort. Si le mot religion comporte, étymologiquement l'idée d'un lien avec quelqu'un ou avec quelque chose de sacré, il implique aussi, dès son origine latine, la délicatesse, la conscience, les scrupules et le respect dont les grandes religions universalistes n'ont certes pas ignoré l'importance, mais en se construisant et même en s'enfermant dans des dogmes, des mythes, des hiérarchies, des pratiques, des formules, des croyances, des églises avec leurs révélations propres, leurs relations préférentielles à Dieu, leurs livres, leurs pouvoirs politiques mais aussi leurs réformateurs, leurs schismes, leurs hérésies, leurs infidèles, leurs mécréants (agnostiques ou athées), toutes raisons qui ont donné et donnent toujours lieu à des affrontements sanglants dont il semble bien que les plus catastrophiques sont encore à venir. On ne peut qu'être frappé par la justesse profonde de ta pensée quand tu écris : « *Les grandes religions universalistes, ouvertes en principe à tous les humains, étaient et sont des reliances fermées qui exigent chacune la foi en leur propre révélation, l'obéissance à leurs propres dogmes et rites. C'est une reliance d'un type supérieur dont les enfants de la planète ont besoin* ⁴».

Une grande question traverse de part en part ton livre : « *Comment sortir de notre barbarie civilisée ?* » La règle des règles que tu proposes est de toujours tenter de prendre conscience de ses limites pour lutter contre une tendance à l'autojustification combinée à une autre, tout aussi persistante, consistant à donner dans la *moraline* de Nietzsche⁵, pour désigner tout comportement consistant à ignorer la

compréhension, la magnanimité et le pardon pour autrui dont les erreurs, quelles qu'elles soient, deviennent immuablement de graves et même mortelles fautes morales. Tu appelles alors à la *purification éthique* selon une expression malicieuse qui dit exactement le contraire de sa quasi-homonyme, la *purification ethnique*, sous réserve de n'être pas dirigée contre autrui mais contre les démons de la xénophobie et de l'intolérance qui grouillent en chacun de nous.

Ce que tu proposes donc, c'est de remplacer l'impératif de religion par celui de reliance. Pourquoi ? Tout simplement parce que *nous sommes des individus séparés les uns des autres*, mais aussi parce que nous sommes *reliables*, parce que la reliance est nécessaire aussi bien à la science chargée de relier les connaissances, qu'à la communauté planétaire des humains en grand besoin de compenser l'excès de séparation par la solidarité, l'amitié et l'amour. Il faut donc « exclure l'exclusion » avoir « *l'aversion de l'offense, la haine de la haine et le mépris du mépris* ».

Mais je ne résisterai pas, pour clore mon incursion dans l'immense territoire de ta « Méthode », à t'emprunter, parmi tant d'autres possibles, ce texte d'anthologie qui fera certainement comprendre à mon lecteur éventuel les raisons de mon admiration et donc, surtout, celle de te lire :

« Vivre humainement, c'est assumer pleinement les trois dimensions de l'identité humaine : l'identité individuelle, l'identité sociale et l'identité anthropologique. C'est surtout vivre poétiquement la vie. Vivre poétiquement *nous arrive à partir d'un certain seuil d'intensité dans la participation, l'excitation, le plaisir. Cet état peut survenir dans la relation avec autrui, dans la relation communautaire, dans la relation esthétique... Il se vit comme joie, ivresse, liesse, jouissance, volupté, délices ravissement, ferveur, fascination, béatitude, émerveillement, adoration, communion, enthousiasme, exaltation, extase. Il procure es béatitudes charnelles ou spirituelles. Il nous fait atteindre l'état sacré : le sacré est un sentiment qui apparaît à l'apogée de l'éthique et du poétique. Le comble de la poésie, comme le comble dans l'union de la sagesse et de la folie, comme le comble de la reliance, c'est l'amour⁶ ».*

Merci, cher Edgar, de cette invitation pleine de ferveur à la poésie. Tout le GERFLINT se joint à moi de tout cœur pour te dire notre admiration et te souhaiter un bon Anniversaire.

Merci également à Monsieur l'Ambassadeur de France en Inde pour les propos aimables dont il a bien voulu honorer le GERFLINT.

Bibliographie

Cortès, J. et al. (Coord.) 2008. *Hommage à Edgar Morin pour son 87^e Anniversaire. Synergies Monde*, n° 4. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Monde4/monde4.html> [consulté le 15 octobre 2021].

Cortès J. 2021. « Promenade « souriante » dans l'œuvre d'Edgar Morin » *Synergies Monde méditerranéen*, n° 7, p. 15-32. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/MondeMed7/cortes.pdf> [consulté le 15 octobre 2021].

Demorgon, J. 2008. « Avec Morin, du cosmos à l'humain. L'hypercomplexité comme repré-sentation et comme volonté ». *Synergies Roumanie*, n° 3, p. 27-75. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Roumanie3/demorgon.pdf> [consulté le 15 octobre 2021].

Demorgon, J. 2021. « Dans « l'éclat Morin » du 20^e au 21^e siècle. *Vivre, lire, écrire la complexité*», *Synergies Monde méditerranéen*, n° 7, p. 33-55. [En ligne]: <https://gerflint.fr/Base/MondeMed7/demorgon.pdf> [consulté le 15 octobre 2021].

Genelot, D. (Coord.) 2009. *Agir et penser à la fois. Synergies Monde*, n° 6. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Monde6/monde6.html> [consulté le 15 octobre 2021].

Le Moigne, J-L. 2008. « Edgar Morin, le génie de la Reliance ». *Synergies Monde*, n° 4, p.177-184. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Monde4/lemoigne.pdf> [consulté le 15 octobre 2021].

Sayah, M., Carpentier, N. (Coord.) 2021. *Hommage à Edgar Morin D'hier à demain, langues, cultures, communications, éducations*, En collaboration avec Jacques Cortès. *Synergies Monde méditerranéen*, n° 7. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/MondeMed7/Mondemed7.html> [consulté le 15 octobre 2021].

Notes

1. Merci donc à Edgar pour ce néologisme en forme de promesse.
2. Gerfauts renvoyant évidemment à GERFLINT.
3. C'est dire l'innocence de mon projet...
4. Cf. p.34.
5. Cf. p.57 et p.108.
6. Cf. p.231.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Avant-propos

Avant-propos

Vidya Vencatesan

Département de français, Université de Mumbai, Inde

vidya.vencatesan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9286-8733>

Vijaya Rao

Centre d'études françaises et francophones,

Jawaharlal Nehru University, Inde

vijilak63@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1959-0330>

Dire qu'une ville est le reflet d'une société semble presque un acquis. Pourtant, à bien y réfléchir, sommes-nous conscients de ses impératifs et de son pouvoir de contrôler notre comportement ? Les espaces urbains traitent-ils les individus de façon égalitaire ? Sont-ils inclusifs ? Que les femmes soient confrontées à une discrimination fondée sur le genre n'a rien de nouveau. Elles doivent souvent faire face à une mobilité limitée pour des raisons de sécurité qui se traduit par une participation communautaire et publique bancal. L'inégalité entre les sexes réduit également l'accès des femmes à l'information, aux ressources et aux opportunités économiques. Par ailleurs, si le système colonial a imposé des contraintes sur des relations sexuelles non normatives, l'époque postcoloniale a à peine rectifié la situation dans beaucoup de pays. Les villes, du moins indiennes, ne sont guère accueillantes pour les marginaux sexuels ; la surveillance policière et le manqué d'accès à certains lieux posent des défis considérables. L'idée de dédier ce numéro à la ville et au genre de la perspective postcoloniale est née du besoin de comprendre comment, de multiples façons, l'espace urbain agit sur les groupes sociaux et de quelle manière ce dernier influe sur l'appropriation des villes.

À l'occasion du dixième numéro de *Synergies Inde*, nous sommes ravies de pouvoir inclure des articles touchant à divers thèmes connexes et de présenter dix articles recouvrant plusieurs villes indiennes de dimensions différentes ainsi que Paris. D'autre part, le genre n'est pas représenté que par le féminin. Il est bien entendu que les articles réfléchissent sur la représentation de la ville à l'intersection du genre et de la postcolonialité dans la prose, la poésie, le théâtre, le roman graphique, le cinéma, la correspondance privée mais aussi dans la pratique de la danse.

Dans leur article sur le roman *Apatride* de Shumona Sinha, **Florence Cabaret** et **Odette Louiset** font remarquer que le mot « apatride » revêt pour les trois personnages féminins un double sens, politique et intime. Quelle que soit la ville, ces femmes ne sont jamais « chez elles », dans un espace sécurisé. À Calcutta comme à Paris, elles vivent sous le regard prédateur des hommes, sous leur surveillance permanente. Les auteures affirment que Paris est plus postcolonial que cosmopolite, du moins selon la vision du personnage d'Esha, qui se sent jugée à cause de la couleur de sa peau.

Calcutta fera encore l'objet d'une analyse dans l'étude de **Mohar Daschadhuri** sur trois romans bengalis, de l'ère coloniale à la période postcoloniale. Daschadhuri montre une ville contemporaine qui entretient encore une fausse idée de la chasteté féminine. Si Calcutta fut la source d'inspiration pour le personnage féminin à la fin du XVIII^e siècle, au cours des derniers deux siècles, la femme fait face à une nouvelle situation, celle où sa sexualité s'efface au nom de sa déification. La femme au foyer est idéalisée dans le but de restreindre son mouvement et de l'empêcher de vivre librement. Celles qui osent mener leur vie à leur gré subissent des conséquences considérables.

Dans son article « Queer Citizens in the City », **Angelie Multani** constate que dans l'Inde postcoloniale, les préjugés à l'encontre de tous les gays et lesbiennes n'ont pas été effacés mais renforcés. Quels sont les droits et privilèges que l'État accorde aux gens hétéronormatifs mais qui sont interdits à ceux qui vivent leur homosexualité ? Par ailleurs, les marginaux tels que les *hijras* (travestis et transsexuels) subissent quotidiennement la surveillance et la déshumanisation. À travers le théâtre de Mahesh Dattani, l'auteure interroge et déconstruit l'intersectionnalité de la sexualité, de la communauté et de la citoyenneté. Reconnaître les différences identitaires et le respect des choix est la première étape vers la création d'une meilleure communauté, conclut Multani.

L'étape suivante dans la construction d'une communauté consiste à revendiquer le droit à la ville. D'après Henri Lefebvre (1968), seuls des groupes capables d'initiatives révolutionnaires peuvent apporter des solutions aux problèmes urbains. Le cas du quartier Shaheen Bagh à Delhi où a eu lieu une manifestation sit-in de 101 jours, en décembre 2019, par des femmes musulmanes, se situe dans cette optique. Ces femmes ont mené un mouvement contre les amendements de la loi sur la citoyenneté visant la discrimination d'une partie de la population indienne. L'article de **S. Krithika**, intitulé « La résistance des femmes invisibles de Delhi dans le récit graphique *Shaheen Bagh : A Graphic Recollection* (2021) d'Ita Malhotra », met en valeur la solidarité des femmes qui ont su se rendre visibles à l'échelle nationale. C'est le début d'une transformation lente et longue.

Alka Kurian examine les films d'Alankrita Shrivastava où les personnages féminins privilégient la liberté aux traditions insensées qui ne cherchent qu'à supprimer leurs droits. Son article « Films, Web Series, and the Feminist Fourth Wave : Alankrita Shrivastava's *Bombay Begums* and *Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare* » nous présente la difficulté d'habiter une telle ville, et les défis auxquels sont confrontées les femmes dans la vie quotidienne. Étant donné son accessibilité numérique par le biais des plateformes de streaming en ligne, Kurian se demande comment le cinéma peut nous aider à comprendre les questions de citoyenneté et de droits qui animent le cœur de la quatrième vague féministe (FFW).

Anamika Purohit nous propose une analyse corporelle de poèmes sélectionnés de Namdeo Dhasal dans les paradigmes de la caste et du genre. Namdeo Dhasal (1949-2014) était un jeune intouchable (Dalit) issu de la classe ouvrière, qui vivait dans les bas-fonds de Mumbai dont la poésie a provoqué des ondes de choc dans le domaine de la culture. La publication de son mince recueil de poèmes marathi intitulé *Golpitha* en 1972 a marqué l'émergence d'une nouvelle voix poétique étonnante. Il a co-fondé l'organisation militante extrémiste Dalit Panther la même année qui a bouleversé l'univers politique de Maharashtra. Le concept de corporéité dans un cadre contre-hégémonique dalit est exploré comme une série de sensations non organisées et perpétuellement en état de flux. La conception de Dhasal du terme « Dalit » fait partie intégrante de l'exploration. La définition de la caste, et son processus d'exploitation sont tous deux principalement centrés sur le corps.

La thématique du corps sera de nouveau exploitée par **Nancy Boissel-Cormier** selon la perspective de la danseuse à Chennai. Cette ville qui s'avère être la capitale de la danse classique Bharatanatyam, témoignera une résistance de la part de certaines danseuses qui remettent en question ses codes esthétiques. Boissel-Cormier note que la danse contemporaine y est née d'un mouvement féministe en réaction à la représentation figée de la femme sur scène où son apparence doit correspondre à un idéal. La danse contemporaine offre une aire de liberté non seulement pour les thèmes des chorégraphies et le langage corporel, mais aussi pour l'espace de jeu.

Loin de Chennai, l'article de **Pallavi Brara** nous emmène vers le nord-ouest de l'Inde où trois villes liées à la Partition de l'Inde seront évoquées. Il s'agit du roman autobiographique de Krishna Sobti, *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*. Le livre décrit la perte de repères et la souffrance des gens déplacés, des femmes en particulier, causées par la violence qui a accompagné la création de deux nations, le Pakistan et l'Inde. Brara précise que la ville de Sirohi assume son importance dans l'œuvre car elle sera le lieu de la réconciliation entre le passé et le présent d'autant plus que Sobti y exerce son agentivité féminine afin de négocier avec le pouvoir.

Si la mémoire joue un rôle capital dans le récit de Krishan Sobti, **Edith Melo Furtado** nous fait voir la nostalgie d'un Goa révolu, évoquée par l'écriture de Vimala Devi, l'écrivaine qui s'est exilée au Portugal. Furtado y examine de près la thématique de deux mondes en nous présentant la méfiance mutuelle entre les hindous et les catholiques. Par ailleurs, elle décrit la société divisée par la caste, un fait encouragé par les Portugais pour pouvoir polariser la communauté goannaise. La condition de la femme et son sacrifice pour le bien-être familial trouvent sa place dans l'écriture de Devi.

Elsa Mathews et **Anusha D'souza** nous invitent à découvrir le Bombay du début du XX^e siècle évoqué par Marguerite de Bure, une voyageuse française de la Belle Époque. Dans une longue correspondance épistolaire avec sa famille en France, elle s'enthousiasme pour cet *urbs prima indus* qui lui rappelle un Paris cosmopolite. « Je n'ai pas assez d'yeux pour embrasser tout cela » dit-elle. En tant que femme, même étrangère, son regard embrasse tout sans préjugé colonial. Elle veut s'informer pour mieux comprendre. Ses descendants Laurence et Marie-Anne Merland ont publié ses lettres en 2007 dans un livre émouvant intitulé *Chroniques indiennes. Feuilletons épistolaires d'une Française à Bombay 1902-1904*.

Ce numéro comprend aussi une traduction d'une nouvelle de **Uday Prakash**, un célèbre auteur contemporain de langue hindie, par **Sanjay Kumar** qui s'intitule « Tirichh ». *Synergies Inde* a toujours mis en avant les traductions des langues indiennes vers le français car la traduction littéraire, en enlevant la barrière linguistique, ouvre le dialogue culturel et nous rapproche de l'autre.

Synergies Inde est un travail d'équipe. Les débats et les discussions font sa force. Nous tenons à remercier tous nos collaborateurs et collaboratrices fidèles.

Qu'il nous soit permis d'adresser à Monsieur l'Ambassadeur de France en Inde nos remerciements les plus chaleureux pour la belle préface dont il a bien voulu honorer notre revue. C'est pour l'ensemble des contributeurs, une haute marque de considération dont ils sont fiers et reconnaissants.

Nous remercions également le Professeur Jacques Cortès, pour le texte qu'il a dédié, à l'occasion du centième anniversaire (8 juillet 2021) d'Edgar Morin, son Maître et son Ami. Le texte que Jacques Cortès nous a offert est une introduction d'autant plus précieuse à la lecture des 6 tomes de la Méthode qu'il a été composé avec humour, clarté et respect pour le grand penseur humaniste qu'est Edgar Morin.

Merci au Maître et merci à l'Élève qui sont respectivement l'un et l'autre, Président d'honneur et Président en exercice du GERFLINT auquel nos collègues et nous sommes heureux d'appartenir.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Entre Calcutta et Paris, « les illusions perdues » d'Esha dans *Apatride* (2017) de Shumona Sinha

Florence Cabaret

Université de Rouen Normandie, France
florence.cabaret@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2794-4610>

Odette Louiset

Université de Rouen Normandie, France
odette.louiset@orange.fr

<https://orcid.org/0000-0002-1489-9518>

Reçu le 10-08-2021 / Évalué le 27-08-2021 / Accepté le 12-09-2021

Résumé

Dans les romans de Shumona Sinha, la question du lien de l'identité au(x) lieu(x) se pose de façon lancinante et le motif de l'exil est récurrent, sous des modalités diverses. Ces motifs sont traversés par le genre, l'ethnie et la classe, omniprésents et éclairés de façon souvent crue. Dans *Apatride* (2017), Esha, le personnage central, est issue de la bourgeoisie bengalie et a choisi de vivre en France, pays qu'elle a idéalisé. Depuis Calcutta, Paris représentait pour elle une nouvelle patrie, une ville d'élection et surtout, un horizon de libération pour les femmes. Mais cette affiliation par la langue, la culture et la littérature est mise à mal par la réalité sociale d'une capitale qui s'avère hostile. Comme toujours chez Shumona Sinha, les situations sont complexes et les identités heurtées font de l'espace public un lieu d'agression verbale et physique. Esha se sent rejetée en raison de ses « origines étrangères » repérables sur son visage ; mais, surtout, la violence s'exerce sur elle parce qu'elle est une femme. Cet espace public parisien, inhospitalier, paradoxalement parce qu'il est devenu trop hospitalier et trop mêlé, devient un lieu de violence, ressentie et effective, dans un total écart à la patrie d'accueil imaginée.

Mots-clés : genre, Paris, exil, in(hospitalité), intersectionnalité

Between Calcutta and Paris, Esha's «lost illusions» in Shumona Sinha's *Apatride* (2017)

Abstract

In Shumona Sinha's novels, the connexion between identity and place(s) is a harrowing issue and exile a haunting motif; in such a context, gender, race and class issues are omnipresent and often crop up bluntly and crudely. In the novel *Apatride* (2017), the protagonist Esha, who was born into a Bengali bourgeois family, decides to come and live in France, a country that she has always idealised. From Kolkata, Paris stood as a self-chosen home and appeared to promise emancipation for

women. But Esha's dream of cultural and literary adoption is eventually crushed by the social reality of the growingly hostile city of Paris. As always in Sinha's novels, situations are intricate and wounded identities turn public places into places of verbal and physical abuse. Esha feels rejected because of « foreign origins » that are easily traceable on her face but, above all, it is as a woman that she becomes the target of such assaults. These now inhospitable Parisian public spaces, because they have become too hospitable and mixed paradoxically, turn into places of violence, which is both sensed and experienced as the gap with the imagined host country widens day after day.

Keywords: gender, Paris, exile, in(hospitality), intersectionality

Introduction

Paris occupe une place centrale dans ce roman écrit en français par Shumona Sinha, autrice bengalie installée en France depuis 2001. *Apatride* (2007) vient ainsi compléter les romans francophones récents issus de l'immigration en provenance des anciennes colonies françaises grâce à un point de vue différent sur la capitale française, informé qu'il est par une autre histoire nationale et coloniale, anglaise et anglophone. D'une certaine manière, le choix de la France par Shumona Sinha prend donc son lecteur à contre-pied et retient d'autant plus l'attention que le roman va explorer la vie parisienne des années 2000 par le prisme du regard d'Esha, trentenaire née en Inde, venue vivre à Paris par amour de la culture française découverte au lycée à Calcutta, et surprise de ne pas reconnaître la Ville des Lumières fantasmée au travers des romans et de ses premières expériences à la Sorbonne.

Apatride est un roman polyphonique habité par trois femmes : Esha, née à Calcutta mais ayant émigré à Paris depuis quelques années ; Mina, née dans un village proche de Calcutta ; Marie, née à Calcutta mais ayant vécu à Paris depuis son adoption par des parents français. Ces trois femmes, jeunes et aspirant à un destin choisi plutôt que subi, font l'expérience d'une privation, celle d'une « patrie », terre hospitalière qui ne peut exister que par le collectif humain qui le constitue. Le mot « apatride » revêt pour ces femmes un double sens, politique et intime : il renvoie à l'individu sans patrie, sans rattachement à un territoire national, mais il revêt aussi et surtout un sens plus métaphorique, qui désigne plus particulièrement celle qui est constamment rattachée à son corps de femme, à sa peau colorée et à sa relative marginalité sociale, tout en n'étant pas détentricice de son propre corps. Cette dépossession de leur corps, en raison du poids des regards, des conventions morales et religieuses, d'une relative précarité sociale, rend tout lieu inhospitalier à ses femmes. Elles ne sont jamais « chez elles », dans un espace de sécurité, du

fait qu'elles sont « intrinsèquement » privées de mère patrie protectrice, et de leur corps, en premier lieu.

Esha, femme immigrée « à la peau couleur d'argile » (p. 36) et principale voix narrative du récit, se sent ainsi subalterne parmi les subalternes (telle que Gayatri Spivak (2009) a pu en parler), surtout quand sa voix entre en écho avec celle de Mina, paysanne qui cherche à s'émanciper des règles sociales qui règnent autant à Tajpur qu'à Calcutta. Alliant principalement les récits d'Esha et de Mina en les rattachant plus ponctuellement à celui de Marie, le roman met en scène des problématiques intersectionnelles (croisant questionnements d'appartenances sociales, ethniques et de genre) dans un monde où l'ancien centre colonial est devenu une destination d'immigration et d'installation depuis la seconde moitié du XX^e siècle. À Calcutta, la France représentait pour Esha une patrie d'élection et surtout, un horizon de libération pour la femme qu'elle est. Mais cette affiliation par la langue et la littérature françaises à un pays choisi et désiré est mise à mal par la réalité sociale d'un Paris fragmenté et hostile. D'autant qu'Esha y rencontre une violence symbolique identique à celle que subit Mina en Inde. Quelle que soit la ville, les regards transforment le corps des femmes en objet et en proie, comme en témoignent le sort de Mina, assassinée, et le repli, à l'issue fatale, d'Esha dans son appartement. Alors qu'elle a pris la décision de quitter Calcutta pour rejoindre une patrie « éclairée », Esha réalise que sa lutte pour une identité choisie et non assignée¹ échoue dans un Paris postcolonial « dénaturé ». La voix du personnage principal devient alors celle du refus de l'essentialisme du genre, de l'appartenance raciale et du groupe social.

1. Paris, ou le revers de l'*el dorado* fantasmé par Esha

1.1. L'expérience du déclassement dans une ville fragmentée

Esha a fait de son intégration à la société française des blancs, et à la société parisienne en particulier, le but de sa vie. Mais cette quête d'intégration affirmée, revendiquée, est déçue : « Au bout de quelques années, elle s'était retrouvée seule, croyant être plus heureuse ainsi, libre et indépendante, sans compagnon et sans enfant, sans attache pour la freiner au quotidien, espérant que sa connaissance amourachée de la langue française, ses études et son métier d'enseignante suffiraient à se faire une place dans ce pays, définitivement, légitimement. » (p. 56). Cette déconvenue prend l'allure d'un déclassement symbolique et social, illustré par la perte de prestige et d'autorité liés à sa profession de professeur d'anglais dans un lycée de banlieue parisienne. Elle se retrouve face à des élèves qui lui témoignent peu de respect, elle n'est soutenue ni par sa hiérarchie, ni par

ses collègues lorsqu'elle fait part des problèmes rencontrés dans sa classe alors que surgit à tout propos la question de l'offense religieuse. Ses élèves, issus en majorité de l'immigration, opposent en effet à ses sujets de cours, que ce soit une présentation de Simone de Beauvoir ou d'Anne Frank, des arguments religieux qui visent à invalider ses choix et sa légitimité à les leur imposer (p.149-150). Pourtant, Esha s'évertue à décrire cette activité professionnelle comme « un métier noble » (p. 41) quand elle en parle à Christophe Richard, haut fonctionnaire qu'elle voit régulièrement pour faire avancer son dossier de naturalisation. Elle entend montrer ainsi son courage, son caractère volontaire. Le professorat n'est pas un pis-aller ni un simple gagne-pain : il représente une perspective enrichissante et ambitieuse dans une nation qui place (au moins en théorie) l'éducation parmi les valeurs essentielles.

Le déclassement vécu par Esha vient aussi d'un sentiment de rejet par cette ville qu'elle a adulée. En effet, Paris est une ville chère et l'immeuble où elle vit comme locataire est occupé principalement par des touristes, ce qui procure des revenus substantiels aux propriétaires. Mais Paris exclut et rejette surtout celles et ceux qui viennent des anciens empires coloniaux, des anciennes colonies françaises en priorité. Ville en constante reconstruction, elle a besoin de bras immigrés pour se renouveler dans ses beaux quartiers, tout au moins. À l'occasion de travaux dans son immeuble, Esha ne se sent plus tranquille ni protégée dans son « chez-soi » du fait de la présence d'ouvriers qui, par leurs nuisances sonores, envahissent son appartement et son espace mental. Elle éprouve aussi de la colère face à l'attitude de l'ouvrier qui se moque de ces « Noires et [de] ces basanées qui se la jouaient comme des blanches » (p. 70), qui repère son accent alors que lui-même ne sait pas « faire une distinction étanche entre le vouvoiement et le tutoiement, » révélant ses origines étrangères (p. 70). Le lien entre Paris et Calcutta s'esquisse alors peu à peu dans le roman, quand on trouve une évocation similaire de cette main-d'œuvre « venue d'ailleurs » dans le récit de Mina, qui décrit les ouvriers et leurs familles campagnardes vivant sur les trottoirs de Calcutta, au pied des gratte-ciel qu'ils sont venus construire (p.90). Mais, aux yeux d'Esha, l'arrivée de cette main-d'œuvre a contribué à dénaturer Paris : elle n'est pas loin de penser que « classes laborieuses et classes dangereuses » (Chevalier, 1958 : 182) ne font qu'un.

L'image de la ville clivée, fragmentée est omniprésente dans les descriptions d'Esha, qui oppose constamment Paris et sa banlieue : « il suffisait de prendre le train, de traverser la ligne rouge de la périphérie, de franchir le mur invisible, et on arrivait dans des zones inconnues, sur des terres étrangères où d'autres lois, d'autres codes sociaux et moraux s'imposaient. Les portes de la ville n'étaient pas des accès pour y entrer ou en sortir, elles étaient les derniers avertissements pour que chacun reste de son côté, ne s'aventure pas à défier les lois tacites. » (p. 165).

Esha souligne que la distance séparant les deux mondes n'est pas tant physique que symbolique, relative aux lois, aux codes, et que le « mur invisible » impose à chacun de rester de son côté. C'est le sabre au laser de la Tour, symbole de Paris et de la France, qui découpe cet espace convoité. L'espace public n'échappe pas à cette fracturation sociale, qui en saccage les promesses de modèle éclairé de ville, mises à mal à la fois par les nouveaux arrivants qui dévoient le modèle faute d'en posséder les codes et par les « dominants » qui défendent jalousement leur place. L'espace public est devenu un terrain d'affrontement : dans son recours au champ sémantique de l'agonistique, Esha ne cesse de signifier sa posture de combattante quand elle doit affronter la rue, les transports en commun, le lycée, pourtant conçus comme lieux d'accueil acceptant la diversité dans une capitale cosmopolite.

Ce rejet n'est pas non plus le seul fait des « dominants » et des blancs. Au lycée, les élèves lui font remarquer qu'elle est plus étrangère qu'eux dans la mesure où ils peuvent s'afficher comme « indigènes de la République française » : « Ce n'est pas vous qui décidez ! Vous êtes *étrangère* ! Moi je suis née ici. Je suis d'ici moi. » (p.150). Au détour d'une querelle opposant deux femmes dans le métro, Esha observe la lutte entre les groupes « venus d'ailleurs » pour faire valoir leur plus grande légitimité à résider sur le sol français et, par conséquent, à se revendiquer comme Français. À la fin du roman, l'entrée dans le métro sera de nouveau l'occasion d'une altercation avec deux « déesses sculptées de granit noir » (p. 179 *et sq.*) qui mettent en pièce ses précieux papiers et assument une violence physique qui semblait jusque-là être le seul domaine des hommes : « ces filles qui avaient été abandonnées trop longtemps au-delà de la ligne rouge, au-delà de la périphérie, franchissaient désormais les barrières, défonçaient les portes, elles réclamaient et revendiquaient, comme leurs frères, cousins, copains, leur part de vie oubliée et étouffée depuis trop longtemps. » (p. 182). Tout en étant consciente que les situations socio-politiques ont peu en commun, Esha éprouve néanmoins le sentiment injuste qu'elle a fait plus d'efforts que ces jeunes filles et femmes pour accéder aux valeurs françaises incarnées par la maîtrise de la langue et de la culture littéraire et philosophique. Mais les filles « sages » élevées dans le respect des valeurs de la méritocratie ont dû apprendre à vivre dans un environnement urbain plus brutal qui les a arrachées aux univers de contes de fées bourgeois.

1.2. Paris imaginaire contre Paris communautaire

À cet espace parisien hostile et clivé s'oppose le havre de paix incarné par son ex-amant et philosophe Julien (p.128-129) et par le quartier où il habite (p.141-142). Esha évoque ce Paris harmonieux, celui du Quartier Latin des étudiants, ou de la Rive gauche des intellectuels et des artistes, mais c'est un Paris de « cartes postales, (...) jaunies et moisies qui racontaient une autre ville, une

autre vie, un autre temps. » (p. 186), celui qu'elle décrit pour convaincre le haut fonctionnaire qu'elle fera une bonne Française en le berçant de descriptions d'une capitale pittoresque et pleine de clichés (p. 42), qui n'a jamais existé comme telle car l'hétérogénéité a toujours été constitutive de la population parisienne, dès ses origines. Marie, qui a vécu toute sa vie en France, identifie l'aveuglement d'Esha pour un Paris imaginaire : « dans sa tête il y avait sans doute un amplificateur de son et d'images, elle vivait dans la projection surdimensionnée d'un monde parallèle. » (p. 84). En pleine désillusion, Esha renverse sa vision de Paris et voit maintenant une ville hostile à force d'être trop hospitalière, acceptant ces étrangers qui dégradent son fantasme et attisent les antagonismes : « ce foutoir géant où les gens venaient de tous les coins du monde, où on s'offusquait de voir tant de gens venir des quatre coins du monde, qui démantelaient le pays, comme on le fait de vestiges ou de vieilles demeures, pour le façonner, le transformer, le remodeler hâtivement. » (p. 71).

Dans un Paris qui est plus postcolonial que cosmopolite, où l'idée de mixité sociale et ethnique est reléguée au rang de vision idéalisée par une certaine culture parisienne qui s'aveugle sur la réalité d'une ville plus cloisonnée qu'elle ne veut l'admettre, Esha se sent constamment évaluée à l'aune de sa couleur de peau : « Ce pays était devenu un laboratoire géant où chaque être humain servait d'échantillon pour une étude anthropologique, soumis à un examen permanent de sa taille et de sa couleur, de la forme de son nez et de ses narines, de ses prunelles et de ses racines de cheveux, de ses hanches et de ses plantes de pieds, mis à nu en public pour déterminer sa place dans la société. Les conditions de survie étaient déterminées par la quantité de mélanine dans le sang. Le monde était une pyramide dans laquelle on montait de l'obscurité des bas-fonds vers la lumière, vers la blancheur, vers la race meilleure. » (p. 131). Elle se sent rattrapée par l'Inde, ce pays d'origine où le dénigrement de la peau foncée conduit à indexer les critères de beauté des femmes sur leur pâleur : « dans sa jeunesse, les crèmes éclaircissantes avaient envahi le marché indien » (p. 105). À tout moment, son « teint d'argile » lui est rappelé, tant par le biais de commentaires souvent peu discrets que d'attitudes désobligeantes. Ainsi, en sortant de chez elle, Esha surprend une discussion entre des stagiaires et prend conscience que cette jeunesse blanche souscrit là aussi à ce critère de blancheur qui la qualifie ou non dans le jeu de la séduction : « les filles inclinaient la tête, (...) demandaient à leurs camarades s'ils la trouvaient belle, sur quoi, ces derniers les rassuraient aussitôt, disant qu'elle [Esha] était trop noire pour qu'on considère la question. » (p. 131). Cette altérité portée sur le visage conduit à des incompréhensions, y compris chez des personnes pourtant soucieuses des questions internationales. Ainsi, lorsque Christophe Richard croit qu'elle vient

du Bangladesh et non du Bengale, Esha ne cherche plus à expliquer qui elle est : « elle avait pris conscience que la notion de l'Autre était opaque pour beaucoup de gens, l'être étranger demeurait une énigme, ses gestes, paroles, pensées, sa vie et ses intentions étaient une source d'angoisse et d'effroi. Seuls les mensonges résistaient à la stupeur. » (p. 157). Finalement, et de manière ironique, les romans qui ont nourri son imaginaire pourraient s'avérer être sa meilleure planche de salut, lui fournissant des trames narratives, des images, des expressions idiomatiques et poétiques qui, en charmant l'oreille, se feront plus facilement passer pour la vérité. Cette inquiétude permanente s'intensifie au fur et à mesure du récit. Même si elle accédait au graal des papiers officiels, Esha a l'impression qu'elle devra continuer à légitimer le privilège d'avoir été naturalisée : « Elle ne pourrait jamais s'éloigner des zones troubles, car elle les portait sur elle, sur sa peau, sur son visage, tout au long de son corps, comme la carte moisie d'un pays lointain. C'était elle la zone. » (p. 75). La carte d'identité nationale, si elle l'obtenait, ne parviendrait pas à faire oublier la carte du pays lointain que « trahit » son apparence physique.

1.3. Esha ou l'hubris du refus de l'assignation identitaire

L'incompréhension face à certaines situations où c'est Esha en tant qu'individu qui semble être la cible de cette assignation identitaire laisse place à un effroi plus troublant quand elle regarde à la télévision les manifestations qui dégénèrent dans Paris et qu'elle interprète comme une transposition géographique du conflit israélo-palestinien au sein d'une capitale qui ne serait plus à l'abri de l'injonction contemporaine à se rallier à tel camp plutôt qu'à tel autre : « La guerre n'était plus ailleurs, loin, sur la bande de terre au bord de la mer. (...) Elle était ici et maintenant, à quelques stations de métro. » (p. 124). Là encore, Esha a l'impression d'être poursuivie, en plein cœur de l'Europe, par « les sources souterraines de la violence » (p. 125) : celles qui ont opposé forces de l'ordre et militants hostiles à l'installation de l'usine automobile sur les terres rurales proches de Tajpur (dans le dernier chapitre consacré à Mina), et plus encore celles « qu'elle croyait avoir laissées derrière elle » en quittant « un sous-continent entier ravagé par les émeutes communautaristes » (p. 125). D'une certaine manière, Esha est punie pour avoir cherché à échapper à sa condition de femme née dans un pays qu'elle trouvait trop religieux et arriéré, pour avoir cru que la ville européenne pouvait être un lieu d'émancipation prêt à reconnaître qu'elle méritait d'être intégrée au giron français et, finalement, pour refuser ce fonctionnement identitaire d'un Paris qui n'est plus *la* capitale des lumières mais une ville qui se couche devant le (dés) ordre mondial et la tire vers le fond : « elle ressentait une inexplicable tristesse, une envie pulsionnelle de se noyer, (...) de quitter ce monde bas et étrange, d'aller

vers les profondeurs, vers le lit de sable, en chute libre, sans résistance, de rester là pour toujours. » (p. 134). Le motif de la chute (qui reprend le déclassement évoqué plus haut) vient progressivement étayer celui de la mort par le feu ou par la noyade : « Elle se rendit compte que ni ici ni là-bas, elle n'arrivait à rire, à respirer, à se sentir vivante, et qu'elle lévitait dans un mouvement aveugle, chutait dans le vide, sans terre ni ciel. » (p. 176). La perte de ses points de repère, même imaginaires, la précipite ainsi dans un abîme psychique. Paris étant devenue une ville qui a chu du piédestal où elle l'avait érigée, Esha semble subir le même sort. Le roman est littéralement contaminé par cette image, alors que, dans le dernier tiers du livre, les chutes/fins de plusieurs chapitres ne décrivent rien d'autre que les chutes d'Esha. Cette déchéance est en fait à la hauteur de ses aspirations initiales, de cette envie qui l'animait pour s'élever au-dessus des lois humaines, de cette « énergie étrange de joie, d'orgueil, d'arrogance qui énervait les hommes et les femmes et les incitait à lui donner une leçon. » (p. 108) -celle de la remettre à sa place de femme et d'étrangère livrée à Paris. En bout de course, Esha ne peut s'empêcher de se raccrocher à ses premiers modèles européens, héros de films ou de romans décrivant des marginaux à l'ambition démesurée : « le monde ne supportait pas les Barry Lindon, ni les Julien Sorel, ils ne leur pardonnaient pas leur audace et finissaient par les briser, les broyer, les écrasaient en miettes, les ramenaient dans la poussière et la boue auxquelles ils appartenaient. (...) il fallait rester étranger parmi les étrangers » (p. 184-185). Ce sont finalement ces deux personnages de fiction, qui lui indiquent *in fine* le destin qui se dessine pour elle. Même dans la chute, ses modèles restent imaginaires, emblématiques d'une Europe cosmopolite et éclairée des XVIII^e et XIX^e siècles, et témoignent une dernière fois du désir d'Esha de s'ériger au niveau de telles icônes littéraires et cinématographiques, signes ultimes de son ambition à elle de se faire une place dans le panthéon des grands hommes de la culture occidentale en refusant de se conformer à sa seule condition originelle.

2. De Calcutta à Paris : regards objectifiant le corps des femmes

2.1. Paris, capitale du patriarcat international

Dans les dernières pages du récit, Esha est obligée d'admettre « qu'elle ne comprenait plus le sens de la liberté dans cette ville occidentale. Le corps de la Femme, ici ou ailleurs, voilé ou dévoilé, suscitait toujours autant de véhémence. Quelques centimètres de tissu, ici c'était trop, ailleurs, pas assez. » (p. 165). Elle constate avec amertume que, si la ville occidentale et son anonymat pourraient donner l'impression de libérer les femmes du regard de la communauté villageoise trop inquisitrice, elle libère aussi le regard des hommes sur le corps de ses inconnues

devenues anonymes et qui, pour cette raison, peuvent être détaillés en toute impunité. Elle fait ainsi l'expérience d'un « *male gaze* » qui ne serait pas propre à tel pays, telle culture ou tel contexte, et dont les femmes s'emparent autant que les hommes, dans un climat où la rivalité (amoureuse et sociale, dans la plupart des cas) l'emporte sur un idéal d'égalité et de liberté qui prônerait l'indifférence à ces marqueurs physiques au profit d'un sujet égalitaire, quel que soit son sexe. Pensant d'abord avoir rejoint la capitale des droits de la femme autant que des droits de l'homme, Esha donne désormais à voir le règne d'un patriarcat qui serait sans frontière, qui n'épargnerait aucune nation, pas même celles où d'illustres écrivaines à l'origine des mouvements de libération des femmes ont pu brandir très haut des revendications qui ne s'avéraient pas nécessairement plus appliquées qu'en Inde, pays perçu par certains de ses collègues comme celui des violences faites aux femmes. Esha décrit ainsi les sociétés humaines à l'échelle de la planète comme des groupes qui chercheraient à priver les femmes de leur territoire originel (en l'occurrence, leur corps), de manière à les rendre apatrides, où qu'elles se trouvent. Anticipant et reprenant d'autres passages du roman, Esha expose cette perception angoissante d'une internationale du patriarcat qui se serait partagé le corps des femmes, en en stigmatisant telle ou telle partie afin de ne leur laisser aucun lieu où leur intégrité physique ne serait pas mise en cause : « Chaque société s'était attribué par un accord international tacite une partie du corps féminin pour symboliser le péché : jambes, bras, ventre, nombril, seins, dos, cheveux, voire le corps entier. » (p. 107). Nous sentons ainsi qu'Esha perd progressivement espoir de jamais rejoindre un endroit où elle puisse trouver refuge, où elle ne soit plus apatride, ni de son propre corps ni d'elle-même. Sa mère n'est d'ailleurs pas la dernière à participer à cette traque gigantesque quand elle la ramène à son destin biologique, la questionnant sur son vieillissement, sur son statut de femme sans mari et sans enfant. Sans doute parce qu'elle ne supporte pas de voir Esha choisir une autre filiation, qui serait à la fois la répudiation d'un pays mais aussi de ce corps qui l'a engendrée : « cette mère qui repoussait violemment l'idée d'une autre mère patrie. » (p. 112). Ce jeu de mots sur « mère patrie », qui dit bien la fusion entre corps féminin et territoire national au cœur du roman, en amènera d'ailleurs un autre quelques paragraphes plus loin, quand Esha évoquera l'Inde comme « ce pays natal où les femmes ne couchent pas mais accouchent » (p. 113). Face à cette provocation binaire qui ne lui laisserait d'autre choix que d'être putain ou mère, Esha semble dire à sa propre mère qu'elle n'hésitera plus jamais, quitte à en payer le prix de sa tranquillité physique et psychique, alors que les images de harcèlement à distance et d'agressions concrètes se multiplient dans le roman, au fur et à mesure que la narration fait s'écouler les uns dans les autres les chapitres consacrés à Calcutta et à Paris, nous donnant à comprendre le piège qui se referme sur Mina et Esha, qui essaient de mener une vie de femme selon leurs désirs.

2.2. Paris/Calcutta : mêmes combats pour les femmes ?

Tandis qu'elle est consciente qu'à Calcutta, elle n'aurait jamais pu louer un appartement seule sans problème, Esha se souvient qu'elle a connu un début d'installation parisienne qui lui a semblé prometteur, mais « [l]es soucis étaient venus plus tard. On repérait très vite qu'elle vivait seule. Le fait qu'elle soit libre signifiait qu'elle l'était pour tous, sa liberté n'était pas son affaire à elle, mais celle des autres, menacée par le désir des hommes et la méfiance des femmes. » (p. 73). C'est ainsi que, grâce à une alternance de chapitres successivement consacrés aux trois personnages féminins du roman, des liens de plus en plus explicites se tissent entre la ville française et la ville indienne. De l'une à l'autre, le corps féminin reste soumis à une destinée biologique : « Pour savourer sa vie, elle devait en créer une autre. (...) Sans cela les racines ne pousseraient pas sous ses pieds, la terre vacillerait et se déroberait. » (p. 74). Tel est le constat désabusé d'Esha, qui se rend compte que cette absence d'enfant donne toujours lieu à des questions, surtout les années passant. On comprend ainsi toute l'ironie de sa relecture de l'acronyme SDF qu'elle s'applique à elle-même pour se décrire comme « Sans Devoir Familial » puisqu'elle n'a pas charge d'âme. Mais ce que le lecteur entend aussi à l'énoncé de ces trois lettres, c'est l'euphémisme « Sans Domicile Fixe » qui a fini par désigner en français toute personne qui vit de mendicité dans la rue. La peur de l'errance infinie et de la clochardisation est là comme trace ténue de ces moments où elle a le sentiment que son sac à main, qui contient tous ses papiers officiels, n'est qu'un frêle rempart qui la protège tout juste de l'expulsion.

D'autres rapprochements entre Paris et Calcutta sont esquissés dans le roman. Si, à la suite d'une ellipse narrative, nous comprenons qu'Esha se plaint d'être tenue à la lisière du « cercle des élus » parisien (p. 16), la jeune femme décrit la capitale comme « un énorme village, un faubourg » (p. 17), qui n'est pas sans évoquer Tajpur, où Mina vit sous le regard permanent et scrutateur de ses voisins, ainsi que les abords de la gare de Calcutta, où les hommes la détaillent de la tête aux pieds. Paris est ainsi une « ville-mouche aux multiples yeux avides » (p. 17) : image qui, dès le début du récit, dépeint la capitale française comme un insecte de la surveillance quotidienne, qui colle à la peau d'Esha de manière prédatrice et menace de la dévorer. Cette image réduit la narratrice à la matérialité la plus immédiate de son corps et contient en germe la menace d'une nuée qui ne laisserait aucun répit à la marcheuse dans Paris, qui pourrait aussi se repaître d'un morceau de sa chair, voire de son cadavre, établissant un lien souterrain et obsédant entre l'apparition du corps massacré de Mina à l'ouverture du roman et l'insécurité grandissante ressentie par Esha. Certes, les épisodes de regards pesants sont bien plus présents et nombreux dans les chapitres consacrés à Mina en Inde.

Cette série fatale commence par le récit de la rencontre avec le député et le jeune militant quand elle est convoquée au QG du parti pour lui faire abandonner son engagement politique contre l'installation de l'usine d'automobile sur les terres de son village. Le mélange de reproches et de remarques destiné à la complimenter sur le fait qu'elle est désormais une femme la cantonne à la seule maturité biologique de son corps féminin, seul accomplissement dont elle devrait se satisfaire : « ta place n'est pas là. Occupe-toi de ta famille » (p. 25). Mina se souvient également que, lorsqu'elle traversait le quartier construit autour de la mosquée de Tajpur, « les jeunes hommes gloussaient entre eux, la dévisageaient. Mina ressentait leur regard brûler sa nuque longtemps après les avoir dépassés. » (p. 64). Ici, le sentiment de honte est surtout décrit comme une agression qui blesse le corps, par le biais de l'image du feu, récurrente de l'ouverture à la clôture du récit. Ce harcèlement voyeur se matérialise de manière plus avilissante à Calcutta, dans le quartier hindou près de la gare, où Mina « entendit un sifflement. Puis un râle. Une voix d'homme appelait un troupeau de moutons ou un chien perdu » (p. 91) avant qu'elle ne se rende compte que ses bruits lui sont adressés, comme si elle était un animal grégaire parmi d'autres ou une bête errante de peu de valeur. Plus tard, un jeune vendeur la repère et en parle vulgairement avec l'un de ses amis qui la traite de « Salope. Elle l'a déjà fait. Ça se voit. T'as vu comment elle marche? » (p. 102). De retour à Tajpur, cette sournoise communauté masculine lui semble tapie partout, comme s'il n'y avait pas de différence géographique entre Calcutta et son village, comme si aucun lieu ne pouvait lui apporter la moindre protection : « Elle ne savait pas s'ils étaient ses voisins, des gens du village ou des environs, s'ils venaient d'ailleurs, de lieux où elle n'était jamais allée, où elle ne connaissait personne. C'était un défilé d'hommes au corps sombre et au regard virulent, ils auraient pu n'en faire qu'un, un unique homme que Mina croyait voir partout et à tout moment. » (p. 92-93). Cette impression de porosité généralisée entre les lieux s'opère ainsi dans les blancs qui séparent les chapitres mais qui, en fait, rapprochent d'une page à l'autre une scène de rue à Calcutta d'une scène de rue à Paris : « Esha bifurqua, traversa là où il n'y avait pas de feu, mais un de ces hommes, gros et paisible, avec de grands yeux de vache, commença à la suivre. Il traversa l'avenue derrière elle en la reluquant, en battant des paupières, en tirant sur sa petite cigarette, il la poursuivit jusqu'à ce qu'elle entre dans un magasin où elle n'avait aucunement prévu de se rendre. » (p. 107) Le renversement de la comparaison animalière (de l'homme transformé en vache) est là pour nous surprendre et nous rappeler que la menace du masculin peut revêtir les apparences les plus innocentes et les plus trompeuses. Se superposant à la comparaison avec cet animal sacré qui déambule fréquemment dans les villes indiennes et qui sert ici de trait d'union visuel entre l'Inde et la France, l'inversion entre masculin et féminin /

proie et prédateur n'est pas sans évoquer la mythologie grecque selon laquelle Zeus s'est métamorphosé en taureau doux et aimable pour enlever la princesse Europe, remarquée au loin sur la plage de Tyr. D'un panthéon à l'autre, d'un continent à l'autre, des images discrètes tissent une nasse dont les deux principales protagonistes du roman ne s'extirperont qu'au prix de leur vie, tout du moins en ce qui concerne Mina, puis Esha, sur un mode certes plus fantasmé que littéral.

2.3. Mina et Esha, deux femmes également persécutées ?

L'amputation originelle du corps de Mina, brulée des pieds à la taille, comme pour détruire avant tout ce qui incarnait l'objet du délit, à savoir son utérus (« Elle avait cherché son ventre mais elle n'en avait plus, ni de jambes, ni d'entrejambe, » p. 10), va se disséminer sur l'ensemble du roman, venant interroger cette perception synecdochique du corps des femmes évoquée par Esha, réduit à une ou des parties, venant faire surgir de ses entrailles manquantes d'autres vies dispersées ailleurs, mais rassemblées tant bien que mal par un récit qui mime par sa fragmentation en courts chapitres les images initiales d'évidement d'un corps et de l'argile qui tombe en bruite sur ce qu'il en reste. À plusieurs reprises dans le roman, Esha se décrira en reprenant des images issues des chapitres consacrés à Mina, qui attaquent métaphoriquement son corps et annoncent la scène finale de l'incendie. La mutilation du ventre est évoquée de diverses façons : de manière assez anodine, quand Esha dit qu'au retour du lycée, « [l]a faim lui trouait le ventre » (p. 26) ; ou, de manière plus inquiétante quand le haut fonctionnaire lui demande si elle serait prête à l'aider à lutter contre le terrorisme : « Figée de la tête au pied, Esha sentit la vodka arroser puis mettre en feu les parois de son ventre, qui fondait, se liquéfiait comme un fruit pourri. » (p. 46) ; ou quand une gifle reçue en pleine rue la fait passer au stade des agressions physiques (« Sa joue la brûlait. » p. 183). D'autres images d'atteintes brutales à son corps viennent compléter cette matrice de départ : quand Esha a le sentiment que sa bouche est « cousue au fil au noir » (p. 18) parce qu'elle doit s'auto-censurer pour survivre à Paris, ou quand elle redoute d'être « vitriolée par les mots » (p. 18). L'enfouissement initial de Mina réapparaît également sous la forme de la hantise de basculer « dans l'autre moitié du cycle » où « [d]es milliers de Marilyn Monroe (...) se suicidaient avant de vieillir par peur de vieillir. (...) Elles mouraient dans la misère, jetaient leur corps consciemment dans la fosse commune de l'oubli. » (p. 60). Mais c'est bien sûr la perspective de l'immolation finale qui vient boucler le roman et nous ramène à son motif original. La langue de feu qui embrase le rideau de son appartement sans qu'Esha cherche à faire quoi que ce soit serait un moyen d'en finir. C'est en tout cas un moyen de clore le roman, en le projetant aussi dans un retour infini à son point de départ :

boucle infernale d'un récit condamné à se répéter (celui des femmes prisonnières de leur corps) ou promesse de réincarnation possible dans un autre récit/roman à venir ? Le recyclage ironique de croyances hindoues rejetées depuis longtemps par Esha nous interroge aussi sur ce feu qui serait tout autant destructeur que régénérateur. La vision qui précède l'irruption de la flamme laisse en effet à penser qu'Esha en est venue à tellement se défier de son corps depuis ses dernières années à Paris qu'elle serait prête à en changer chaque partie pour se réincarner en femme blanche : « Elle se dit qu'elle mettrait une perruque blonde, coupée au carré, ondulée, une mèche sur le front, puis elle se ferait allonger les jambes par un douloureux processus médical, en portant des cages en métal, elle ferait changer son sang, remplirait ses veines d'une coulée neuve, les sachets resteraient à sa portée dans son frigo, elle verserait de l'acide sur son corps et blanchirait sa peau, se crèverait les yeux, verrait le monde en bleu, vert, gris, noisette, à travers les vitres colorées des prunelles précieuses. » (p. 188). Entre chirurgie esthétique dernier cri et rafistolage à la Frankenstein mâtiné de dialyse à faire soi-même, la violence de cette projection de soi en Autre aux yeux multicolores nous ramène à ce stigmate qui alourdit le fardeau de son corps de femme d'une autre flétrissure : cette obsession pour la couleur de sa peau que, là non plus, elle n'imaginait pas devoir subir en s'installant à Paris.

Conclusion

Apatride offre ainsi à son lecteur une vision désenchantée de l'universalisme à la française, initialement incarné par Paris mais attaqué par la montée d'un communautarisme perçu comme flagrant et préoccupant par Esha alors que les personnages locaux qu'elle fréquente ou qu'elle croise ne semblent pas s'en soucier de la même façon. C'est donc le roman du déclassé d'une amoureuse cosmopolite de la culture française, pour qui Paris se révèle ne pas être le lieu de l'accueil et de l'égalité fantasmés au cours de ses études à Calcutta. En Inde, le contre-point du sort tragique de Mina, victime du poids des contraintes qui pèsent sur une simple paysanne, apparaît comme le miroir vertigineux d'une condition féminine mondiale finalement peu protégée par l'appartenance à une classe sociale plus privilégiée. En effet, Esha comprend que son choix d'installation en France relègue à l'arrière-plan les privilèges sociaux acquis dans son pays d'origine pour la réduire à son corps de femme visiblement étrangère. C'est peut-être d'ailleurs cette supériorité sociale qui, à l'inverse, permet à Marie, rejetant son pays d'adoption pour revenir à son pays natal, de trouver une place relativement respectée à Calcutta, où sa différence culturelle l'empêche d'être indienne mais, en la distinguant, lui confère une forme d'aura et d'ascendant (p. 86). Quant à Esha, même si elle a un sort qui reste

matériellement plus enviable que celui de Mina, la désillusion de l'intégration dans le pays d'élection par la promotion culturelle la ronge de plus en plus et la met aux prises avec une ambivalence très symptomatique de ce personnage, abasourdi d'être rejeté par une culture qu'elle a érigée en modèle et d'être assimilé à ces classes de « serviteurs d'autrefois » (p. 13). Comprenant qu'elle-même a pu vivre dans le fantasme d'un Paris orientaliste où elle a cru découvrir « ses mille et une nuits » (p. 41) qui lui avait donné des ailes à son arrivée, elle fait désormais l'expérience insoutenable d'un Paris, à ses yeux décillés, qui serait dégénéré par l'assignation de chacun à ses origines, et qui la rend ainsi impuissante à renverser « l'ordre du marché du travail [qui] ne supportait pas d'anomalie », « chaque pays de la planète semblant fournir, selon un consensus secret, tel ou tel type de main-d'œuvre, et il n'était pas question de semer la pagaille dans cet ordre. » (p. 109). Le plus perturbant est peut-être la confrontation à un paradoxe intime, quand Esha revendique le refus de l'essentialisation pour elle-même alors qu'elle a pu projeter une telle essentialisation sur Paris, qu'elle envisageait comme une ville pure et figée dans une forme abstraite imaginaire tout droit sortie de ses lectures.

Roman de la crise individuelle et de l'angoisse d'une catastrophe plus collective, *Apatride* témoigne aussi de ce qu'il a été écrit après les attentats qui ont frappé Paris à deux reprises en 2015 et après les émeutes qui ont eu lieu en banlieue parisienne à l'été 2005. Le récit porte la trace d'une prise de conscience que certains modèles de démocratie occidentale ne sont pas à l'abri de conflits internes et d'attaques violentes traditionnellement cantonnés à des territoires où ces affrontements seraient à l'inverse endémiques. Le roman s'insère ainsi dans une lignée de textes de mises en scène de Paris par des auteurs étrangers dont le regard a tantôt sacralisé la capitale française pour l'ériger au rang de ville de l'égalité, ou a tantôt débusqué un versant plus sombre et plus complexe d'une ville étroitement reliée à ses banlieues². Que l'on songe aux romanciers afro-américains et africains qui, dans l'après-seconde guerre mondiale puis dans les années 1960, ont contribué à construire la légende de Paris comme lieu de libération de la ségrégation raciale qu'ils subissaient aux États-Unis ou dans les colonies françaises³. Mais, depuis les années 1980, des romanciers et romancières nés de parents installés en France dans la foulée de la décolonisation de l'empire français dépeignent une vision beaucoup plus ouvertement critique de Paris, où les rapports de classes, d'ethnies et de genres sont décrits comme des rapports extrêmement tendus, mettant en cause des modèles qui doivent se reconfigurer à l'aune des mouvements migratoires et diasporés qui caractérisent le tournant du XXI^e siècle⁴. *Apatride* se rattache également à des textes de fiction apparus dans le monde littéraire français et francophone au cours de ces vingt dernières années, qui questionnent le regard

d'autrices et de personnages féminins amenés à voyager elles aussi dans un contexte de globalisation où, malgré tout, leur détachement de la maison et de la nation ne va pas de soi (Averis, Hollis-Touré 2016), contrairement à ce qu'il en est plus fréquemment pour les auteurs et les personnages masculins : l'assignation à résidence reste ainsi plus prégnante pour des personnages féminins dont le genre, la couleur et la classe sociale leur collent triplement à la peau.

Bibliographie

- Amine, L. 2018. *Postcolonial Paris: Fictions of Intimacy in the City of Light*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Averis, K., Hollis-Touré, I. (eds.). 2016. *Exiles, Travellers and Vagabonds: Rethinking Mobility in Francophone Women's Writing*. University of Wales Press.
- Chevalier, L. 1958. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*. Paris: Plon.
- Rovisco, M., Nowicka, M. 2016. *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. London: Taylor and Francis.
- Sabo, O. 2018. *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*. University of Nebraska Press.
- Sen, A. 2007. *L'Inde, histoire, culture et identité* (2005), trad. Christian Cler. Paris : Odile Jacob.
- Sinha, S. 2017. *Apatride*. Paris : Editions de l'Olivier.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (1988), trad. Jérôme Vidal. Paris : éd. Amsterdam.

Notes

1. « L'identité est donc un concept essentiellement pluriel, la pertinence d'identités différentes variant en fonction des contextes ; et, point plus important encore, nous choisissons de donner telle ou telle signification à nos diverses identités. (...) Les choix identitaires impliquent des contraintes et des connexions mais les choix sont possibles, réels et non illusoire. » (Sen, 2007 :381).
2. Il serait intéressant, comme le suggère Laila Amine (2018 : 26) de comparer ce type de représentation avec les conceptions de Londres proposées par les écrivains caribéens et indo-pakistanaïsi qui s'y installèrent dans les années 1950.
3. *Op. Cit.*, p. 25.
4. Voir Oana Sabo, *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*, University of Nebraska Press, 2018, p. 28.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La femme dans la ville : Calcutta dans trois romans bengalis

Mohar Daschaudhuri

Université de Calcutta, Inde
moharchaudhuri@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7979-2439>

Reçu le 25-09-2021 / Évalué le 14-10-2021 / Accepté le 29-10-2021

Résumé

Cet article a pour but d'explorer l'espace accordé aux femmes dans trois romans bengalis : *Pratham Pratishruti* (1964) d'Ashapura Devi qui décrit la ville de Calcutta à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle comme étant le centre du mouvement nationaliste et du progrès féministe ; *Nagarnandini* (1964) de Monishankar Mukhopadhyay qui explore la vie des femmes ayant un emploi dans les années 1960 ; et *Dahan* (1998) de Suchitra Bhattacharyya qui remet en question les valeurs patriarcales réduisant la femme à un objet de consommation et de subordination. Suivant une méthodologie comparatiste et postcoloniale, cette étude examine l'évolution de l'image de Calcutta illustrée dans ces trois romans : jadis symbole de l'émancipation féministe, cette ville paraît avoir figé l'image de la femme bengalie dans celle de la femme mariée qui reste attachée au foyer. Suivant la lecture de Partha Chatterjee, on pourrait postuler qu'un tel portrait de la femme construit à l'époque de la résistance nationaliste n'a pas survécu à sa fonction ni à sa valeur d'origine.

Mots-clés : Kolkata, littérature bengalie, féminisme, nationalisme, post-colonialisme

The woman in the city: Calcutta in three Bengali novels

Abstract

The corpus of this article consists of three Bengali novels: *Pratham Pratishruti* (1964) by Ashapura Devi which portrays Kolkata as a city of female emancipation, *Nagarnandini* (1964) by Monishankar Mukhopadhyay which delves into the difficulties faced by professional women in the 1960's and *Dahan* (1998) by Suchitra Bhattacharyya which questions the patriarchal violence that reduces woman to an object of consumption and subordination. With the help of a comparative and post-colonial methodology, this study will examine the evolving image of Calcutta in these three novels: once a symbol of feminist emancipation, the city has metamorphosed the image of the modern Bengali woman into that of an ideal wife thus limiting her to a space of domesticity. From the readings of Partha Chatterjee, it could be postulated that such an image, a construct of the nationalist movement, has not survived its original value and purpose.

Keywords: Kolkata, Bengali literature, feminism, nationalism, postcolonialism

Introduction

Calcutta fut le centre du mouvement révolutionnaire et nationaliste sous la domination coloniale des Anglais jusqu'en 1911, lorsque Delhi devint la nouvelle capitale de l'Empire britannique en Inde. Krishna Dutta raconte comment les femmes bengalies jouèrent un rôle important pendant la lutte d'indépendance (Dutta, 2015 : 157). Quant à Partha Chatterjee, il postule que le nationalisme indien (dont Calcutta fut le centre jusqu'en 1911) avait divisé le domaine de la culture en deux sphères - le matériel et le spirituel. Les nationalistes affirmaient que, même si la civilisation occidentale avait démontré sa supériorité en matière de technologie et de sciences, c'est-à-dire dans la sphère du matériel, l'Orient avait pu la surpasser dans celle du spirituel : « Le discours du nationalisme révèle cette opposition entre le matériel et le spirituel dans un rapport dichotomique mais beaucoup plus puissant, comme une division entre le dehors et le dedans » (2001 : 119-120). En appliquant cette distinction à la vie communautaire, on pouvait diviser l'espace social en deux sphères, où « le dehors » correspondrait au domaine du commerce, de la politique et « le dedans » au domaine subjectif et culturel. Si les Indiens voulaient regagner leur statut vis-à-vis de l'Occident, il fallait donc que les femmes indiennes défendent la pureté de l'espace du « dedans », qui comprenait les traditions pratiquées à la maison, les manières de s'habiller, de se comporter etc. À vrai dire, ce discours n'a guère évolué au cours des années. L'histoire du nationalisme a construit une certaine image de la femme bengalie comme protectrice d'un peuple dominé par la force étrangère (britannique). Elle est ainsi censée idéaliser la vie domestique et rester *gharoa* - celle qui valorise son domicile, sa famille et ses enfants - aux dépens de sa liberté individuelle. Selon Maitreyi Chatterjee, « le meilleur adjectif qui pourrait décrire une femme bengalie est *gharoa*, traduit normalement comme 'celle qui aime sa maison' mais qui veut plutôt dire, 'celle qui s'est confinée chez elle'¹ » (2000 : 322). Le corpus de cette étude a été choisi en considérant la pertinence du thème de la ville qui devient l'agent du changement dans la vie des femmes protagonistes dans les trois romans bengalis. Nous y verrons que la classe moyenne de Calcutta cherche toujours à reléguer la femme à la sphère domestique. Les espaces extérieurs - la ville, certaines professions, les affaires politiques, commerciales ou judiciaires - leur sont encore implicitement interdits.

Cette étude tentera de retracer l'évolution du statut de la femme de la classe moyenne à Calcutta, de la fin du dix-huitième siècle (l'époque où se situe l'action du roman *Pratham Pratishruti* jusqu'en 1990, à travers trois romans : *Pratham Pratishruti*² (1965) d'Ashapura Devi, *Nagarnandi*³ (1961) de Manishankar Mukhopadhyayou Shankar et *Dahan*⁴ (1998) de Suchitra Bhattacharyya. *Pratham*

Pratishruti est une des premières œuvres sur l'histoire des femmes avant l'Indépendance de l'Inde. Ce roman-fleuve, l'œuvre maîtresse d'Ashapura Devi a reçu plusieurs prix littéraires notamment le Rabindra Puraskar en 1965 et le Prix Jnanpith en 1976. *Nagarnandini* est un des romans moins connus d'un romancier populaire, Shankar, récipiendaire du prix littéraire de Sahitya Academy (l'Académie de la littérature indienne) en 2001. *Dahan*, l'histoire de deux jeunes femmes qui se luttent pour la justice, fut tournée en film par le cinéaste célèbre, Rituparno Ghosh. Ce deuxième ouvrage de l'auteure Suchitra Bhattacharyya l'a catapulté en célébrité et elle a reçu plusieurs prix littéraires. Les protagonistes de ces œuvres s'opposent à l'idéologie dominante qui présente la femme bengalie comme une mère nourricière. En m'appuyant sur une méthodologie comparatiste et théorique et en fondant mon analyse sur les postulats des sociologues féministes et postcoloniales comme Maitreyi Chatterjee, Tanika Sarkar, Nabanita Dev Sen et Partha Chatterjee, je voudrais démontrer que dans les années qui précèdent l'Indépendance, la ville de Calcutta fut un centre important d'éducation et d'émancipation pour les femmes. Néanmoins, les nationalistes déifièrent la femme et la confinèrent dans l'espace familial. Ce processus de déification la rendit impuissante et elle a été privée d'un rapport individuel à sa sexualité. Par ailleurs, au vingtième siècle, la culture des médias constitua l'image de la femme urbaine comme objet de désir. Par conséquent, d'une part, la femme de la classe moyenne à Calcutta dut faire face à la réalité et gagner sa vie dans une société encline à la violence sexuelle et, d'autre part, à la maison, elle dut maintenir l'image idéale d'une femme *gharoa*, c'est-à-dire qui n'a d'autre souci que celui de son foyer. Même si la réalité sociale d'une ville métropolitaine comme Calcutta a changé depuis les années soixante, les gens de cette ville entretiennent encore une idée fautive de la chasteté féminine, comme le soulignent presque tous les personnages de ces romans.

Indira Chowdhury, traductrice et critique d'Ashapura Devi, conçoit la ville de Calcutta « comme un espace qui trace les changements rapides dans la vie des femmes » (2004 : xxvi). Née à Kolkata, autodidacte, Devi dut quitter, après son mariage à l'âge de quinze ans, cette ville qui lui était si chère et elle n'y retourna que deux ans plus tard. *Pratham Pratishruti*, qui gagna le prix Rabindra Puraskar en 1977, est le premier roman de la trilogie qui raconte la vie de trois générations de femmes. Le récit commence par un hommage aux grands-mères. En effet, la narratrice nous avoue que l'histoire de Satyabati est tirée de son journal intime, que sa petite fille Bakul avait soigneusement préservé. Le roman dévoile le tableau grandiose d'une époque, d'un peuple en transition entre deux périodes historiques d'avant et d'après l'indépendance de l'Inde, entre la vie rurale et la vie urbaine. Selon Sylvia Chant, « [...] historiquement, l'urbanisation fut associée

avec l'accroissement des perspectives de développement économique, politique et social pour les femmes » (2013 : 9). Cela pourrait expliquer pourquoi, dans ce roman, Calcutta est perçue comme un lieu de prospérité et de bonne santé. Ainsi, dans ce roman, la ville devient le théâtre de grands changements, de réformes sociales qui laisseront entrevoir des possibilités nouvelles pour l'épanouissement des femmes - l'éducation des jeunes filles, le remariage des veuves, l'effondrement des traditions orthodoxes de la famille et du couple. Ces transformations offrent une vue panoramique du contexte historique dans lequel se déroulent les événements qui affectent la vie de l'héroïne Satyabati. Son enfance dans un milieu rural auprès d'un père médecin ayurvédique, homme intelligent, généreux et brave, lui offre le privilège d'observer la vie traditionnelle d'un regard à la fois critique et sympathique. Cette tradition dont elle s'imprègne lui permettra aussi d'établir une comparaison entre la vie rurale et la vie urbaine. Ainsi que le note Chowdhury, Calcutta joue un rôle important dans l'épanouissement du personnage principal du roman : « La ville fut la source d'inspiration pour Satya. Dans le contexte des réformes sociales à Calcutta, plus particulièrement dans le domaine de l'éducation des femmes, il n'est pas surprenant que ce fait soit mentionné dès sa première référence dans ce roman » (2004 : xxii).

Issue d'une famille étendue composée de plusieurs membres, des grands parents, des cousins, des tantes mariées dont les maris sont décédés, Satyabati attestera des inégalités subies par les femmes des basses castes et par les veuves. Dans une structure sociale qui fonctionne à des niveaux variés de hiérarchie et de domination, la nouvelle mariée est placée toujours aux derniers échelons du pouvoir familial. L'immigration à la ville lui permet de se libérer partiellement de cette domination des belles-mères, des tantes âgées. Lorsque Satyabati arrive chez son mari, sa belle-mère ne lui permet aucun repos de toute la journée. Jusque dans les moindres détails de ses vêtements et de son rapport avec son mari, c'est la belle-mère qui dicte les règles. Le déménagement à la ville de Calcutta, où la famille décide de s'installer pour avoir accès à une meilleure éducation pour les enfants, apporte à Satyabati une nouvelle perspective de vie, la liberté individuelle et l'occasion de s'engager dans le mouvement d'indépendance.

Nagarnandini de Shankar raconte le parcours d'une jeune femme, Paramita Mukherjee, qui grandit dans une petite ville, Shitalpur, de la province du Bihar (au nord-est du Bengale) et qui vient travailler à Calcutta comme secrétaire adjointe au directeur d'une entreprise marchande. Intelligente, efficace et diligente, elle doit faire face à la critique du personnel de ce bureau. Les officiers subordonnés refusent de l'accepter car ce poste fut toujours occupé par des chefs anglais lorsque l'entreprise appartenait à un conglomérat britannique. Paramita confie à son ami

d'adolescence : « À Sitalpur, lycéennes, nous imaginions la grande ville de Calcutta comme dans un rêve. Nos cœurs battaient pour y venir⁵» (Shankar, 1964 : 95). Une fois à la ville, Paramita est stupéfaite de découvrir la corruption qui existe dans les entreprises. Un jeune ingénieur, dont elle avait été amoureuse à Sitalpur et qui l'avait trompée pour épouser une jeune femme riche de la ville, est au centre d'un complot qu'elle doit investiguer.

Dahan de Suchitra Bhattacharyya, le roman le plus contemporain des trois, dépeint une scène violente dans la ville. Une jeune femme, Romita, accompagnée par son mari, est agressée dans une station de métro simplement parce que certains garçons, ayant consommé de l'alcool ont décidé de la tourmenter. L'incident a lieu devant une foule de gens, mais personne ne proteste sauf une jeune fille, Jhinuk. Celle-ci contre-attaque et chasse les agresseurs. La télévision, les journaux répandent une culture qui montre la femme comme objet sexuel de consommation. Les collègues du mari et les amis du couple leur posent des questions difficiles et remettent même en cause la chasteté de la femme victime au lieu de condamner les attaquants. La belle famille de Romita, autrefois si fière de sa beauté, commence à la dédaigner et à la soupçonner. Jhinuk, courageuse et indépendante, continue à soutenir la cause selon laquelle ce sont les agresseurs qui doivent être punis même si, semble-t-il, ils appartiennent à des familles aisées. À la cour de justice, la belle famille et le mari de Romita nient l'agression et obligent Romita à refuser de déposer son témoignage, car la femme d'une maison bengalie doit maintenir une image de chasteté et ne pourrait pas devenir un sujet de discussion dans les médias. Calcutta, autrefois le centre du progrès, est désormais dominée par une classe-moyenne qui préfère garder les femmes derrière le voile, comme on le voit dans ce roman. L'idéal de la féminité est la femme domestiquée, *gharoa*, qui protège l'honneur de la famille, même aux dépens de sa dignité.

La première partie de cet article examinera la ville de Calcutta comme espace de transition, lieu de passage où les protagonistes femmes de ces trois romans aspirent à se rendre pour réaliser leur rêve d'une vie moderne. La capitale les tente car sa grandeur géographique représente aussi la promesse d'un avenir indépendant et d'un progrès individuel. Dans la deuxième partie, on montrera qu'en dépit du changement de régime politique et de la modernisation extérieure, les gens de Calcutta conservent des valeurs traditionnelles et orthodoxes qui n'accordent pas si facilement aux femmes des libertés garanties aux hommes. De plus, on constatera que les médias représentés ici ont répandu une culture qui encourage le voyeurisme et la violence dont les femmes deviennent des victimes faciles. On pourra alors conclure que l'héritage du nationalisme a laissé la femme bengalie figée dans un idéal de domesticité qui la rend impuissante à lutter contre la réalité actuelle.

Calcutta, espace du progrès féministe

Dans les trois romans choisis, les jeunes protagonistes femmes rêvent d'un avenir glorieux dans la ville de Calcutta. Le milieu rural où grandissent Satyabati et Paramita leur est cher, mais elles décident de déménager à Calcutta, qui leur paraît offrir un milieu plus favorable pour leur éducation ainsi qu'une certaine aisance financière. Cette transition d'une petite ville du Bihar (l'État voisin de l'Ouest Bengale) jusqu'au centre-ville de Calcutta les conduit vers une vie libre et financièrement indépendante. Dans *Dahan*, les parents de Romita, qui habitent dans la banlieue de Calcutta, arrangent son mariage avec un ingénieur issu d'une famille aristocrate qui habite le centre-ville. Romita et ses parents pensent à trouver un mari idéal, timide qui l'adore comme une déesse. Sa belle-famille n'a que des mots de bonté pour cette jeune fille d'une beauté extraordinaire.

Devi consacre les premiers 288 pages du roman *Pratham Pratishruti* à décrire la vie de Satyabati dans le village où elle passe plusieurs années après son mariage avant que le couple n'aille s'installer en ville (ce qui, pour les gens de l'époque, constitue une menace pour la pureté de la caste). Dans l'espace limité d'un appartement, la structure hiérarchique entre les aînées de la famille et les jeunes, de même qu'entre les hommes et les femmes, change ou disparaît totalement. Pour Satya, Calcutta représente la possibilité de bien éduquer ses fils et de leur faire voir le monde (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : 289). Indira Chowdhury, explique comment la ville opère des changements chez les personnages de ce roman :

La voix de l'auteure intervient au minimum et nous indique comment la ville redéfinit et transforme la vie de Satya et de Nabakumar. Celui-ci reste rigide et conventionnel, profitant de manière irréfléchie des plaisirs que la ville pouvait lui offrir. D'autre part, Satyabati trouve le moyen de rembourser ses dettes à la ville qui lui a tant appris, en enseignant à des femmes adultes dans une école. Les dimensions épiques de ce roman prennent aussi en compte d'autres personnages que la ville a affectés en les modelant et remodelant de façons différentes⁶ (2004 : XXVI).

Plus que Nabakumar qui fut un garçon dorloté par ses parents, des oncles et des tantes, c'est sa femme qui profite du changement du milieu rural à celui de la ville. Satyabati se rend compte qu'elle peut jouir d'une liberté nouvelle dans cet environnement, « Ce ménage était à elle, à elle seule. Elle pouvait le diriger comme elle voulait, avec ses idées et ses rêves. [...] Elle pouvait travailler selon ses choix, personne ne la jugerait ni chercherait ses défauts. Quel sentiment libérateur, quelle joie exquise ! » (Devi cité dans Chowdhury, 2004 : 308-309).

La ville représente aussi un espace d'avancement social et technologique. Le roman nous ramène à une période coloniale où l'agriculture ne suffisait plus à fournir du travail à une population grandissante dans les villages de l'Inde. Les membres de la classe moyenne, assez éduquée, qui n'étaient ni propriétaires, ni paysans ou laboureurs, devaient chercher des emplois qui n'existaient presque pas dans les villages. Nabakumar apprend l'anglais pour trouver un travail dans la ville de Calcutta. La deuxième raison qui le convainc de suivre l'avis de Satya et de déménager à Calcutta avec sa famille, c'est l'incident inattendu de sa maladie. Nabakumar était tombé gravement malade et ce furent les soins de Satyabati et son insistance à consulter un médecin anglais qui lui sauva la vie :

Peut-être fut-ce la qualité du médecin anglais, ou la bonne chance de Satya ou bien le destin de Nabakumar qu'il survive finalement. Pourtant quelque part au fond de lui, on ne sait pourquoi, il commença à considérer Satya comme sa sauveuse. Dès lors, elle pouvait faire ce qu'elle voulait. Et donc, lorsqu'elle exprima son désir de l'emmener dans cette partie du pays où les médecins anglais traitaient les malades, où ce cauchemar de la mort n'existait pas, Nabakumar ne put ni ignorer sa suggestion ni s'en moquer (Devi cité de Chowdhury, 2004 : 288).

Au fur et à mesure que Satya s'adapte à sa nouvelle vie, elle y découvre des joies nouvelles, « [...] un ciel étincelant au-dessus de sa tête, au lieu d'une épée de Damoclès. Elle commence à comprendre pourquoi les femmes de la ville sont plus intelligentes et plus lettrées. Et comme elles sont si privilégiées, il est normal qu'elles souhaitent montrer leur gratitude en faisant le bien » (2004 : 309). Souvent, les femmes qui avaient vécu à l'époque de la lutte d'Indépendance, s'avouaient nationalistes. Maitrayee Chaudhuri observe que « [...] l'indépendance du pays et des femmes étaient des sujets si entremêlés qu'ils étaient devenus presque identiques » (Chaudhuri, 2004 : XXXI). Le déménagement à Calcutta permet à Satyabati de participer, elle aussi, à la renaissance culturelle du Bengale.

Si Satyabati vécut à Calcutta à l'époque du colonialisme et du mouvement nationaliste, Paramita Mukherjee, la protagoniste de *Nagarnandini*, y arrive lorsque les grandes entreprises établies par les Anglais passent aux mains du gouvernement fédéral de l'Inde. En soixante ans (1900-1960), la ville a déjà beaucoup changé. Alors que Satyabati devait poursuivre ses études en cachette, les jeunes filles comme Paramita, munies de diplômes universitaires, peuvent espérer une indépendance économique et une carrière en dehors du village natal. Pourtant, l'histoire de Paramita reste exceptionnelle. Sa sœur aînée, Ruby, étudiante brillante, ne put terminer ses études car leurs parents décidèrent de la marier quand elle n'avait que dix-huit ans. Elle mourut en couches. Puis, les parents, devenus plus tolérants

et ouverts vis-à-vis de la fille cadette, Paramita, lui permirent de poursuivre sa carrière. Paramita et ses amies, étudiantes au collège de Sitalpur, ne peuvent qu'espérer visiter Calcutta un jour. Dans l'imaginaire de ces jeunes filles rêveuses, au seuil de leur vie adulte, la ville reste le summum « [...] de l'avenir et de la grandeur, du progrès et de l'avancement » (Shankar, 1964 : 86).

Pourtant, une fois à Calcutta, elles font face à maintes difficultés. La femme qui vit seule est perçue comme un danger social et on ne veut pas lui louer un appartement (Shankar, 1964 : 75). Parmi celles qui cohabitent avec Paramita dans la résidence, la plupart se sentent peu protégées dans la ville (77). Les parents préfèrent marier leurs filles au lieu de les encourager à gagner leur vie toutes seules dans une ville (78-79). Selon Ananya Roy, qui a mené son étude dans les années 2000, les femmes qui utilisent les transports publics à Calcutta sont souvent considérées comme des femmes 'publiques', « [...] corrompues et corruptibles, déplacées de l'ancre des vertus domestiques, de la maternité et du village [...] » (Roy, 2003 : 125). La scène d'ouverture du roman de Shankar expose une situation pareille – Paramita doit se frayer un chemin parmi une foule d'hommes pour descendre de l'autobus devant son bureau (Shankar, 1961 : 12).

Si la plupart des gens de Calcutta accueillent Paramita avec condescendance, « comme s'ils avaient oublié que Dieu a créé les femmes avec du bon sens » (Shankar : 13), il y en a certains qui pensent qu'elles sont tout aussi capables que les hommes. Sudarshan Chaudhuri, le directeur de l'entreprise qui recrute la jeune Paramita, a acquis une vision progressiste du fait de son éducation à l'étranger. Alors que les collègues de Paramita et les employés de l'entreprise critiquent le choix d'une femme pour occuper ce poste important d'assistante particulière du directeur (Shankar, 1961 : 12-23), Sudarshan Chaudhuri remarque que, bien que technologiquement l'Inde soit bien avancée, psychologiquement, le gentilhomme bengali conserve les habitudes d'une servitude coloniale. Ainsi, dit-il, on observe des domestiques qui tiennent encore le parapluie des officiers lorsque ceux-ci descendent de leurs voitures importées (Shankar, 1961 : 87). Les femmes de ces officiers sont devenues les nouvelles memsahibs (femmes des colonisateurs occidentaux) qui fréquentent les clubs et maintiennent un rapport de domination-subordination avec les Indiennes. Cette hiérarchie témoigne d'une attitude coloniale bien enracinée, surtout visible dans les villes coloniales comme Calcutta (Shankar, 1961 : 87-92).

Calcutta : idéalisme figé de la femme au foyer

Krishna Dutta constate que les femmes de Calcutta jouèrent un rôle majeur dans le mouvement de libération et qu'elles subirent des représailles aussi violentes que les hommes lors de la révolution *swadeshi*, telles que par exemple la condamnation à mort (Dutta, 2015 : 157),

En osant sortir de chez elles et en participant à la politique, elles ont donné au mouvement d'Indépendance de l'Inde un caractère distinctif. Meilleurs organisateurs que les hommes, elles ont fondé des écoles publiques, des centres d'assistance publique pour les enfants et les femmes. Ces institutions seront bénéfiques pour la société de Calcutta, même après l'Indépendance⁷ (Dutta, 2015 : 158).

Dans *Pratham Pratishruti*, Satyabati enseigne à un groupe de femmes dans une école locale (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : 394). Le travail fait par des femmes comme Satyabati en dehors de la maison, n'étant pas bien accueilli par leurs familles, Satya doit lutter constamment contre son mari, sa belle-famille et finalement ses fils. Elle prend aussi conscience des changements sociaux qui transforment rapidement cette ville : « Quelle ville étrange - Calcutta ! La gloire de l'argent y règne en maître ; elle l'emporte sur la connaissance, l'éducation et les efforts humanitaires⁸ » (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : xxiv). Dans le roman *Nagarnandini*, cette désillusion frappe également Madhabi, jeune fille qui habite dans la résidence des femmes avec Paramita : « Dans cette grande ville, on n'a rien fait pour les femmes, pour celles comme nous, qui veulent y habiter seules⁹ » (Shankar, 1961 : 75).

En retraçant l'histoire des mouvements féministes au Bengale, Chatterjee conclut que les actions réformistes ne visaient qu'à changer le niveau de vie de la population en général. On devait éduquer les femmes parce que les hommes en avaient besoin afin d'améliorer les conditions de la vie au sein de la famille. De même, les réformistes autorisèrent le remariage des veuves non pas parce qu'elles méritaient d'être libérées du joug de la tradition, mais plutôt pour démontrer au monde entier que l'hindouisme se modernisait (2000 : 332). Dans *Pratham Pratishruti*, Shankari, veuve de basse caste, transgresse les lois sociales en tombant amoureuse d'un jeune homme de son village. Rejetée par sa famille, elle s'enfuit à Calcutta. Satyabati la retrouve plusieurs années plus tard dans son voisinage à Calcutta. Quelques jours après leurs retrouvailles, Shankari se suicide et Satyabati adopte sa fille et l'inscrit à Bethune, première école pour femmes fondée par Ishwarchandra Vidyasagar. Elle réussit même à la marier à un Brahm¹⁰ (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : 390). Pourtant, sa propre fille, Subarnalata, inscrite dans une école par sa mère à Calcutta, est emmenée par son père au village et mariée à l'insu de Satyabati à l'âge de huit ans (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : 527-530). Cet incident ébranle la confiance de Satya et elle décide de quitter sa famille pour toujours. Elle part en disant à son mari : « [...] y a-t-il ou pas une issue pour les femmes, c'est ce que je dois déterminer pour le reste de ma vie¹¹. » (Devi traduit par Chowdhury, 2004 : 530).

Les femmes qui choisissent de gagner leur vie doivent faire face à la critique sociale. Paramita reçoit des lettres anonymes insinuant qu'elle entretient une liaison avec le directeur de l'entreprise (Shankar, 1961 : 90). Si elles consomment de l'alcool ou préfèrent fumer, on les décrit comme des femmes corrompues. On attribue une valeur morale aux actes simples de la vie quotidienne (Shankar, 1961 : 91-93). Bien que l'Inde soit indépendante, les femmes, censées protéger les traditions orthodoxes à l'époque nationaliste en tant que préservatrices de la culture indienne, sont encore perçues comme des créatures dont la place est à « la maison conjugale ». L'historienne Tanika Sarkar observe que les administrateurs anglais définissaient le peuple colonisé, plus spécifiquement le gentilhomme bengali (*Bhadralok*), comme appartenant à une race efféminée, faible et paresseuse. À l'inverse, l'Empire était défini comme mâle et dominateur (Sarkar, 1987). En contrepartie, les nationalistes se sont approprié cette image de la femme, l'ont déifiée et l'ont projetée sur la mère-patrie. Partha Chatterjee explique que cet acte de reconstruction de l'image de la mère-patrie créa une nouvelle chaîne de rapports de domination-subordination où le *Bhadralok*, nouveau subalterne de l'élite coloniale, s'est emparé des nouveaux symboles pour assurer son rôle de dominateur vis-à-vis des classes pauvres, des femmes et des castes inférieures (Chatterjee, 1990).

En réalité, la ville de Calcutta, apparemment si accueillante envers les femmes en tant que centre de réforme, ne fournit pas d'espace protégé à la femme qui vit seule, qui travaille ou qui est pauvre. En outre, certaines féministes comme Dev Sen et Chatterjee pensent que les réformes sociales du dix-neuvième siècle n'étaient qu'une illusion. En vérité, les gens de Calcutta n'ont jamais encouragé l'indépendance des femmes (Dev Sen, 2000 : 297-303). Dans *Dahan*, la grand-mère de Jhinuk fait écho à une constatation équivoque lorsqu'elle lui conseille de ne pas prendre sa défaite à la cour de justice trop au sérieux :

Je ne sais pas si les choses ont changé en réalité de nos jours. C'est vrai que maintenant les femmes peuvent se déplacer plus librement, elles peuvent entrer dans l'armée, grimper les montagnes de Himalaya, et poursuivre des études supérieures comme les garçons. Vous pouvez même gagner votre vie. ... Pourtant, peux-tu dire que tu es libre ? Ne comprends-tu pas que, si les hommes consentent à vous accorder la liberté, alors seulement, vous l'aurez ? Aujourd'hui, ils ne veulent plus de femmes au foyer, donc, ils vous laissent étudier. Ils ne pouvaient pas financer les dépenses de la famille, alors ils vous ont laissé chercher un métier [...], ils veulent regarder vos corps plus tranquillement, alors les programmes télé montrent des femmes peu vêtues. Et vous appelez cela... « liberté » ! (Bhattacharya, 2002 : 166).

La contradiction entre l'idéalisme hindou qui accorde l'honneur aux femmes et la réalité de la condition féminine se fit de plus en plus choquante au cours des années qui suivirent l'Indépendance. L'héroïne du roman *Dahan*, Jhinuk, observe que « ces jours-ci, les journaux ne parlent que des crimes contre les femmes - viol, agression sexuelle, -torture après le mariage. La ville manifeste des signes d'une pourriture qui vient de l'intérieur » (Bhattacharyya, 2002 : 31). Les femmes ont obtenu le droit à l'éducation, au travail, mais en vérité elles sont encore asservies par une culture patriarcale. Dans les deux romans, *Nagarnandini* et *Dahan*, on observe que les jeunes filles qui travaillent dans les bureaux et qui ne se marient pas tôt sont assujetties à la critique sociale. Quant au mariage, c'est la famille des jeunes gens qui l'arrange suivant les règles de la caste et des lois religieuses. Par ailleurs, les publicités matrimoniales dans les journaux indiens montrent que les hommes préfèrent des jeunes filles au teint clair et physiquement belles, qui valoriseraient leur foyer plus que leur métier. Souvent, la famille du garçon passe la jeune fille au crible pour évaluer sa beauté et ses atouts physiques avant de fixer le mariage. Dans ce marché matrimonial, la femme moyenne ne peut espérer ni être indépendante ni être heureuse. La famille d'un garçon qui rend visite à la famille de Paramita à Sitalpur déclare, « [...] que son teint est un peu plus foncé que ce qu'elle avait espéré et que sa taille n'est pas assez mince » (Shankar, 1961 : 83). C'est à cause de leur rejet que Paramita pourra poursuivre sa carrière, car, si les jeunes filles restent célibataires, il vaut mieux qu'elles gagnent leur vie. Même dans le cas des professions plus libérales, on fait une distinction entre l'homme et la femme. Selon Dev Sen, romancière, et professeure elle-même, le lecteur de la littérature bengalie juge le caractère moral de l'écrivaine si elle essaie d'explorer les thèmes de la sexualité (Dev Sen, 2000 : 297-303). Expliquant le manque d'érotisme dans la littérature bengalie, elle constate que :

Dans la culture bengalie, la plupart des gestes sont codifiés en fonction du sexe, et les gestes des femmes sont particulièrement régulés par les devoirs et l'espace qui leur sont attribués par la société. Un examen attentif des mots bengalis pour «femme» et «épouse» révèle clairement les rôles socioculturels imposés à la femme bengalie. Ses actions sont essentiellement sexuées et la définissent en tant que reproductrice ; ses tâches sont toutes liées au foyer, en tant que nourricière ; son caractère est passif, en tant que servante ; son espace est l'intérieur, (ou 'le dedans'), pour limiter son pouvoir. Elle est confinée à la cuisine et à la chambre à coucher, ce qui signifie en fait qu'elle est là satisfaire le bon plaisir des hommes¹². (2000 : 297).

Dahan désigne le fait de brûler, comme dans le cas de *Sati* - le rite d'immolation des veuves hindoues aux funérailles de leurs maris décédés (abolie par la loi en

1818). Romita, jeune femme extrêmement belle, mariée dans une famille aristocrate et illustre, brûle petit à petit, subjectivement, dès le jour de l'incident de son agression par quelques garçons inconnus. Elle est d'abord dévastée par cette agression, et plus tard par le comportement de son mari et de sa belle-famille qui l'accusent de calomnie. On ne lui permet pas de porter plainte auprès de la cour de justice, ni de communiquer avec Jhinuk, qui l'a sauvée de ces agresseurs. Au contraire, ils soupçonnent qu'elle entretenait une relation amoureuse avec l'un des garçons qui l'ont attaquée. Le mari, si gentil avant l'incident, la viole et elle se retrouve enceinte. Elle n'a pas le courage de demander ni le divorce ni le soutien de ses parents pour réclamer justice. Par peur que tout le monde se moque de la chasteté de sa femme, qui est considérée comme la déesse du foyer (*grihalakshmi*), son mari ne lui permet pas d'identifier ses agresseurs devant la cour de justice. Des sociologues comme Joshi ont trouvé que, dans les villes métropolitaines de l'Inde, du Bangladesh et du Sri Lanka, les jeunes femmes sont plus susceptibles de subir des violences sexuelles. C'est aussi le cas des femmes âgées qui vivent seules ou de celles qui « transgressent » la norme et choisissent de rester célibataires. En fait, selon eux, souvent les femmes dans ces sociétés préfèrent habiter avec un homme même si elles subissent des maltraitances à ses côtés parce qu'elles se sentent encore plus vulnérables sans partenaire (Joshi, Fawcett et Mannan, 2011 : 100). On pourrait conclure que, dans la plupart des villes de l'Asie du Sud, les femmes se sentent menacées et que les espaces urbains ne sont pas organisés pour leur permettre d'y vivre librement.

Selon Chowdhury, si « Satya idéalisait la Calcutta du dix-neuvième siècle comme la ville de Rammohun Roy, Vidyasagar et Debendranath Tagore » (2004 : xxiv), c'est que cette période constitua un moment exceptionnel dans l'histoire de cette ville coloniale. Le mouvement nationaliste avait créé l'image d'une féminité indienne en opposition au modèle de la femme occidentale dans un but bien précis. Une fois ce but atteint, l'image de la femme bengalie s'est figée dans le rôle de protectrice du foyer au détriment de son émancipation individuelle, tandis qu'en réalité, la vie des femmes indiennes au XX^e siècle évoluait rapidement. La classe moyenne bengalie, ainsi que l'explique Partha Chatterjee, définit la femme dans des termes dégradants : « Juste à côté de la parodie de la femme occidentale, cet autre 'construit' réapparaît constamment dans la littérature du dix-neuvième siècle » (Chatterjee, 2001 : 127). En fait, il explique comment « l'image de la femme comme déesse ou mère sert à effacer sa sexualité dans le monde extérieur à son foyer¹³ » (2001 : 131). La classe moyenne bengalie idéalise encore la femme qui se confine en sa « demeure ». Les femmes comme Satya, Paramita ou Jhinuk, qui demandent justice, qui exercent un métier dans le commerce ou la technologie,

ou celles qui choisissent de vivre seules, sont considérées comme anormales et dangereuses. Les trois romans de cette étude critiquent, d'une façon ou d'une autre, la déification de la femme et démontrent à la fois sa vulnérabilité et sa force de caractère dans un espace urbain qui évolue sur le plan de son fonctionnement matériel mais qui déforme l'image de la femme en l'idéalisant au point de la dépouiller de toute réalité et de l'enfermer dans cette fiction.

Bibliographie

- Bhattacharyya, S. 2002 (1998). *Dahan* [bengali]. Kolkata: Ananda Publishers Pvt. Ltd.
- Chant, S. 2013 « Cities Through A 'Gender Lens': A Golden 'Urban Age' for Women in the Global South. *Environment and Urbanisation*, vol. 25 (1), p. 9-29.
- Chatterjee, M. 2000. The Feminist Movement in West Bengal. In: *Faces of the Feminine in Ancient, Medieval and Modern India*. Mandakranta Bose (dir). New Delhi: Oxford, p. 322-334.
- Chatterjee, P. 1990. The Nationalist Resolution and the Women's Question. In: *Recasting Women: Essays in Indian Colonial history*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Chatterjee, P. 2001 (1993). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. New Delhi: OUP.
- Chaudhuri, M. 2004. Introduction. In: *Feminism in India: Issues in Contemporary Feminism*, New Delhi: Kali For Women, vol. 2, p. xi-xiv.
- Chowdhury, Indira. 2004. Introduction. In: *The First Promise*. New Delhi: Orient Longman Pvt. Ltd, p. xii-xxxv.
- Devi, A. 2004. *The First Promise* (Traduit du bengali *Pratham Pratishruti* (1964) par Indira Chowdhury). New Delhi: Orient Longman Pvt. Ltd.
- Dutta, K. 2015 (2003). *Calcutta A Cultural and Literary History*. New Delhi: Supernova Publishers and Distributors Pvt. Ltd.
- Joshi, D., Fawcett. B., Mannan, F. 2011. « Health, hygiene and appropriate sanitation: experiences and perceptions of the urban poor ». *Environment and Urbanisation*, vol. 23, no. 1 (April), p. 91-112.
- Roy, A. 2003. *City Requiem, Calcutta: Gender and the Politics of Poverty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sarkar, T. 1987. « Nationalist Iconography: Image of Women in Nineteenth-Century Bengali Literature ». *Economic and Political Weekly*, vol. 22, no. 47, p. 253-276.
- Sarkar, T. 2005 (2001). *Hindu Wife, Hindu Nation: Community, Religion and Cultural Nationalism*. New Delhi : Pauls Press.

Notes

1. "The best adjective that can be bestowed on a Bengali woman is *gharoa*, usually translated as 'homely', actually meaning a homebody." Notre traduction
2. *Pratham Pratihsruti* a été traduit du bengali en anglais par Indira Chowdhury et s'intitule *The First Promise*.
3. *Nagarnandini* (ou 'La femme de la ville', Notre traduction), existe seulement en version bengalie.
4. *Dahan* veut dire, brûlure/ le fait de brûler.
5. Notre traduction du bengali.

6. “The authorial voice that intervenes only minimally, points out the ways in which the city moulds and reshapes Satya and Nabakumar. Nabakumar remains rigid and conventional, mindlessly absorbing the pleasures the city offers. Satyabati, on the other hand, finds ways of repaying her debt to the city that has taught her so much, by teaching adult women in a school. The epic dimensions of the novel also take the other characters in its sweep and demonstrate the ways in which the city makes, remakes and unmakes them”. Notre traduction.
7. “By emerging from their homes and joining politics in large numbers, they gave a distinctive colouring to Bengal’s and India’s freedom movement”. Notre traduction.
8. “What a strange place the city of Calcutta was! The glory of money reigned supreme; it prevailed over talent, learning and any humanitarian efforts. And yet, Satya had looked on the city with such admiration from her childhood!” Notre traduction.
9. Notre traduction du bengali.
10. La religion Brahma: religion réformatrice fondée pendant la renaissance au Bengale par Keshub Chandra Sen et Devendranath Tagore pour contrer les croyances orthodoxes de l’hindouisme.
11. Satya had spoken to her son [Elokeshi’s son - her husband], “That’s what I’ll have to figure out for the rest of my life - if there is a way out or not.” (Devi traduit par Indira Chowdhury, 2004: 530).
12. “In Bengali culture, most gestures are codified according to gender, and women’s gestures are especially clearly codified by the duties and space allotted to them by society. A close look at the Bengali words for “woman” and “wife” clearly reveals the sociocultural roles imposed upon the Bengali woman. Her actions are predominantly sexual, as the breeder; her duties all household-related, as the nurturer; her character passive, as servant; her space indoors, to limit her powers. She is bound within the kitchen and the bedroom - which really means catering to the senses of menfolk.” Notre traduction.
13. “In fact, the image of woman as goddess or mother served to erase her sexuality in the world outside the home”. Notre traduction.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Queer citizens in the city

Angelie Multani

IIT, Delhi, Inde

angelie@hss.iitd.ac.in

<https://orcid.org/0000-0003-3789-9243>

Reçu le 10-09-2021 / Évalué le 22-10-2021 / Accepté le 18-10-2021

Citoyens 'queer' dans la ville

Résumé

Mon article se concentre sur trois pièces de Mahesh Dattani qui mettent en avant les questions de sexualité, de communauté et de famille. Je propose d'examiner les liens entre l'homosexualité, la marginalisation, la parenté et la citoyenneté (droits/exclusion). Judith Butler soutient que la parenté est toujours hétérosexuelle. Amy Brandzel (*Queering Citizenship : Same-sex marriage and the State*, GLQ 11:2, pp 171-204) établit des liens entre les lois sur le mariage, l'institutionnalisation de la relation avec son attente tacite de procréation, l'hétéronormativité et la citoyenneté. De plus, Brandzel cite M. Jacqui Alexander qui soutient que la citoyenneté est fondée sur la démarcation des corps homosexuels comme étant en dehors des limites de la citoyenneté. Par le biais d'une législation qui criminalise les sexualités situées en dehors du cadre de la famille monogame hétérosexuelle, l'État a construit l'hétérosexualité comme une condition préalable à la citoyenneté et comme la norme tacite de l'appartenance et de la nationalité.

Mots-clés: théâtre indien, sexualité, citoyenneté, communauté, théories gay et queer

Queer citizens in the city

Abstract

My paper focuses on three plays by Mahesh Dattani which foreground issues of sexuality, community and family. I propose to look at connections between queerness, marginalization, kinship and citizenship (rights/exclusion). Judith Butler makes an argument that kinship is always heterosexual. Amy Brandzel (*Queering Citizenship: Same-sex marriage and the State*, GLQ 11:2, pp 171-204) draws connections between marriage laws, the institutionalization of the relationship with its unspoken expectation of procreation, heteronormativity and citizenship. Further, Brandzel cites M Jacqui Alexander who argues that citizenship is predicated on the demarcation of homosexual bodies as outside the bounds of citizenship. Through legislation that criminalizes sexualities located outside the purview of the heterosexual monogamous family, the state has constructed heterosexuality as a prerequisite to citizenship and as the unspoken norm of membership and national belonging.

Keywords: Indian theatre, sexuality, citizenship, community, gay and queer theory

Introduction

India is a traditionally conservative society which has historically been plural and open to alternative sexual identities and practices; but increasingly in contemporary society these alternative lifestyles are only 'allowed' to exist if they do not demand to be acknowledged or accommodated. Homosexuality (sic) has been a criminal offence in the Republic of India under Section 377 of the Indian Penal Code, but the origins of the law dates back to 1861, when the British colonial government criminalised sexual activities "against the order of nature", including homosexual sexual activities. This colonial law was not repealed, but lingered on in the postcolonial independent Republic.

Looking at the historical origins of this law, Leela Gandhi (Gandhi, 2007: 92) argues that even though the 'East' was identified within colonial discourse as a homosexual (effeminate) zone, the imperial project was not homoerotic but homophobic. The anti-colonial/nationalist endeavour to reform in the image of the aggressor by 'recuperating' a 'lost' native masculinity, argues Gandhi, can be said to herald the onset of a postcolonial heteronormativity, which was "...tragically collaborative and fraught by the fear of effeminacy or homophobia." It is no surprise, then, that in independent India, prejudice against all queer/gay and lesbian people was not 'erased' but in fact, even strengthened.

It is this prejudice operating through society, and conflated with other prejudices of communalism and colour (or skin tone, in the Indian context) that are revealed in the plays of Mahesh Dattani. In this paper I trace the inter-sectionalities of sexuality, marriage/kinship and citizenship/community in contemporary India, within the urban spaces of putative cosmopolitan middle-class life as represented in three plays of Dattani. Dattani has four major plays that focus on queerness, community and how they function in contemporary cosmopolitan Indian cities. Each play deals with the subject differently and the treatment varies from almost light-hearted farce to tragic. In this paper I discuss three of the four plays as they specifically discuss the issues of community and belonging in ways that the fourth play doesn't.

Do the Needful (DtN) (1997, radio play on the BBC) works as a light-hearted subversion of the conservative idea of "arranged marriages", even as non-normative desires are held up and examined - is a man falling in love with another man as transgressive as a Hindu woman falling in love with a Muslim man? DtN works as a comic subversion at multiple levels - the title refers back (tongue in cheek) to a favourite Indian English bureaucratic phrase - the formal phrasing of a request/order in officialdom here refers to the parents' expectations of their 'children' - that

they will ‘do the needful’ and marry, procreate, perpetuate bloodlines, traditions and social norms; it could also refer ambiguously to what the young people ‘have to do’ for their ‘needs’ - in order to live lives that fulfill their own desires.

On a Muggy Night in Mumbai (OaMNiM) (Mumbai, 1998) is one of Dattani’s best known and most “controversial” plays - all the characters (save one) on stage are gay - male or female, from different socio-economic backgrounds, communities and with different goals, needs and desires. Some are single, some in proxy relationships and some in long-term committed partnerships. It also explores the idea of a community or kinship based not on traditional terms of biology or marriage, but on values of love and acceptance.

The idea of kinship and community is also explored in the radio play *Seven Steps around the Fire* (SSatF) (BBC Radio 4, 1999). The community here is the hijra community that is an integral if largely invisible part of traditional Indian society. The hijra community of course is different from the one represented in OaMNiM, since it functions as a community tied together with rituals and social bonds. Self-appropriating the terms of abuse regularly hurled at them by ‘normal’ people, the hijras seek to turn the fear of non-normative sexuality, illegitimate desire and even their so-called capacity for violence into weapons of empowerment. The aspect of forced heteronormative marriage is the darker side of the play first discussed - an arranged marriage for a homosexual man can be a proxy, a cover-up either serious or light-hearted, but it can also be the final denial and rejection of the individual’s desires and identity.

All these plays interpolate sexuality with community and even citizenship - in the first play, DtN, we are constantly reminded that in India, identities cannot be conceived without reference to family, class and community. The prescriptions of ‘legitimate’ and ‘illegitimate’ love include communal or religious identity, caste, class, region as well as, of course, sexuality. There are some boundaries that are stretched for the sake of convenience and to pacify the idea of modernity and cosmopolitanism.

“We are family”... Family and Community

All the plays demonstrate a different aspect of family - from the nuclear family nestling within the larger community shown in DtN, to the invented communities of OaMNiM and SSatF. Sometimes the plays demonstrate the breakdown of families - exposing the tensions and fault lines in units that are based on traditional or patriarchal structures of oppression. Focusing on the family as a starting point is invaluable when looking at Dattani’s plays - inasmuch as the texts enable a critical

questioning of individual identity and sexualities (especially in the plays under discussion here), they also focus on the family as a primary unit. The family in Dattani's plays is not necessarily a "happy, nuclear/joint family" - it is often a microcosm of society at large, and in fact very often cruel, biased and oppressive. The tensions between the idea of the normative family in the Indian context where it is seen as primary and the functioning of the family unit as oppressive also point to the tensions and fissures of a changing society, of revealing the tears in the fabric of cultural norms. Though the idea of the family unit as primary is a contested one in gay and lesbian scholarship, in South Asian literature it is still important enough to justify it as an opening into the discussion of sexuality.

Bose and Bhattacharya remind us that the heteronormative family unit is not:

central to all of its contexts in absolutely similar ways. ... it is vitally important not to assume (then) that all anti-heteronormative sexual relations and identities are necessarily anti-family. The unit of family itself is today constantly being challenged and reconstituted in non-normative evolutions which is making it possible for gay and lesbian marriages and hijra families/communes, for example, to lay claim to some of the economic and social benefits of what is considered to be the established, traditional family unit. [Bose and Bhattacharya, 2007: xxvi].

The family units in DtN are both conservative and flexible. The Gowdas and Patels (two different community groups) are deeply embedded in their own communities yet recognize that their "wayward" children may not be able to find partners from within those close communities. The advantages and disadvantages of this closeness within the groups are highlighted with the families, i.e. the parents, making the "bold" decision to look for marriage partners outside the specific group in the hope that the young people will be more acceptable to groups who may not have heard of their particular indiscretions. The fine balance between tradition and modernity or between conservatism and cosmopolitanism is successfully negotiated in this play as both sets - the parents as well as the young protagonists find the cover of the arranged match working in their favour.

It is in the hypocrisy of using 'modernity' as a fig-leaf for desperate measures that is possible in the context of the city that Dattani's work is embedded in. The urban middle classes that inhabit India's cities imagine themselves as 'modern', as 'Westernised' in ways that have liberated them from traditional notions of social boundaries, yet they are as circumscribed within normative rules as they are by the noise and bustle of the city itself.

The city enables both Alpesh and Lata to transgress or transcend their community boundaries and to have romantic relationships with people who would otherwise have been taboo. It is the anonymity of the city that allows Lata to meet a Muslim man and the urban lifestyle that makes it possible for Alpesh to have a ‘manicurist’ and ‘masseuse’. The presence of the city as a social and cultural context is palpable in Dattani’s plays. Society and the multiple ways in which it impinges on our present is evidenced not only in an overtly political sense, as in that of communal violence and differences in culture interfering with personal relationships, but also through social mores and values.

In OaMNiM the outside world is suggested not only as a realistic marker of space and context but also functions as a symbol of location in the psychological sense. The stage directions in Act I read:

The stage is divided into three acting areas. The first is a small flat, beautifully done up in ethnic chic’ fashion. A huge poster of Meena Kumari in ‘Pakeezah’ offers relief to a stark white wall. The windows overlook the Mumbai skyline and act literally as a window to the city with its glittering lights. The flat is too high up for the noise but the partial view of the ‘Queen’s Necklace’ suggests that the flat is located in the upmarket area of Marine Drive, though not quite Pali Hill. (Dattani, 2000: 49).

If we simply concentrate on the spectacle of the Mumbai skyline seen as a backdrop to Kamlesh’s flat and his attempts at ‘creating a world where he can belong’ [Act One], the double function of the setting is quite apparent. In the first place it functions simply as a marker of space, and of socio-cultural locale. Kamlesh has succeeded in carving out a space on Marine Drive, if ‘not quite ‘Pali Hill’. Secondly, and perhaps more importantly, it signifies the constant and ineradicable presence of the cityscape itself - the conservative social world with its values, prejudices and judgements, that nobody can quite get away from, no matter how ‘high up’ you get.

The action in the play is also constantly circumscribed by the noise from a wedding party taking place downstairs from Kamlesh’s flat. The wedding guests serve to locate the play physically, again, much as the skyline of Marine Drive does, and also goes beyond this function as the very fact of the wedding, socially sanctioning and legitimising a relationship between two people (willing or unwilling) highlights the ‘transgressive’ nature of the choices made by Kamlesh and his friends.

The stigma-free utopic or radical space for freedom of sexual identity and choice is illusory in the ‘real world’, as represented through the bubble of Kamlesh’s flat in OaMNiM. The fragility of the bubble which ‘allows’ Kamlesh and his friends to lead

apparently free and independent lives is constantly highlighted by the fact that this freedom is afforded (literally) both by socio-economic circumstances and is also at the mercy of the outside world, which can cut off electricity (or other essential life) supplies at their whims. It is the permeability of the boundaries between the group of friends in the flat and the world outside that emphasises the tenuousness of the lives lead by those who choose non-heterosexual relationships and affiliations. The precariousness of queer lifestyles in heterosexual communities is underscored not just by the noise and intrusion of the wedding party but in the ways in which the outside materially affects the life choices of those who seek to belong or be accepted by the community.

The friends in Kamlesh's flat are not a community based on sexual differences - As Esther Newton has argued, communities are not necessarily homogenous - "the community is an on-going social reality in, around and against which people align themselves according to their own self-definitions." [Newton, 1972: 21]. The temptation to treat all the gay/queer/lesbian characters gathered together in Kamlesh's flat as a unified group is tremendous - however it is imperative to recognize the fact that within the space of the apartment, and "despite the alternative sexual preferences" that have brought them together, each member of the group is sharply differentiated from the other by their self-definitions. It is not simply a question of who is "out" and who is not, it is in the ways in which they identify themselves, see themselves as subjects that sets them apart. Kamlesh, Bunny, Sharad, Ranjit, Ed/Prakash and Deepali and the guard all function very differently as subjects, sexual and otherwise.

It is only when the characters realize they can trust each other, when they feel empathy and love (again, not necessarily in a sexual or conjugal manner) for each other that the sense of community in a positive and affirming way is realized. Similarly, in DtN, it is when the young betrothed pair Alpesh and Lata see that they are similarly marginalized, that their choices are rejected by the mainstream or power apparatuses in similarly discriminatory ways that the "bond" of friendship/ community is forged, which essentially undercuts or subverts the overt bond of conjugality that they have been coerced into. Their partnership is possible precisely because they choose it themselves, without the prejudicial or bigoted baggage still carried by the older generation.

The unacceptability of the relationships that Lata and Alpesh have chosen for themselves also highlights another interesting aspect of mainstream conservative society in India today. Lata is in love with a Muslim man, derogatorily and "automatically" referred to by her parents as a "terrorist" on account of his religion. The segueing of Islam into terrorism is one aspect of the "othering" of the Muslim from what is considered mainstream Indian society.

Citizenship and Culture

Unpacking the intersectionality of sexuality, community and citizenship, we see the anxieties of one category traced onto the others. Sexuality is of course, connected with culture, and culture with nationalism, and nationalism with citizenship. Returning to Gandhi's argument which was laid out at the beginning of this paper, there is a clear connection in contemporary India between homophobia and culture and an equally clear connection between culture and nationalism. The Citizenship Amendment Act of 2019 stated that "Hindu, Sikh, Jain, Buddhist, Parsi and Christian foreigners, who have migrated from Pakistan, Bangladesh, and Afghanistan into India up to 31.12.2014, on account of persecution faced by them due to their religion" would be granted citizenship status in India. Muslims are not included in the list.

If we conflate the 'minorities' the other way around, the obvious question that arises is, are queer people also not 'already' citizens? What are the rights and privileges that queer people are forbidden from enjoying at par with hetero-normative Indians? The first and obvious one is the right to have a homosexual romantic/sexual relationship. Queer people also cannot marry, have children (we will not discuss the nuances of 'have' at this point) or have any kind of social contract with their homosexual partners. Butler of course has raised the question as to why marriage should be the goal of same sex relationships, but it is equally true that it may be a personal choice for some, a choice they have no legal or social authority to enact.

In her essay "Is Kinship always already Heterosexual", Butler points out the inextricable links between culture and the nation-state, where the state legislates on who belongs, and who doesn't, on the basis of who they have (legitimate) sex with. As Butler's argument goes, 'Legitimate' sex rightly belongs in a socially state sanctioned cross-sexual relationship, and even if we are radical enough to imagine that it may function between a same sex couple, we are not far-sighted enough to imagine a society without the marriage bond. Kiran (Kamlesh's sister) makes the statement in *OamNiM*: "I really wish they would allow gay people to marry". Ranjit's response to her is a typical Dattani line - witty, sarcastic and darkly true - "Oh, they do. Only not to the same sex." (Dattani, 2000: 98) Who the "they" is, and why should "they" have the power to dis/allow a putatively personal choice is not explored further.

Returning to the threat posed by "kinship outside the family", it is important to remind ourselves of what Foucault had stated: "what most bothers those who are not gay about gayness is the gay lifestyle, not sex-acts themselves." [O'Higgins,

1983: 22]. It is the idea of inventiveness, which “in Judith Butler’s terminology might breach the possibilities of imaginable and realizable ... configurations within culture.” [Gandhi, 2000: 100].

With this theoretical context provided by the quotations given above, I would like to critically examine the opening scene of the play with Kamlesh in the bedroom with the security guard. This is a frankly sexual scene which firmly anchors the discussion of homosexual identity and choice not simply in intellectual or abstract debates, but in a physical, sexual context. Quoting Leela Gandhi, this scene firmly “puts the sex back into homosexuality, and in so doing, foregrounds the rights of sexuality as the originary postulate of a homosexual politics.” [Gandhi, 2000: 96] The play uses this opening visual along with another visual, of the photograph of a naked Kamlesh and Ed/Prakash as bookends which emphasise the very real and corporeal basis of the “difference” between the protagonists of the play and the normative society which surrounds them.

The opening scene is significant and has multiple resonances. It is meant to be apparent that the two characters are in some sort of intimate relationship, one which has not however transcended class boundaries. There are stark visual differences and markers of class and privilege, as Kamlesh lounges in a dressing gown, smoking and watching the guard dress. Kamlesh hands the guard a few hundred rupee notes from his trousers and the guard salaams (salutes him). When they step out into the living room the differences between them are even more emphasized as Kamlesh hands the guard more money and instructs him to buy alcohol for the guests expected later. The complexities of this relationship that we cannot quite slot neither into a consensual one nor into a commercial transactional one are heightened when Kamlesh bends down to tie the guard’s shoe laces. This gesture in the Indian context is both transgressive as well as intimate - there is a clear class and caste hierarchy violated here as there are strong taboos governing the rules of footwear and who touches who’s feet. By tying the guard’s laces Kamlesh violates all rules of normative class behavior.

The other complications arising from not just social taboos but also the real threat of criminalization of homosexuality are underlined when Kamlesh asks the guard if he engages in a relationship with him for money. The guard initially denies this, then:

Guard: (*shakes his head*): No Nahin. (*Realises the implication of what he has said. Hastily.*) Yes yes. I do all this for money¹.

It is clearly the double threat of social censure as well as legal criminality that makes the guard prefer the stigma of a sex-worker rather than acknowledge

that he may be gay or may be in a consensual relationship with another man. The stench of exploitation of class cannot be ignored - Kamlesh may be very gentle and may have displayed tenderness in the gesture of bending down to tie the guard's shoes, but he does clearly enjoy the dominant position in the relationship. Lounging in a dressing gown and watching while the guard puts on his uniform is an act of sexual dominance and ownership, afforded by privilege.

It is precisely this act of Kamlesh tying the shoelaces of the guard which constitutes a breaching of possibilities in culture. The transgression of all social boundaries is what makes the gay lifestyle such a threat to society. It is the formation of a different kind of community, one based on mutual acceptance and respect, that doesn't accept binary oppositions and irreducible power relationships as necessary and inevitable. The radical 'queering' of kinship this entails also brings forth a utopic view of social relationships and family, one that embraces incompleteness and multiple views of the self.

To live in heterosexual society and to perpetuate its binary oppositions that are based on categories of sex is to implicitly or explicitly accept those categories as natural and binding. Traditional society and kinship, as Judith Butler says is 'already heterosexual', where the rights of homosexual men and women to marry are predicated on a notion of state legitimacy and the 'right' to have children. "To be legitimated by the state is to enter into the terms of legitimation offered there and to find that one's public and recognizable sense of personhood is fundamentally dependent on the lexicon of that legitimation." [Butler, 2002: 17].

Again, it is not just that homosexuals are de-legitimised as citizens, but specifically as Indian citizens in this context - Gandhi mentions that the "slim entry" on South Asia in the voluminous 'The Gay and Lesbian Literary Heritage' is attributed to "the generally conservative mores of the people, brought on by repression and piety, compelling its homosexual refugees to seek amnesty in other, more sexually enlightened cultures..." "To come out, in other words, is to go out". (Gandhi, 2000: 91) Whilst not going into the merits of an argument that does not recognize privilege in the act of coming out, let me point towards the character of Ranjit in *OaMNiM*. Ranjit immediately sets himself apart from the daily life of India by wanting to make sure the 'lovely cool air' of the flat is not contaminated by the 'muck' outside. He is referred to as a 'coconut' by Sharad - brown on the outside and white inside, in reference to his rejection of his Indian identity in preference to living in the West. He claims that to live freely and openly according to his sexual preferences would not be a possibility in India, therefore he prefers to live abroad where he can be openly in a committed relationship with his partner. When Bunny accuses him of being ashamed of being Indian, he retorts:

That's really rich, coming from a closet homosexual like you! Yes, I am sometimes regretful of being an Indian, because I can't seem to be both Indian and gay. (Dattani, 2000: 88).

At another point in the play, Sharad makes an ironic reference to the de-legitimised status of homosexuals as citizens - as he and Kamlesh argue over what music they should play, Sharad suddenly asks Kamlesh to play "our anthem". When he is questioned as to what he means, Sharad responds: "I certainly didn't mean Jana Gana Mana..." (Dattani, 2000:55). Homosexuals have 'their own' anthem, they are not counted as part of the normative world outside, and especially not if they refuse to camouflage themselves, to make themselves invisible and fit in. The choice seems to be between sexuality and community, or citizenship. In a memory scene with Ed, while looking out on the street with him, Kamlesh says, "They can't see us at all, though we can see them ... they don't really see us." (Dattani, 2000: 81).

Mainstream society can 'tolerate' while being able to ignore homosexuality and its radical lifestyle, as long as queer people "camouflage" themselves as Bunny puts it. It is when the material reality of sexuality breaks its borders, when it can no longer be sealed into closed spaces, that society turns on those it deems 'different'. The photograph of Ed and Kamlesh embracing in the nude flies out of the window and is seen by the children in the wedding party. The guard comes to inform Kamlesh that there will be a complaint lodged the next day and says:

You people want the whole world to know what you do? What will happen to you now? Why do you want to do all this so openly? [Dattani, 2000:105].

The operative phrase here is "khullam khulla" - openly. There is a popular Hindi movie song, the lyrics of which translate to "We will love openly and publicly/ we will not be frightened of the world³". The idea of claiming one's right to love where one wants to, to claim indeed, your right to live the way you want to is in itself a threat to conservative society and state which needs to govern and regulate all relationships. The need for this governance is rooted in a belief in 'culture' - this takes different forms in different countries, but the symbolic order of heteronormativity is in the "belief that the culture itself requires that a man and a woman produce a child and that the child have this dual point of reference for its own initiation into the symbolic order, and the symbolic order consists of a set of rules that order and support our sense of reality and cultural intelligibility." (Butler, 2002: 29).

In DtN, at Lata and Alpesh's wedding, Alpesh's mother breaks down when her spiritual guru enters, and says " ...Bless them, Swamiji! Bless them for a long and happy life! (*crying*) Bless them. May our lives be added to their lives. May they

have many children. At last God has answered our prayers!” (Dattani, 2000:156). There is a belief in a “natural order”, which is predicated on cross-sex marriage and procreation. Even when Alpesh hints at his sexuality as a probable reason for the failure of his first marriage, his mother denies it - this denial constitutes her determination to de-legitimize his sexuality and to make him into a normative member of her society⁴. The end of the play DtN subverts the dominant notion of ‘closure’ and perpetuation of the culture through a marriage - the heteronormative cross-sex marriage is a symbolic success, but is not going to actually achieve the goals set for it.

The pervasiveness of state and social control works through the ways in which it is internalized by us - ironically it is precisely the membership in a community/group that makes us desire or aspire to be completely a part of it, to be completely accepted, acknowledged, legitimized. This desire for recognition, is one that various characters in OaMNiM express throughout; the desire to be seen, and it is this that works to make them hide, obfuscate and lie. Both Bunny and Ed/Prakash are examples of this, however it is Ed/Prakash who is the more extreme and damaged product of internalized heteronormative values. He desperately wants to belong to the world outside “the bubble” as he calls it, and to be seen as “a real man”. By accepting the power of society and the state to legitimize sexual relationships, not only does Ed/Prakash accept that his homosexuality is illegitimate but he himself doesn’t exist as a real person. Prakash is committed to living a lie, in some form of pretence or the other so as *not* to be seen as who he really is. As Butler says, there are significant forms of disenfranchisement that occur when sexual and kinship relations that fall outside the heteronormative model are de-realised: a gay person may not be admitted to the hospital where their loved one is ill, may be refused the body of the loved one when they die, may have their adopted children and access to them taken away by biological parents. These are made worse by:

the personal effacements that take place in daily life. If you’re not real, it can be hard to sustain yourself over time, the sense of delegitimation can make it harder to sustain a bond, a bond that is not real anyway, a bond that does not ‘exist’, that never had a chance to exist, that was never meant to exist. Here is where the absence of state legitimation can emerge within the psyche as a pervasive, if not fatal sense of self- doubt. And if you’ve actually lost the lover who was never recognized to be your lover, then did you really lose that person? Is this a loss, and can it be publicly grieved?” (Butler, 2002: 25-26).

The community that is shown as possible in the bubble of Kamlesh’s flat is one based on embracing multiple identities, for instance, the apparent contradiction that Ranjit faces, when he says he cannot be both Indian and gay. Rejecting

the straitjackets of binary oppositions and identities based on categories of sex and power is the way forward for a community based on ideals of equality and acceptance.

Dattani takes the ideal of this community forward in *Seven Steps around the Fire* a radio play commissioned by the BBC and first broadcast in 1999. The title refers to the Hindu marriage ceremony, which is solemnized by the central ritual of the couple going around the fire seven times while making seven commitments to each other. This bond between the couple is also supposed to last for seven lifetimes. The plot of *SSatF* revolves around the murder of a hijra⁵ - Kamla, a crime for which another hijra Anarkali is jailed, despite there being no real evidence against her. The protagonist of the play is Uma, a sociologist working at the University where her father is the Vice-Chancellor. Uma is writing a research paper on hijras and her access to Anarkali in prison is facilitated by her other familial relationships - she is married to the Superintendent and is the daughter-in-law of the Commissioner of Police.

At first glance the two - Anarkali and Uma live in completely different worlds. Uma is surrounded by material and social security, her work and life comfortably propelled by networks of power and privilege to which she has access. Anarkali is completely disempowered, criminalized and exploited in a system which can use her but which will never accept her. The only ways in which Anarkali can fight back is either by taking recourse to exactly what the hijra community is feared for, that is their alleged power to curse, and to the violent transgressive sexuality that threatens normative society. The constable Munswamy who is appointed to help Uma in her interviews begs her to consider other cases - cases of murder, incest, domestic abuse - anything but the repellant and transgressive one involving a hijra, who, because s/he does not fit into the binary categorization of gender, becomes completely dehumanized - an "it". An "it" for whom there is no legitimate space in a heteronormative community and citizenry.

As Uma's notes remind us, the two events in mainstream Hindu culture where the presence of the hijra is tolerated are birth and marriage - these cornerstones of filial, kinship and community building rites are based on relations of socially sanctioned sex and birth. Rejecting these ideas of community, we hear Anarkali teasing Munswamy: "We make relations with our eyes. With our love. I look at him, he looks at me, and he is my brother. I look at you, you look at me and we are mother and daughter. Oh brother, give me a cigarette, na." (Dattani, 2000: 11).

In this teasing and manipulative manner Anarkali gestures towards the exploitation prevalent under the surface in all relationships - she asks Munswamy "You

are not a sister-fucker?" (Dattani, 2000: 11). Similarly, Uma's attempt to build a fake empathetic bond is rebuffed on grounds of difference:

Anarkali: If you were a hijra, I would have made you my sister.

Uma: Oh, thank you.

Anarkali: But you are not a hijra, no?

Uma: No.

Anarkali: So you will not be my sister.

Pause

Uma: Of course we can be sisters!

Anarkali: Where are you and where am I? (Dattani, 2000: 13).

When Uma is trying to convince Anarkali that she cannot help her with the police, despite her claims of sisterhood and her familial relationships with the police, she blurts out that she is there to get information on her thesis. Anarkali's response is emphatic: "Then say that. Don't pretend to be my sister." (Dattani, 2000: 13).

The dehumanization and surveillance that the marginalized hijras are constantly subjected to is mirrored and refracted in Uma's relationships with her own family. The 'normalcy' with which we tend to perceive the (literal, in Uma's case) policing of women in mainstream society comes under critical focus when it is seen through this context. Munswamy the constable assigned to help Uma is also assigned to 'guard' her and to make sure she doesn't cross the boundaries of behavior deemed acceptable by her husband and father-in-law. The line between 'protection' and 'policing' is a very fine one.

The mystery of who murdered Kamla and why is soon cleared up - the appearance of a photograph in which Kamla and Subbu, a minister's son, are married and happily smiling at the camera is handed to Subbu at the wedding ceremony which his father is forcing him into. Unable to accept the death of his lover at the hands of his father and equally unable to accept the heterosexual relationship being forced on him, Subbu shoots himself.

The two different ideas of community hang uneasily together at the end of this short and disturbing play. On the one hand the marginalized and disempowered Uma and Anarkali seem to have formed a genuine bond of kinship and acceptance, but on the other, the networks of authority and power close ranks as Uma's husband and father-in-law allow Subbu's father, a politically important person to (literally) get away with murder. The individual personal relationship of marriage, of equality and love that is ideally supposed to exist between Suresh and Uma is completely exposed to be farcical as Suresh barter's Uma's integrity in exchange for Sharma's gratitude. The play ends with Uma's voice-over narrating the complicity of all the

social, institutional and state structures in the conspiracy to silence and erase the lives and alternate sexual choices of two young people. The threat that this alternate or transgressive sexuality posed to the state and society is clearly not in its mere existence, but in the attempt it made to be 'legitimate', to be open.

Conclusion

Acknowledging differences and multiplicities of identity and choice as equally valid and legitimate is an important step towards creating a better community. Maybe a community like this is indeed a utopic space - a 'bubble', but the idea of utopias as radical, as being able to effect change can only be realized through changing attitudes and raising critical questions about our culture, our present. Returning to Butler's argument here, maybe we should question the very idea of 'legitimacy' and stop being drawn into arguments that force a binary position. Rejecting conventional ideas of kinship and sexuality may constitute the first step towards this kind of radical utopic community.

Bibliography

- Dattani, M. 2000. *Collected Plays Volume 1*. New Delhi: Penguin Books India.
- Butler, J. 2002. "Is Kinship Always Already Heterosexual?". *Differences*, vol 13, no. 1. p. 14-44. Duke University Press, doi:10.1215/10407391-13-1-14.
- Brandzel, A. L. 2005. "Queering Citizenship? Same-Sex Marriage And The State". *GLQ: A Journal Of Lesbian And Gay Studies*, vol 11, no. 2, p. 171-204. Duke University Press, doi:10.1215/10642684-11-2-171.
- Bose, B., Subhabrata Bhattacharya. 2021 (2007). *The Phobic And The Erotic: The Politics Of Sexualities In Contemporary India*. New Delhi: Seagull Books.
- Gandhi, L. "A Case Of Radical Kinship: Edward Carpenter And The Politics Of Anti-Colonial Sexual Dissidence". In Brinda Bose and Subhabrata Bhattacharya. 2021. p. 91-116, Accessed 9 June 2021.
- Newton, E. 1979. (1972) *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- O'Higgins, James. 1983. "Sexual Choice, Sexual Act: An Interview With Michel Foucault". *Salgamundi*, vol 22, no. p. 58-59. Accessed 9 June 2021.
- Foucault, M., Hurley, R. 1990. *The History Of Sexuality*. London: Penguin.

Notes

1. My translation: The original lines in the play are retained in Hindi as this also functions as a marker of class difference between the Hindi speaking guard and the English speaking Kamlesh and his friends. Original lines are: "Hahn! Hahn, main paisa keliye to karta hoon sab kuch".
2. My translation: Original lines are: "Aap log apna kam sari duniya ko batana chahte hain kya? ... Abhi aap logon ka kya hoga? Aap yeh sab khullam khulla kyo karte hain?"

3. Original lyrics: “*Khullam khulla pyaar karenge hum dono/ is duniya se nahin darenge hum dono*” Movie: *Khel Khel Mein*, 1975. Directed by Ravi Tandon.
4. This is of course a complex argument and I do not mean to raise it as a general universal truth, but the complexities of the position are beyond the current scope of argument and it holds true for this point.
5. Hijras are transgender people, eunuchs and inter-sex persons who have been officially recognized as the ‘Third Gender’ in India.



GERFLINT

ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La résistance des femmes invisibles de Delhi dans le récit graphique Shaheen Bagh : A Graphic Recollection d'Ita Mehrotra

S. Krithika

Jawaharlal Nehru University, Inde

skrithika2013@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7137-2632>

Reçu le 15-10-2021 / Évalué le 22-10-2021 / Accepté le 29-10-2021

Résumé

Les rassemblements et les protestations ne sont pas rares à Delhi. En décembre 2019, Delhi a connu une protestation de la part d'un ensemble d'habitants invisibles de la ville - les femmes musulmanes de Shaheen Bagh. Dans *Shaheen Bagh : A Graphic Recollection* (2021), Mehrotra présente ses échanges avec les femmes qui ont mené le mouvement historique de 101 jours s'opposant à la loi qui discriminait les musulmans. Les illustrations de ce récit nous font rappeler l'idée de Henri Lefebvre du «droit à la ville» - une revendication collective d'accès à l'espace urbain par les groupes invisibles et marginalisés de la ville. Le format graphique fonctionne parfaitement pour renseigner sur la résistance, apporter une visibilité aux positions des femmes et à leurs demandes, tout en montrant la transformation de la ville qui leur était indifférente auparavant.

Mots-clés : résistance, Shaheen Bagh, récit graphique, ville

Resistance of invisible women of Delhi in Ita Mehrotra's graphic narrative *Shaheen Bagh: A Graphic Recollection*

Abstract

Rallies and protests are not uncommon in Delhi. In December 2019, Delhi witnessed a sit-in protest against the Citizenship Amendment Act (CAA) by a set of invisible habitants of the city - Muslim women of Shaheen Bagh. Ita Mehrotra in *Shaheen Bagh: A Graphic Recollection* (2021) presents her interactions with the women who led the historic movement of 101 days to fight against a law that actively relegated Muslims. The visuals of the protest, are in accordance with Lefebvre's idea of "right to the city" - a collective reclamation of the urban space by the invisible and marginalised groups of the city and exactly by the same community, which the State sought to suppress. The graphic format functions as an optimum medium to document the resistance, to bring right visibility to their circumstances and demands, while visualising the transformation of the city that was indifferent to them earlier.

Keywords: resistance, Shaheen Bagh, graphic narrative, city

En décembre 2019, en Inde, les manifestations s'intensifiaient contre les amendements de la loi sur la citoyenneté visant à rendre une grande partie de la population musulmane apatride. La loi en question, Citizenship Amendment Act (CAA)¹, permet aux hindous, chrétiens, sikhs, juifs, parsis, bouddhistes et jains du Pakistan, d'Afghanistan et du Bangladesh, entrés dans le pays sans papier avant le 31 décembre 2014, de devenir citoyens indiens. Ils ont la possibilité de postuler pour la citoyenneté au titre de minorités persécutées. La loi circonscrit d'une façon délibérée et malveillante les musulmans comme étant des migrants illégaux. À part cela, le gouvernement, au niveau national, propose d'enregistrer tous les citoyens légaux de l'Inde dans le National Register of Citizens (NRC)² afin que les immigrants illégaux puissent être identifiés et expulsés. Cependant de toute évidence le déroulement de cette tâche est énorme et irréalisable. Les opposants aux CAA et NRC rejettent cet exercice qui contraint les citoyens à prouver leur citoyenneté et qui menace le statut des musulmans dans le pays.

L'impossibilité et l'absurdité des pré-requis ont poussé une grande partie des jeunes Indiens à protester dans les rues contre cette loi. Les sites habituels des manifestations à Delhi comme India Gate, Jantar Mantar ou le quartier du Fort Rouge ont vu défiler une immense foule en colère. Cependant, c'est le quartier peu connu de Shaheen Bagh qui est devenu le symbole de ce mouvement contre la loi de citoyenneté. Des femmes de ce quartier ont bloqué la rue et ont organisé pacifiquement une manifestation *sit-in* pour rejeter la loi et pour condamner la violence contre les étudiants de Jamia Millia Islamia, l'université publique musulmane, où les jeunes s'étaient organisés contre la loi CAA.

Les confrontations avec le pouvoir étatique culminent souvent dans les centres urbains. Les manifestations et les mouvements sociaux exposent les clivages méconnus de la vie urbaine. Selon le sociologue et philosophe Henri Lefebvre, la ville duplique une superstructure de la société et offre un terrain de production et reproduction des rapports sociaux. La ville est l'objet d'une structure idéologique dont les signes et la signification sont inscrits dans son fonctionnement quotidien. La structure souple et hiérarchique reconstitue les unités sociales qui s'organisent comme la politique d'ordre social au nom d'urbanisme (Lefebvre, 1968 :117). Les adhérents idéologiques qui exercent le pouvoir se trouvent souvent au centre, alors que les nouveaux arrivants habitent dans les périphéries - quartiers moins urbanisés. Ces derniers proliféraient quand la ville s'est développée comme un centre industriel, un noyau d'opportunités d'éducation et de travail pour les habitants des régions semi-urbaines ou rurales, élargissant ainsi le fossé entre les uns et les autres. L'architecture et l'infrastructure de la ville concrétisent la dimension, la (in)dépendance et la totalité de la relation entre l'espace et ses

habitants. Les lacunes dans les stratégies urbaines semblent servir à conserver la ségrégation déjà présente dans la ville. Alors, pour réaliser une ville urbaine, plus ou moins idéale, “seuls des groupes, classes ou fractions de classes sociales capables d’initiatives révolutionnaires peuvent prendre en charge et mener jusqu’à plein accomplissement les solutions aux problèmes urbains” (Lefebvre, 1968 : 111). Ces groupes sont assez souvent des groupes marginalisés de la communauté dont les enjeux naissent de leur position sociale.

Shaheen Bagh est un quartier musulman du sud de Delhi qui s’est développé en 1984 le long du fleuve Yamuna, après son achat par Shariq Ansarullah, un commerçant local. Celui-ci l’a nommé “shaheen bagh” qui veut dire le jardin (bagh) des faucons (shaheen) en perse, symbolisant ainsi l’espace de la liberté et la lumière de l’esprit. Shaheen Bagh s’avère être un quartier fondamentalement musulman avec une architecture dense. Malgré leur appartenance à une même religion, les habitants de Shaheen Bagh sont marqués par une hétérogénéité sociale en lien avec la classe, l’éducation et le travail. La minorité religieuse musulmane, en Inde, entretient une relation amère et épineuse avec l’État depuis la Partition de l’Inde et du Pakistan en 1947. La destruction de la mosquée Babri à Ayodhya en 1992 a empiré cette relation. Par ailleurs, le parti politique nationaliste BJP, qui dirige le gouvernement depuis 2014, attaque activement leur mode de vie. Le changement législatif de leur statut, considéré comme le dernier coup qui leur est porté, met en péril jusqu’à leur possibilité de rester en Inde³.

Cette menace directe sur leur identité a incité les femmes de Shaheen Bagh, qui ne se mettaient auparavant jamais en vue, à se rendre visibles et donner voix à une situation qui devenait de plus en plus difficile et menaçante. Pour la première fois, elles ont pris le relais des étudiants-militants pour s’organiser dans leur quartier. La médiatisation sous un jour négatif des émeutes et les actions de la police ont entravé la poursuite d’une enquête juste. D’ailleurs, la manifestation *sit-in* des femmes a progressivement créé une vague de protestations contre le gouvernement dans tout le pays, et plusieurs villes comme Patna, Bangalore, Mumbai et d’autres encore, ont accueilli des rassemblements. La prise de parole devient presque révolutionnaire, selon les termes de Lefebvre (1968 : 116) car les femmes auparavant voilées et peu engagées réclament désormais leur place dans la ville.

Ita Mehrotra, dessinatrice et enseignante à Delhi, qui se rendait presque chaque jour à Shaheen Bagh, témoigne de ce qui se passe en amont et en aval de la manifestation sous la forme d’un récit graphique. *Shaheen Bagh : A Graphic Recollection* est publié par Yoda Press en mars 2021. Il est intéressant de noter que Mehrotra a suivi des études d’art visuel à l’Université Ambedkar et à l’Université Jawaharlal-Nehru à Delhi en Inde. Les deux universités, spécialisées dans les sciences humaines, les

lettres et les arts et également connues pour l'engagement politique marxiste du corps enseignant et des étudiants. Originaire de Delhi, Mehrotra connaît bien la ville, donc s'y déplace aisément. Ce fait renvoie à sa connaissance géopolitique de la ville qui joue un rôle important dans ce récit. Mehrotra est aussi directrice de l'organisation Artreach India, située à Delhi, qui vise à travailler avec les enfants, les adolescents et les femmes des communautés marginalisées en les mobilisant à travers des activités artistiques.

Shaheen Bagh : A Graphic Recollection est son premier récit graphique où elle rapporte le quotidien, les attentes, les craintes et les désirs des femmes musulmanes qui osent transgresser les normes du pouvoir. Son projet original était de dessiner et de réaliser des pancartes, mais les interactions prolongées avec les femmes sur le site l'ont inspirée et incitée à documenter ces rencontres⁴. Dans *Shaheen Bagh : A Graphic Recollection*, Mehrotra retrace les petites actions que les femmes musulmanes ont faites pour donner lieu à une résistance inattendue. Elle dépeint comment les femmes ont inventé des stratégies afin de ne pas laisser vide l'espace qu'elles venaient d'occuper. Aussi, Mehrotra ne se limite-t-elle pas à l'actualité mais essaie d'informer les lecteurs sur l'histoire méconnue des musulmans de cette partie de la ville. Elle recueille ses échanges avec les manifestantes pour donner voix et visibilité à des événements connexes, comme la violence dans l'Université de Jamia Millia Islamia et les émeutes à Delhi qui ne sont pas vues comme des incidents isolés. La visibilité et la voix des femmes musulmanes, auparavant limitées, sont intimement liées à la revendication de l'espace et Ita Mehrotra tente de le montrer à travers les dessins dans son œuvre.

L'idée principale de Mehrotra est, sans doute, de rendre visibles les femmes de Shaheen Bagh. Cet article tente d'analyser trois aspects de l'œuvre graphique. Premièrement, il s'agit de voir comment Mehrotra retrace les discussions et les stratégies des habitants du quartier Shaheen Bagh, afin de mettre en œuvre une résistance forte et persistante pour répondre aux violences policières perpétrées à l'Université Jamia Millia Islamia. Deuxièmement, il importe d'examiner les stratégies que Mehrotra, en tant qu'illustratrice, emploie pour dépeindre l'espace et la nature des lieux. Troisièmement, il est tout aussi pertinent de constater que le mouvement organique fait naître des dissidents, créant ainsi une solidarité accrue. Les mouvements sociaux du vingt-et-unième siècle reposent sur les réseaux sociaux et les documents visuels pour assurer une communication efficace. Cette œuvre, nous permet-elle de mieux comprendre l'intérêt des récits graphiques pour rendre compte des engagements sociaux ? Nous nous référerons dorénavant au mouvement comme Shaheen Bagh et au récit graphique comme *Shaheen Bagh* pour distinguer le fait et la représentation.

1. Résistance des femmes invisibles

Le récit s'ouvre⁵ avec Shahana, une jeune femme musulmane en colère qui habite dans le quartier, et derrière elle il y a une pancarte « No CAA/No NRC »⁶. Des gens sont assis au milieu de la rue, sous la pluie. Elle tient une tasse de thé, un doigt de sa main pointe les gens rassemblés et elle dit, visiblement avec un ton assez exaspéré :

My family and I have lived and worked in Shaheen Bagh for a long time. This place is my home. But never in my wildest dreams could I have imagined something like THIS happening here? (Mehrotra, 2021: 15).

Le mot « THIS » en majuscule se réfère au mouvement inattendu dans un quartier invisible de Delhi. Du point de vue du récit, Shahana concentre l'attention sur les événements et les questions pertinentes du mouvement tandis que la narratrice se présente comme une citadine familière de la ville. La technique d'ocularisation (Miller, 2008 : 94) employée par Mehrotra informe les lecteurs sur le point de vue sur lequel le récit se focalise. Les questions narratives : qui parle, de quoi, et comment - répondent directement aux besoins éthiques du contexte.

Shahana se focalise sur les détails historiques qui influent sur la vie des familles jusqu'à maintenant. Elle narre l'histoire de sa propre famille qui a souffert des conséquences de la Partition et comment Shaheen Bagh les a abrités en toute sûreté. Les réseaux de solidarité et de sécurité dans la communauté du quartier apparaissent dans les années 1940 quand des émeutes violentes ont précédé la Partition. Lorsque Shahana était jeune, elle avait demandé à sa mère de quitter le quartier mais sa mère avait répondu que c'était le meilleur endroit pour vivre à l'abri de toute violence. Shahana se rend compte toutefois que, pendant les manifestations, Shaheen Bagh et les autres quartiers musulmans garantissent une sécurité qui fait défaut ailleurs à leur communauté (Mehrotra, 2021 : 21).

Le passé de Shahana nous apprend comment l'appel de la solidarité aux manifestations se construit sur un vécu collectif : une souffrance accumulée depuis des décennies et un sentiment d'être lésé et désespéré qui unit les habitants du quartier. Shahana, en tant que femme éduquée du quartier, engage directement les lecteurs. La responsabilité de la prise de position ne repose pas seulement sur Shahana, qui nous mène vers un militantisme par le biais de la forme graphique. Les lecteurs sont également amenés à prendre position, car ils sont confrontés à une série d'interpellations et à des faits révélant l'aliénation des musulmans dans le pays. La bande dessinée rend possible la visibilité et la parole des personnes situées aux marges, sans qu'ils n'aient besoin de modifier leur discours et leurs demandes.

L'exigence première du récit est de documenter le mouvement, mais la nartrice retrace également la manière dont les femmes reçoivent un soutien public. Par exemple, suite à l'attaque subie par les étudiants de l'Université Jamia Millia Islamia, quelques femmes en colère s'assoient au milieu de la rue (Mehrotra, 2021 : 39-40). Bientôt, la transmission de bouche-à-oreille amène toujours plus de femmes du quartier dehors et, en deux semaines, toute la rue est remplie de dissidentes. Elles s'organisent entre vie domestique et vie publique et se relaient pour ne pas laisser cet espace vide. Les femmes instruites prennent la responsabilité de communiquer et de s'adresser aux médias tandis que les femmes au foyer s'occupent de l'alimentation. La proximité de leur habitation permet à davantage de femmes musulmanes de rejoindre les lieux sans hésitation, à toute heure et avec leurs enfants, surtout pendant les mois hivernaux de décembre et de janvier. Hormis les habitantes et habitants de Shaheen Bagh, de Jamia Nagar et des autres quartiers proches, les jeunes étudiants, les militants et les opposants au gouvernement les rejoignent également.

Pour les urbanistes, le mouvement Shaheen Bagh, a constitué un moyen d'observation des stratégies féministes pour contourner la sémantique urbaine. Les repères quotidiens se transforment pour adapter la ville à leur stratégie : l'arrêt du bus devient une petite bibliothèque, l'entrée des magasins fermés est un lieu d'exposition des productions artistiques réalisées par les enfants, des panneaux routiers se trouvent habillés par des dessins. Il convient de rappeler que, de toute façon, l'accès complet à la ville à tout moment est une utopie révolutionnaire. Ce mouvement tentait de se rapprocher de cette utopie.

Shaheen Bagh n'a pas seulement produit une nouvelle topologie des actions politiques mais a aussi fait émerger une pensée originale en ce qui concerne l'infrastructure et la pédagogie (Santhosh, 2020). Il a permis de repenser le quotidien, la ville et l'espace urbain en détournant et en reformulant les repères et leurs significations.

Dans le récit *Shaheen Bagh*, la dessinatrice note avec minutie tous les changements tangibles que la population du quartier a effectués. Dans l'illustration, qui est une double page, on profite de l'espace fourni par la bande dessinée pour révéler l'impact de ce rassemblement que l'État ne cesse de nier. L'identité des gens, sauf les musulmanes qui sont bien visibles dans cette illustration, avec leur tête couverte, n'est pas claire et le choix de dépendre les autres comme un groupe interminable de fourmis met en valeur le soutien massif. La forme graphique facilite la mimésis afin que le lecteur saisisse l'espace et sa gestion. Le dessin propose une vue à vol d'oiseau qui présente une foule grandissante et une silhouette de l'Inde avec un message clair de refus de la nouvelle loi. Les gens se trouvent sur la

terrasse des immeubles et la rue est totalement remplie de personnes ; cela indique l'ampleur de la mobilisation des femmes. Ce dessin survole également le quartier de Delhi avec ses immeubles très serrés, les petites fenêtres des pièces étroites, les poteaux électriques reliés par des fils noirs.

Nous constatons aussi que le dessin est placé au milieu du récit, démontrant la signification de ce rassemblement. Les pages précédentes, avec des dialogues sporadiques, mettent en lumière les avis des femmes du quartier alors que les pages suivantes retracent la croissance et l'extension de ce mouvement dans les autres villes. Ann Miller affirme que la temporalité des planches silencieuses est indéterminée et demande aux lecteurs de prendre une pause en termes d'actions pour se concentrer sur le moment qui est capté sur le plan spatial (Miller, 2007 : 101). Ce moment à Shaheen Bagh devient un point décisif, celui où naît la ville utopique dont parle Lefebvre.

Avec ses dessins, Mehrotra capte avec intensité l'ambiance où la plupart des manifestants ont pu profiter de la poésie, de l'art, de la musique ou des services sociaux (Mehrotra, 2021 : 62-63). Les slogans et les pancartes étaient souvent en anglais, en hindi ou en ourdou (Mehrotra, 2021 : 28, 70, 79, 91). Parfois, la dessinatrice facilite la compréhension des lecteurs en mettant la traduction en bas de page mais, parfois, elle conserve la langue originale. Le lecteur doit prendre le temps de déchiffrer l'image ou la pancarte et les relier avec le récit. Elle dessine souvent des photos iconiques du mouvement et les présente en noir et blanc. La grande silhouette de la carte de l'Inde symbolise la transformation de cet endroit, également, en un espace idéal de promotion des idées progressistes. Le symbolisme des gens entourant la carte silhouette de l'Inde les montre rassemblés pour rejeter le projet CAA-NRC en faisant allusion à la Constitution de l'Inde. La manifestation a favorisé la création d'un espace égalitaire au lieu d'une ville déphasée par rapport à la réalité changeante. La dessinatrice met en évidence la déstructuration des repères et les tentatives de restructurer et de se réapproprier l'espace urbain. La résistance contre un gouvernement qui dépouille les musulmans de leur identité nationale est construite comme l'axe principal alors que l'arrière-plan dépeint l'architecture de ce quartier pour la rendre visible aux lecteurs.

2. Résistance en bulles

Les bandes dessinées sont devenues, depuis quelques décennies, un support efficace pour construire des récits contre l'hégémonie, puisque les éléments visuels communiquent l'invisible et l'indicible (Chute, 2010 : 109) par la combinaison de la représentation et de la non-représentation. Par ce biais, le lecteur est obligé de remettre en question le discours dominant.

Le style noir et blanc de Mehrotra fait sans doute référence aux œuvres de Joe Sacco et de Marjane Satrapi qui abordent la bande dessinée avec une intention documentaire. Satrapi s'est servie de ce médium pour parler de son vécu pendant la Révolution iranienne, alors que Joe Sacco s'est saisi de cet outil pour documenter la vie des délaissés, ruinés par les conflits du monde. Mehrotra adopte le même format : raconter l'Histoire à partir d'une histoire personnelle. Le noir et blanc, dans le monde du dessin, est souvent vu comme le choix stylistique des récits « sérieux ».

Comme nous l'avons évoqué au début de l'article, Mehrotra se positionne parfois comme une participante et parfois comme une journaliste. La narratrice se situe socialement avec l'objectif d'informer sur le mouvement naissant et de témoigner du déroulement d'une résistance montante. Le projet de ce récit graphique tend non seulement à donner de la visibilité à un groupe moins et mal représenté, mais aussi à esquisser la place des alliés qui varient selon les enjeux présents dans la lutte de pouvoir.

Dans ce contexte, nous pouvons faire référence à Georges Didi-Huberman, historien de l'art, qui pose la question suivante : « veut-on nous rendre l'histoire visible, ou bien veut-on juste nous raconter des histoires ? » (Didi-Huberman, 2009). La responsabilité de Mehrotra est de mettre en lumière et en valeur une histoire qui n'est pas la sienne, en tenant compte des risques. Quelques défis, particuliers aux récits de témoignage, rencontrent les limites de qui *peut* parler, ce qui *peut* être dit, comment cela *peut* être dit et comment on écoute ce que cette personne a à dire. La bande dessinée offre des possibilités illimitées pour s'exprimer et avec moins de risques de se perdre dans les contraintes langagières.

Scott McCloud, dans son œuvre majeure (1994), constate que les dessins ont un effet universaliste. Cela permet d'assimiler les expériences d'un personnage et de les rendre accessibles de façon à ce que le lecteur puisse se rapprocher des événements et des expériences. Il signale par ailleurs qu'il serait moins facile de le faire en utilisant d'autres médias. Par contre, ces derniers temps, les récits graphiques ont évolué pour inclure les histoires diverses et oubliées des groupes marginaux du monde. Ces histoires ne visent souvent pas des traits universels mais des détails particuliers pour offrir une représentation juste. *Shaheen Bagh* s'oriente de la même manière vers des dessins sans visée universaliste car les personnages que la dessinatrice représente sont parfois des personnes réelles et parfois des partisans anonymes. Mehrotra met en scène des personnes réelles comme Bilkis Bano et Asma Khatoon, des femmes de plus de 80 ans. Elle esquisse leurs traits pour valoriser leur existence : le lecteur remarque bien leur expression courroucée avec des sourcils levés et des rides profondes (2021 : 54-55). Elle dessine aussi avec précision le tireur qui a attaqué le site (2021 : 73).

La représentation de la voix claire et précise des femmes par le biais des dessins démontre leur forte désapprobation, leur opposition à la loi. Leur lutte, dans un contexte plus large, révèle que l'absence d'une voie juste et libre pour s'exprimer a privé cette communauté d'un dialogue équilibré. Mehrotra, à travers les dessins, tente de donner la possibilité de la représentation sans concession de la crise qui entoure les musulmans. Les crises irrésolues du monde exposent également la crise de la littérature, car la littérature devient un témoin et dans certaines situations, le seul témoin de crises qui ne peuvent pas être comprises (Felman : 1992, 18). Ici, les dessins complètent le cahier de témoignages de Mehrotra dans cette perspective de meilleure compréhension.

La bande dessinée, étant une combinaison de texte et d'image, produit de nouvelles formes de récits des crises historiques. Pour Bateman, les significations plurielles se construisent sur l'un et l'autre (le texte et l'image) du fait que le système dispose de caractéristiques internes permettant cette multiplication des points de vue. (Bateman, 2014 : 6). Dans son récit, Mehrotra s'appuie sur d'autres médias comme les actualités de la télévision, les annonces du métro, la une des journaux et les chansons (2021 : 37, 71, 73, 80, 103). Les actualités de la violence à Jamia Millia Islamia sont abordées d'une manière plus intime. Le dessin de la violence à l'université (2021 : 34) est la seule vignette dans la page. La simulation des caméras de surveillance dans la bibliothèque où les policiers armés de bâtons cherchent les étudiants qui se cachent sous les tables. La date et l'heure enregistrées dans la caméra qui montre que la violence commise par l'État, réduit à sa police, concordent bien avec le changement de la loi CAA en novembre. La police est entrée dans le campus sous prétexte d'arrêter des émeutiers mais a battu les étudiants dans la bibliothèque et les résidences. La page suivante (Mehrotra, 2021 : 35) dépeint les réactions des habitants du quartier - la colère, le choc, la peur, la confusion et l'angoisse. Les femmes assises avec les enfants devant la télévision dans leur salon tournent le dos aux lecteurs. La violence médiatisée avec les sons "Boom" et des doubles lignes indiquent la gravité de la brutalité du soir. Aussi, l'inquiétude est présentée à travers les bulles ; la sécurité de leurs proches en est le sujet et les femmes se demandent mutuellement des nouvelles et, en même temps, elles sont sidérées par la violence brutale et inattendue. La deuxième moitié de la page ramène Shahana au moment où elle apparaît sur l'écran d'ordinateur et où elle raconte les horreurs dont personne n'a parlé. Shahana, qui se comporte avec courage dans les autres planches, se trouve dans un état de crainte et de chagrin. Les yeux baissés, les sourcils montants et les mains tremblantes captent le tourment d'un drame qui a changé la vie des personnes dans le quartier. Les dernières vignettes avec Shahana évoquent les conséquences

réelles subies par les musulmans du pays et le fait que leur statut de minorité les met dans une position vulnérable.

Mehrotra passe plusieurs pages à montrer la transformation de la ville en tant qu'espace pour tous. La répétition des images soutient le récit de deux façons. Premièrement, le plan spatial est privilégié par rapport au plan temporel. La dessinatrice en profite pour construire un récit non linéaire qui s'appuie plutôt sur les exemples de la gestion de l'espace. Ainsi, les images de la manifestation et des femmes dans la rue sont des vignettes indépendantes et uniques qui renforcent l'intemporalité de l'action (Miller, 2008 : 101). Deuxièmement, le but de Mehrotra est de ne pas laisser la parole à l'État car son objectif principal est de documenter l'opposition socio-politique que les femmes sont en train de bâtir. Les lecteurs qui ne sont pas au courant de la chronologie du mouvement pourraient parfois se sentir perdus car le récit n'est ni linéaire ni explicatif. Ce jeu d'espaces se présente sur deux niveaux : invisibiliser la police, les hommes politiques et les autres pouvoirs politiques et donner la parole aux femmes ; démontrer les usages affectif et effectif de l'espace pour construire un espace urbain utopique.

Mehrotra dépeint aussi son oeuvre comme une réponse créative aux discours manipulateurs de l'État qui affirmaient que le mouvement de Shaheen Bagh était un échec. Dans le but de faire disperser la foule, des balles ont été tirées plusieurs fois sur le site de la manifestation. Selon les nouvelles de la chaîne NDTV⁸, un certain Kapil Baisala avait tiré plusieurs coups de feu à Shaheen Bagh, quelques jours après que le ministre de l'Union Anurag Thakur eût incité ses partisans, lors d'un rassemblement, à scander, « tirez sur les traîtres⁹ ». Mehrotra consacre la moitié de la page à nous informer des trois tentatives violentes. L'illustration indique les dates et les lieux mais avec une représentation identique d'un homme avec un pistolet et un bras faisant un geste vers un public qui reste caché de la page¹⁰. D'après certaines sources, il y avait trois tireurs différents mais Mehrotra les dessine d'une manière identique pour souligner sur l'acte plutôt que sur l'acteur. Ce geste pourrait être vu comme une menace adressée aux manifestants, que la dessinatrice met en relation avec les annonces dans les métros demandant aux passagers de rester vigilants à l'égard des armes ou des bombes pendant le trajet. Les annonces demandent aux habitants de Delhi de faire attention ; toutefois, la violence se banalise dans les quartiers musulmans. Trois images en répétition révèlent la routine qui se perpétue depuis des années contre cette communauté. Les tireurs en colère qui regardent directement le lecteur représentent également l'impunité dont ils jouissent.

Dans ce contexte, la notion d'« épidermalisation¹¹ » de Fanon pourrait nous aider à mieux examiner les choix représentatifs de la dessinatrice. Le corps est l'outil

avec lequel l'État contrôle ses citoyens. Avec la nouvelle loi, le gouvernement vise une culture où les citoyens n'auront pas accès à leur propre corps. Les femmes musulmanes ont eu une visibilité négative pendant les 100 jours de la protestation - dès que les femmes transgressaient l'idée d'une femme musulmane idéale, elles sont devenues victimes des tentatives incessantes de suppression, de contrôle et de discipline de la liberté et de leur droit à la ville. Les tireurs n'ont pas subi d'enquêtes policières. Il n'y a aucune information fiable sur les conséquences de leurs actions, ce qui mène certains à croire que les autorités ont comploté. L'illustration résume visuellement l'idée que le gouvernement ne s'intéresse pas au dialogue mais s'est orienté vers des tactiques de déstabilisation, de punition et de répression.

Malheureusement, les femmes ont dû mettre fin à leur manifestation à cause du confinement imposé par la pandémie de Covid-19. Elles ont quand même laissé leurs chaussures pendant quelques semaines sur le site, pour montrer une présence symbolique. D'ailleurs, en août 2020, suite aux réformes agricoles proposées par le gouvernement, les agriculteurs des provinces du Punjab, de l'Haryana et de l'Uttar Pradesh ont lancé une manifestation avec leurs tracteurs à la périphérie de Delhi. La communauté sikh et les femmes musulmanes se sont mutuellement soutenues pour leurs causes.

3. Semer la culture de la résistance

Le réseau de solidarité enrichi par la technologie mais borné par la surveillance renvoie aux idées de Walter D. Mignolo qui étudie les cultures et les politiques indigènes dans le cadre de la colonialité. Les réformes de la citoyenneté ou de l'agriculture s'orientent vers une approche nationaliste et néolibérale, qui est encadrée dans une structure coloniale-moderne. L'état-nation est une création moderne et coloniale. Comme Mignolo affirme, « elle est révélatrice de la nature continue des luttes, des constructions et des créations qui continuent à travailler dans les marges et les fissures de la colonialité dans le but d'affirmer ce que la colonialité a tenté de nier¹² » (Mignolo, 2009 :17).

Ghazala Jamil, professeure de sociologie à l'Université Jawaharlal-Nehru, dans la préface de *Shaheen Bagh*, note que, souvent, la contreculture devient un mode de consommation médiatique et médiatisée d'où aucune politique radicale n'émane. Les femmes ont attiré l'attention des médias mais leur refus de rétracter, crée un potentiel de critiques politiques originales contre les forces opprimantes. Mignolo en appelle à une praxis solidaire et quotidienne - qui demande un engagement, une discussion et une contestation des réflexions, des savoirs, des cultures situées.

Le mouvement de Shaheen Bagh met en pratique une résistance située et relationnelle ce qui nous mène, selon Mignolo, vers une politique décoloniale. Les nouveaux engagements qui mettent en cause les normes établies, autrement dit d'origine coloniale, tentent de réinventer les luttes politiques, sociales, culturelles, économiques, épistémiques, voire existentielles. Ces mouvements sont assez souvent menés, soit par des femmes, soit par des indigènes. Les ruptures que ces mouvements soulignent, visent à créer une transformation socio-politique (Mignolo, 2009 : 27).

La réussite du mouvement à Shaheen Bagh pourrait être mesurée sur deux échelles. Premièrement, les femmes ont sans doute inventé des nouvelles stratégies pour l'affirmation des groupes marginaux. Aussi, la visibilité suggère la possibilité d'accéder à des droits à la ville. Lefebvre explique précisément l'importance de la lutte pour l'accès à la ville.

Des droits se font jour ; ils entrent dans des coutumes ou des prescriptions plus ou moins suivies d'actes, et l'on sait comment ces "droits" concrets viennent compléter les droits abstraits de l'homme et du citoyen inscrits au fronton des édifices par la démocratie lors de ses débuts révolutionnaires (...) la pression de la classe ouvrière a été et reste nécessaire (mais non suffisante) pour la reconnaissance de ces droits, pour leur entrée dans les coutumes, pour leur inscription dans les codes, encore bien incomplets (Lefebvre, 1968 : 120).

L'œuvre de Mehrotra se lit comme une création collective des temps et des espaces. C'est la raison pour laquelle l'auteure consacre plusieurs pages à capter l'ambiance du quartier. Les pancartes en hindi et en ourdou, les chansons révolutionnaires et les slogans marquent la possibilité d'atteindre « une œuvre » urbaine en pratiquant *nos* cultures, comme le suggère Mignolo.

La mise en scène des complexités sous la forme visuelle nous conduit à nous demander si le récit graphique pourrait être un moyen plus efficace pour rendre compte des mouvements sociaux où les images communiquent plus clairement que les mots. Le noir et blanc employé par Mehrotra est une tactique ancrée dans le nouveau monde des bandes dessinées. La couleur fonctionne comme un fort appareil de classification pour classer, associer, hiérarchiser et opposer (Michel Pastoureau, 1999). Quand l'apparence est si marquée, nous manquons les occasions de tisser de nouvelles significations à partir des images alors que ce n'est pas le cas avec les images monochromatiques. Quand le lecteur s'est dépouillé des émotions particulières que nous attachons généralement aux couleurs, ce sont les images et le contexte qui dictent la signification et le niveau de cette signification dans l'ensemble du récit. Ce style favorise davantage la mise en scène des événements

passés. L'histoire vécue et distanciée, se transforme en un spectacle actuel. Le passé et le présent sont confondus dans le même spectacle comme dans *Shaheen Bagh*. L'auteur noue les événements personnels et historiques pour démontrer l'analogie du passé avec le présent. Le fait que le passé embrume le présent est accentué par l'absence de couleurs. Le passé dédramatise le présent et le présent fictionnalise le passé. Ce chevauchement temporel nous apprend que la continuité visuelle n'est qu'un choix esthétique et narratif parfaitement arbitraire. La véritable histoire n'est faite que de discontinuités, ne serait-ce que parce qu'elle a été regardée, vécue, enregistrée selon des points de vue différents.

Enfin, la technique esthétique du noir et blanc instaure une mise à distance narrative à trois niveaux. Cela est indiqué surtout pour le médium cinématographique mais cette distanciation peut être également appliquée à notre étude. La mise à distance établit les niveaux temporel, esthétique et symbolique : la temporalité situe le temps de l'histoire, non pas à travers l'histoire mais par le biais de son mode de représentation ; l'esthétique permet de méditer sur la composition de l'image, sur ses lignes, ses rapports de contraste, de luminosité et d'éclairage ; le symbolique aide à souligner le détachement et à construire un éloignement par rapport à la représentation. Le noir et blanc, de cette manière, rétablit la focalisation sur la représentation par rapport au sujet représenté.

Conclusion

De toute évidence, la manifestation de Shaheen Bagh ne se qualifie ni comme un mouvement des droits des femmes, ni comme un rassemblement pour des droits essentiels de la vie urbaine comme le logement, l'eau, le travail ou l'éducation. Elle marque la revendication identitaire des musulmanes pour la première fois comme des participantes politiques d'une démocratie, surtout en Inde. Jusqu'à présent, la résistance s'exprimait souvent sur les questions du voile, de l'entrée aux mosquées ou des questions de piété (Saba Mahmoud, 2005). Cette fois-ci, la religion était une question fondamentale, mais elle demandait aux femmes musulmanes de réagir comme des citoyennes actives et de se rendre visibles dans un espace public non religieux, contre l'État.

Dans cet article, nous avons tenté de démontrer comment Ita Mehrotra, dans son premier récit graphique *Shaheen Bagh : A Graphic Recollection*, se consacre à dévoiler le mouvement de Shaheen Bagh auquel les femmes de tous âges ont participé. La revendication inattendue est appréciée par certains, car l'État menaçait d'annihiler leur identité, voire leur existence. Le format visuel que Mehrotra utilise pour documenter le processus, le déroulement et les enjeux,

la bande dessinée, est très efficace, car elle demande une participation égale et active aux lecteurs, ce qui rend accessibles les histoires nuancées et complexes. Les dessins en noir et blanc de Mehrotra contiennent et amassent les sentiments éprouvés par différentes parties et, en même temps, en gardent les images symboliques. La médiatisation constante de Shaheen Bagh permet aux citoyens de repérer plusieurs aspects détaillés par Mehrotra. Les images évoquent plus rapidement que les mots une réponse sensorielle, et le récit graphique, découpé, nécessite un lecteur engagé pour le reconstruire. Le récit reconstruit fait aussi renaître un nouveau mode de dialogue et de négociation pour des sujets délicats que les autres modes n'atteignent pas si facilement. L'art de la bande dessinée traite de l'espace comme un élément primordial et, dans cette œuvre, Mehrotra met en lumière l'histoire d'une résistance dont le cœur est de réclamer l'identité par le biais de la revendication de l'espace.

Bibliographie

- Bateman, J. 2014. *Text and Image: A Critical introduction to the visual/verbal divide*. New York: Routledge.
- Chute, H. 2010. *Graphic Women: Life narrative and contemporary comics*. New York: Columbia University Press.
- Datta, S. 2021. *A canvas for Shaheen Bagh's women*. *Mid-Day*. [En ligne, consulté le 2 août 2021].
- Davies, D. 2019. *Urban Comics, Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*. London: Routledge.
- Deepak, Sukant. 20 juin 2021. The phenomenon of Shaheen Bagh in sketches. *National Herald*. [En ligne, consulté le 20 juillet 2021].
- Sans auteur. De la couleur dans l'image, *surlimage.info*. [En ligne, consulté le 29 juillet 2021].
- Farooqi F. 20 janvier 2020. To better understand the Shaheen Bagh protest, we must understand the locality itself. *Caravan* [En ligne, consulté le 20 juillet 2021].
- Felman S. 1992. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York: Routledge.
- Himadri, D et al. 10 mars 2021. What Delhi protests against CAA, farm laws can teach urban planners about designing humane cities. *Scroll.in*. [En ligne, consulté le 20 juillet 2021].
- Huberman-Didi, G. 2009. En mettre plein les yeux et rendre « Apocalypse » irregardable. [En ligne, consulté le 3 août 2021].
- Iftikhar, F. 24 janvier 2020. Shaheen Bagh living up to its name, says man who christened the colony. New Delhi: *Hindustan Times* [En ligne, consulté le 11 juillet 2021].
- Mahmoud Saba. 2005. *Politics of Piety*. Princeton University Press: New York.
- McCloud, S. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- Mehrotra, I. 2021. *Shaheen Bagh: A Graphic Recollection*. Delhi: Yoda Press.
- Mignolo, W. 2018. *On Decoloniality - Concepts, Analytics and Praxis*. London (USA): Duke University Press.
- Miller, A. 2007. *Reading Bande Dessinée*. Chicago: University of Chicago Press.

NDTV. [En ligne]:

<https://www.ndtv.com/india-news/shaheen-bagh-shooter-kapil-baisala-who-shouted-only-hindus-will-rule-gets-bail-2191634> [consulté le 16 août 2021].

Lefebvre, H. 1968. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.

Pastoureau, M. 1999. *La révolution des couleurs ou le triomphe du bleu*. Paris: L'Histoire.

S Santhosh. 2020. *Politics as Pedagogy. E-flux architecture*.

[En ligne]: <https://www.e-flux.com/architecture/education/322666/politics-as-pedagogy/> [consulté le 26 juillet 2021].

Whitlock, G. 2015. *Postcolonial Life Narratives*: New York: Oxford University Press.

Notes

1. Le Citizenship Amendment Act (CAA) est une loi introduite en 1955 pour la première fois pour définir les conditions de la citoyenneté indienne. En 10 décembre 2019, la modification de cette loi par le Parlement a été acceptée.

2. Le National Register of Citizens (NRC) a pour but de documenter tous les citoyens de l'Inde afin d'identifier les migrants clandestins. Cela fait partie du CAA, 1955.

3. Depuis la pandémie de Covid-19, le suivi des CAA/NRC de la part du gouvernement reste à achever.

4. Lors d'un entretien pour *National Herald*, un quotidien en ligne, Mehrotra révèle qu'elle ne voulait que participer aux manifestations.

5. Lien pour consulter l'illustration :

https://drive.google.com/drive/folders/1we5R-Uw8E-vJlVhJ_AXU3kzGtIPpEdEN

6. Pas de CAA/Pas de NRC.

7. «Ma famille et moi avons vécu et travaillé à Shaheen Bagh pendant longtemps. Cet endroit est ma maison. Mais jamais, dans mes rêves, je n'aurais pu imaginer que quelque chose comme CELA se produise ici !

8. Les nouvelles de la violence à Shaheen Bagh du 7 mars 2020 sur la chaîne des actualités NDTV.

9. Traduction du slogan en hindi : Goli maaro gadhaaron ko.

10. Lien pour consulter l'illustration :

https://drive.google.com/drive/folders/1we5R-Uw8E-vJlVhJ_AXU3kzGtIPpEdEN

11. Dans l'oeuvre *Peau Noire, Masques Blancs*, Fanon décrit le phénomène où le colonisé rend visible son complexe inférieur à travers le corps.

12. "It is indicative of the ongoing nature of struggles, constructions, and creations that continue to work within coloniality's margins and fissures to affirm that which coloniality has attempted to negate".



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Films, Web Series, and the Feminist Fourth Wave: Alankrita Shrivastava's Bombay Begums and Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare

Alka Kurian

Université de Washington Bothell, États-Unis

alkak@uw.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3245-6769>

Reçu le 20-09-2021 / Évalué le 07-10-2021 / Accepté le 27-10-2021

Films, séries web et quatrième vague féministe : Bombay Begums et Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare, d'Alankrita Shrivastava

Résumé

Dans cet article, j'examine " le genre et la ville " sous l'angle de la quatrième vague féministe en Inde (FFW). Tout d'abord, j'explore l'effacement de l'autonomie des femmes qui a été intensifié par le tournant néolibéral du pays dans les années 1990. Deuxièmement, je me penche sur la montée en puissance, dans les villes indiennes, d'une politique féministe intersectionnelle, radicalement nouvelle. Elle est basée sur les médias sociaux et inspirée par un vocabulaire mondial des droits et des modes de protestation, appelant à la libération de l'oppression sexuelle, de caste, religieuse et capitaliste. Troisièmement, j'étudie le corollaire culturel de cette FFW à travers une enquête sur le film *Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare* (DK) (2020) d'Alankrita Srivastava et sa série web *Bombay Begums* (BB) (2021) qui remettent en question les notions hétéropatriarcales du binaire bonne fille/mauvaise fille en mettant l'accent sur les questions de choix, de sexualité et d'agentivité.

Mots-clés: féminisme, néolibéralisme, médias sociaux, modernité, sexualité

Films, Web Series, and the Feminist Fourth Wave: Alankrita Shrivastava's Bombay Begums and Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare

Abstract

In this paper I examine "gender and the city" from the lens of the feminist fourth wave in India (FFW). First, I explore the erasure of women's autonomy that was intensified by the country's 1990s neo-liberal turn. Second, I look at the rise in Indian cities of a radically new social media-based intersectional feminist politics inspired by a global vocabulary of rights and modes of protests, calling for freedom from sexual, caste, religious, and capitalist oppression. Third, I study the cultural corollary of this FFW through an investigation of Alankrita Srivastava's 2020 film *Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare* (DK) and her 2021 web series *Bombay Begums* (BB) that challenge the heteropatriarchal notions of the good girl/bad girl binary by centering the questions of choice, sexuality, and agency.

Keywords: Feminism, neoliberalism, social media, modernity, sexuality

Introduction

Postcolonial India has historically had an ambivalent relationship with the idea of the city that lives in a state of tension between modernity and tradition. One of the key sites of this intersection, exacerbated by India's 2000 neo-liberal turn, relates to non-normative sexuality. While increased privatization and welfare cutbacks worsened income disparities, neoliberalism also led to a massive job expansion for women in cities. The resulting financial autonomy and freedom, that came with women moving away from extended families and frequently living alone in large, anonymous cities, weakened traditional restraints on them and opened the possibilities for their sexual agency as "an iconic right that comes to symbolize a larger fantasy of what it means to be free" (Bhattacharya cited in Tambe, Tambe 2013: 496). The presence of educated, working, and sexually confident women in cities and their representation in the media triggered a massive backlash from patriarchy targeting women with increased disciplining, moral policing, sexual violence, and restriction of access to public places (Bannerji, 2016; Krishnan, 2017; Kaul, 2021; Wilson, Loh, Purewal, 2018). Betrayed by the state and spurned by the society, young women didn't look to the state or the law for help. Inspired by a global vocabulary of rights and modes of protests, they launched a new kind of a social media-based politics that I refer to as part of the feminist fourth wave in India (Kurian, 2017, 2018; Ray, 2018; Jain 2020). This new feminist wave stems from the activists' production, circulation, and mass mobilization of ideas via Web 2.0 technologies to promote gender and other forms of social justice (Kurian, 2017; Tazi, Oumlil 2020). The FFW in India denounced sexual violence as a criminal act, rejected the rhetoric of shame and honor, asserted women's right to public places and gender equality on the basis of constitutional morality, foregrounded the spirit of pluralism and inclusivity, and succeeded in mobilizing unprecedented support by means of the Internet. The 2012 nation-wide unparalleled agitations against "public sexual violence" (Gupta, 2016) in response to the brutal rape and murder of Jyoti Singh in a moving bus in Delhi represent a continuum of this kind of feminist activism.

I unpack the meaning of this new feminist politics through exploring the following questions:

- How did the nexus between modernity, neoliberalism, globality, and the Internet trigger the FFW?
- In what ways is the FFW located at the crossroads of gender, class, and the city?
- Given its digital accessibility through online streaming platforms, how can cinema help us understand questions of citizenship and rights that animate the core of the FFW?

Feminist Fourth Wave

“If you want a free society, just give them internet access” (Khamis and Vaughn 2011.) While the Egyptian activist Wael Ghonim made this statement in the context of the 2010 Arab Spring uprisings, he might have well been referring to a radically new anti-sexism feminist movement in India born long before the 2017 #MeToo movement. It borrowed a vocabulary of rights and modes of protests used by youth movements across the world - e.g., Arab Spring and Occupy Wall Street - where social media was central to shaping, planning, and successfully mobilizing peaceful political debates and protests (Howard, 2011; Khamis, 2011, 2012; Tan 2013; Suh 2016) and visibilised those whose voices have historically been silenced and marginalized.

An exploration of the conditions created by India’s 1990s neo-liberal turn, that fundamentally transformed women’s relationship with the country’s urban metropolises, is key to understanding the birth of this new movement in India. The arrival of the global capital in India happened conjointly with the growth of the Hindu right, welfare cutbacks, privatization, labor impoverishment, and forcible removal of indigenous people (Adivasis) from their mineral-rich ancestral lands. The confluence of privatization, deprivation, and globalization in turn had a completely unforeseen cultural outcome. The growing demand in Western countries for cheap labor greatly expanded job opportunities for women in Indian cities. Women’s subsequent financial independence fundamentally changed their priorities and personal aspirations (Tambe, Tambe, 2013.) Further, the arrival through satellite TV of images of sexually confident Western women into Indian households, transformed the meaning of sexuality in Indian feminist discourse so that their focus wasn’t just about sexual violence but also an examination of sexual desire “going beyond the bounds of heteronormativity” (Menon and Nigam 2007: 93). The feminist politics of a couple of decades ago switched from censoring women’s explicit or non-heteronormative images¹ to protesting Hindu right’s sexual policing on the grounds of women’s right to express consensual sexual desire and pleasure. The arrival of this “westernized femininity” reproduced within the Indian context, triggered a moral panic among conservative sections of the society. It must be noted that while there were earlier appearances of this kind of femininity, such as that embodied by the 1970s film stars like Zeenat Aman or Parveen Babi, it hovered mostly in the realm of cinematic fantasy. The 1990s watershed decade, however, was different in that one began seeing this autonomous and sexually confident modern Indian woman in the public sphere, i.e., on the streets, in college campuses, and at the workplace. It unleashed a counterattack on women, policing and controlling what they wore, ate, drank, watched, or who they married. Examples range from

attacks on Valentine Day celebrations, inter-caste/faith couples, women dressed in Western clothes or consuming alcohol, and on bar dancers and nightclub workers (Tambe, Tambe, 2013: 495).

I draw on Ratna Kapur (2012) to explore the internal “hemorrhaging” within the Indian feminist movement that resulted in the younger feminists to break away from what she refers to as the “dominance or structural” basis of the mainstream Indian Women’s Movement (IWM). Gender equality for the IWM has historically focused on women’s civil rights, viewing gender from the developmental perspective of housing, food, education, wages, marriage, reproductive rights, etc. While it militated against misogyny, its politics became unsustainable as it read gender from a male/female “biological binary” framework, essentializing women’s victimhood, and reducing them to a rape-able / un rape-able body hierarchy (Kapur, 2012). Inspired by the anti-colonial imagery of Indian femininity as self-sacrificing, dutiful, and chaste, dominance feminism advocated for modesty in dress, speech, and sexual behavior among women, disparaged those seeking unconditional freedom as individualistic and Western-centric, inviting rape, linked sex singularly with sexual violence and not sexual desire or pleasure, and dealt with sexual harassment by protecting, disciplining, and policing women. The new, state-sponsored Hindutva-laced communal rhetoric of Muslim men as sexual aggressors further exacerbated the protectionist and restrictive ideology (Kapur, 2012). While its earliest campaigns did succeed in raising awareness about the extent of the rape problem in India (Gangoli, 2007; Murthy, 2013; Biswas, 2018) it did little to change the cultural discourse from where to denounce sexual violence or changing the legal definitions of rape, consent, and sexuality to ensure women’s constitutional right not to be raped (Kapur, 2012; Dutta, 2013; Lodhia, 2015; Biswas 2018).

The younger women felt betrayed by the nexus between patriarchy, communalism, and capitalism that relied on their labor for the country’s economic expansion but used illegitimate law enforcement methods to restrict their autonomy and self-expression in the name of their honor and safety (Kapur, 2012; Agnihotri, 2021). Paradoxically, the idealization of market principles and competitiveness that shaped the relationship between the state and consumer citizenship, was hand-in-glove with a regressive moral agenda so that neoliberal conditions simultaneously enabled and circumscribed women’s sexual agency and desire (Cheng, 2012-13). Moreover, the paternalistic logic of dominance feminism was ineffectual in dealing with women’s increasing sexual vulnerability at the hands of feudal India that saw their presence in public places as an act of provocation and targeted them with a “continuum of violence” (Geetha, 2016). Further the dominance feminism refused to engage with the younger women’s demand for unconditional freedom, the autonomy of their bodies, and access to public places

as equal and political subjects (Shivam, 2013; Shakil, 2013; Nigam, 2014; Wilson, 2013). Social media provided that crucial space for feminist conversations for these urban-based women to connect with and share experiences with each other, creating the first forum for the FFW. The 2002 #BlankSpace, 2009 #PinkChaddi, and 2011 #WhyLoiter campaigns embody some of the milestones of this movement. Amplifying their demand for unconditional freedom and laying claim to cities and towns across the country, millennial feminist resisters turned these locations into Habermasian “wild, anarchic public spheres” of protest, incivility, and civil disobedience (Haselby, 2018). This millennial feminist activism reached a boiling point in the immediate aftermath of the 2012 Delhi fatal gang rape, sparking an unprecedented, nation-wide public outcry. The mass street protests led the state, historically known for its lethargy, to make several important legislative changes on sexual violence, representing the fastest shifting public perception of and activism on gender-based violence (Biswas, 2017).

Critics have disparaged the 2012 protests advocating for blood-thirsty retributive justice as an urban phenomenon of frivolous clicktivism and “narcissistic self-indulgence” of a politically apathetic middle class that wouldn’t have been moved as much had the victim belonged to a subaltern class (Roy, 2012; Dutta and Sircar 2013). It’s true that the self-righteous middle class, has often been oblivious to its own privilege. However, completely discrediting this social class scarcely advances our understanding of its complexity given that it has successfully mobilized many social movements and feminist and human rights grassroots campaigns, and has long been central to India’s civil services, politics and the media (Casals, 2019; Robinson, 2009; Basu, 2009 ; Haarstad, 2011; Chaudhury, 2014). The significance of this autonomous rights-based FFW stems from a multitude of politicized, young, tech-savvy women, tapping into the power of the new Web 2.0 technology to create their own narrative, exposing how guaranteeing political, civil, and economic rights to women is meaningless in the absence of a fundamental transformation of socio-cultural behavior towards women. The FFW offers a new postcolonial feminist theoretical positionality centering women’s sexual agency and autonomy and initiating a public conversation on rape by calling out sexual violence and putting the spotlight on the body of the rapist, regressive societal attitudes, and monopolistic virtuous feminism and its outmoded gender analysis (Kapur, 2012; Das Gupta, 2016) that, moreover, elides questions of caste and indigeneity.

Gender and the City

Drawing on Brinda Bose (2011), this section explores the idea of public modernity that is shaped by cultural debates and discussions on the tensions and anxieties stemming from the clash between national and transnational forces in neoliberal

India. It explores the reasons why sexuality is central to the formation of public modernity in this shifting terrain of urbanity. It looks at the ways in which one makes sense of and reproduces, circulates, and disseminates this intersectional idea. It examines cinema, recognized as the most important “location of culture” (Bhabha, 1994), as a medium that visibilises this public modernity through representing the nation’s ambivalent relationship with modernity, urbanity, and new sexualities and helps complicate our understanding of India’s urban spaces (Bose, 2011).

Despite the propensity of mainstream Hindi cinema (and its regional avatars) for using its financial and organizational resources to make claims about representing India’s national culture, and notwithstanding its near universal appeal, critics have faulted this cinema for being simplistic and one-dimensional (Mitra, 2020 ; Karandikar, 2021). Alternative cinema, on the other hand, has been lauded for its more complex and nuanced representation of India’s pluralistic cultures. Further, its close association with the middle-class and its frequent preoccupation with the city, alternative cinema tends also to structure its narratives around urban stories. In this context, it would be helpful to look at a new genre of alternative - indie or *Hatke* - cinema and OTT web series that have transformed the conversation on the neo-liberal gendered equation in urban India. Set in big cities and small, this media represents the shifting values of young people and their relationship with urbanity as they assert the freedom of their modern and sexualized lives, subverting in the process, the obsolete discourse of tradition, morality, and honor.

India’s upcoming feminist writer and director Alankrita Shrivastava’s work exploring gender and space from a position of liminality, offers an interesting case study. Her 2016 directorial debut *Lipstick Under My Burkha* takes the audience into the secret lives and desires of lower middle-class women trapped in an overcrowded and traditional small-town India. Given their heavily policed and monitored lives, they play out their aspirational desires, sexual fantasies, and social transgressions (Ghosh, 2019) under the anonymity of the burka or from the other side of a telephone line. But there is only so much that their clandestine mini rebellions can help them contend with patriarchy that publicly shames them for their transgressions. In her 2019 *Dolly Kitty Aur Voh Chamakte Sitare (DK)* and the 2021 web series *Bombay Begums (BB)*, Shrivastava’s characters make the journey from small-town India towards the country’s urbanity. However, while liberation from small-town patriarchal constraints in neoliberal cities brings about their so-called freedom and autonomy, their journeys are riddled with pitfalls that come in the shape of neo-liberal corporate patriarchy. In *DK*, Shrivastava intensifies her characters’ liminality through a complex reproduction of their inability to get to the city, locating them instead in the in-between grey zones that are neither urban nor

rural, but supposed steppingstones towards India's metropolises. In *BB*, Shrivastava explores the challenges women face once they do manage to transition to the city and gain a professional foothold.

Border-Hopping

In postcolonial India that defines citizenship from a majoritarian lens, I explore the figure of the working-class migrants - border-hopper - around whom coalesces the ideology of belonging and otherness. Seen as threatening outsiders, migrants are stigmatized and discriminated as aliens inside their own country, forced to live in dehumanizing conditions in unsafe open public spaces, risking violence, eviction, and even erasure². Seen therefore as the "other," the "excess," or the "trouble-shooter" intent on subverting the dominant norm for hovering on the nation's periphery, they are therefore denied access to rights and benefits and subject to control and regulation (Kapur, 2010: 138). In both *DK* and *BB*, Shrivastava troubles this pre-modern definition of normative citizenship and belonging from the point of view of female migrants given that they are the ones who are most at risk. And second, she debunks the essence of dominance feminism as victim feminism through her characters' non-normative behavior despite their liminality, humiliation, and dehumanization.

The psychological, economic, physical, and sexual brutality experienced by Shrivastava's characters represent a "sovereign residue ... of all that has happened in the nation's power centers" and the horizontal spillover of the violence from Delhi (Sinha, 2013: 135) due to the neoliberal city's failure to deliver on its promise of emancipation vested in the city. Seduced by the success story of a Western-centric urbanization model, the Indian state, its bourgeoisie, the marketing industry, and the media have been luring people away from their settled locations across the nation into what's turning into urban dystopias. Unlike the Western urban theory that treats cities as centers of economic growth and social transformation, Indian cities are incommensurate with the complexity of people's lived reality. Faced with rising unemployment, poverty, hunger, and overpopulation (Duijne, Nijman, 2019; Patnaik, 2007; John, E. 2020) cities are moreover clawing into neighboring agricultural lands, destabilizing an already fragile village economy triggering youth disaffection, rising crime, and lawlessness (K Kapoor, 2015).

Dolly and her cousin Kitty (whose real name is Kajal) are part of that exodus that pays the true price for the lies spawned by this dream machine. Having risked the certainty of their lives in the village for the chance of a better life in the city, Dolly and Kitty find themselves in the "paranoid, fractured land" (Kapoor, 2015) of

Greater Noida, an industrial/rural satellite zone located along the outskirts of Delhi, where they will never find decent jobs or homes. With its unfinished high rises, and shopping malls that no one visits, and lumpen men stalking women, unlit potholed roads, (Shrivastava, Newslandry), life in this “gritty underbelly of globalizing India” (Sinha, 2013: 136) is anything but ideal and turns the immigrant dream into a nightmare. Kitty is trapped in the uncaring Dolly and her sleazy husband’s cramped apartment, works at a paid dating app to phone service men’s sexual fantasies, a place that is ransacked by the Hindu right moral police. The money paid by Dolly for a better apartment is swindled by the building contractor. A professionally qualified Ayesha’s experience in *BB* is equally nightmarish. She escapes arranged marriage in Indore but faces homelessness, professional harassment, and sexual abuse in Mumbai. As a bi-sexual single woman, feared by homeowners as unruly and deviant, she shuttles between her boyfriend and girlfriend homes. Stigmatized as a Tier 2 city girl, she is underemployed and sexually abused by her manager. Her female CEO responds to her sexual harassment complaint with expulsion. Shrivastava’s work rejects therefore the false binary of tradition/modernity and faults the deeply exploitative corporate sector that undermines women’s autonomy, promotes their underpaid labor, and uses surveillance and violence against women in the name of religion and culture (Krishnan, 2017).

And yet, while the socio-economic context of Dolly, Kitty, and Ayesha’s lives appears to be shaped by the dominant class, caste, and gendered politics, and although they fit this definition of social and gendered liminality, it is useful to see the ways in which their subalternity springs, in fact, from their deliberate transgression. As they struggle to find a home or a professional foothold in India’s metropolises, they succeed nevertheless in performing “an act of reclamation,” a defiance of regressive account of citizenship and of the narrative of the subaltern as victim “or less than full subjects of autonomous dominant discourses (Kapur, 2010: 139). Paradoxically enough, this is enabled because of their presence in the city, a place where their lives had apparently been falling apart. In order to understand this puzzling contradiction, I turn to Florida’s celebration of cities as home to art and creativity, where the diversity of populations, elaborate social networks, opportunities for spontaneous gatherings, and financial and organizational structures, spawns new ideas and their implementation (Florida 2013). Other scholars too applaud cities as dynamic sites for fostering new political identities that have in turn challenged and redefined the meaning of citizenship from scratch. National, and international exodus driven by globalization bring together people from different social, cultural, and political provenance into cities that become battlefields for imagining new definitions for citizenships. Rather than a legal term, citizenship here symbolizes the ways in which, anonymous and previously subalternized people assert their ownership, on their own terms, to

the physical space they inhabit as well as to all the rights that come with these new ways of belonging (Swerts, 2017).

Kitty finds a space she can call her own at a surrogate mothers' home, makes peace with her work at the dating app as just a job to pay her bills, socializes with her workmate Shazia, and defends her choices in terms of agency and consent, disregarding the moral panic that her choices trigger in the wider society. And when the Hindu right destroy her workplace, she mobilizes support for starting a similar dating app for women. Left alone, and terrified of unemployment and homelessness in Bombay, Ayesha is encouraged by the bar dancer Lily to file a case of sexual abuse against the perpetrator. Clearly, both Ayesha and Kitty succeed in finding female alliances and solidarity of the kind that they would not have been able to if they hadn't border-hopped into the city - an enabling space - precisely because of their unconventional moral positionalities and class differences.

This #MeToo rights-based intersectional moment in *DK* and *BB* suggests that genuine change can only happen by believing in and supporting all women. Encouraged by other victims of sexual violence, and in the teeth of opposition, threats, and gaslighting by her female colleagues, Ayesha refuses to withdraw her sexual harassment complaint. In the end, not only does she win her case but also inspires her boss Rani to publicly out her own sexual abuser of years ago. On the one hand, Ayesha's example helps women critically reflect on their internalized class, caste, sexual, and patriarchal biases that pit women against each other. On the other it gives them the courage to come out of their "whisper circles," stop rationalizing sexual violence as an inevitable phenomenon, and hold men accountable for their abuse. It is useful to compare the narrative arcs of Rani, Ayesha, and Fatima, three women raised in Tier-2 cities and who break into the hard-to-penetrate Bombay's financial sector heavily policed and guarded by masculinity. While Rani naturalizes her own experience of sexual harassment as a necessary part of professional compromise, Ayesha and Fatima, joining the same workspace in a different temporal space, exercise their choices differently. They enter into sexual relations based on mutual consent and desire, i.e., political choices, that unlike in Rani's case, are completely divorced from professional roles or power.

Loving, Working, Mothering

Working and living alone in the city, Shrivastava's characters are alienated from traditional customs and ways of being and reject regressive definitions of femininity. As a result of the material changes stemming from the country's neoliberal economic boom, they choose financial independence and love over arranged marriage, and sexual intimacy and freedom over motherhood, a phenomenon that helps understand

the powerful intersection between economic globalization and feminism (Menon and Nigam 2007). By discarding outmoded practices of sexual abstinence and self-discipline, they choose pleasure and freedom over safety, seeking to be “sexual in more visible and daring ways” (Vance, 1984: 1-2). As they navigate their lives in vast, crowded, and anonymous urban places, Shrivastava’s characters engage with pre-marital sex, adultery, infidelity, queer sex, and sex work.

Rani, Fatima, and Ayesha in *BB* are not victims, and their sexual transgression scripts their choice, pleasure, and self-affirmation, without the guilt of conventional morality. They balance their private sexual lives with demanding jobs in a ruthless world of corporate finance marked by emotional blackmail, ridicule, gaslighting, and sexism in their stride. i.e., strategies used by patriarchy faced with the presence of competent women at the workplace. And they also deal with the materiality of their biological processes at the workplace and the demands made on the female body - miscarriage, motherhood, infertility, surrogacy, and menopause.

Rani doesn’t have biological children and longs to be accepted by her arrogant stepchildren. When Fatima miscarries, her husband is more upset at the loss of their baby than Fatima herself who quickly moves on to focusing back on her career. Moreover, she rejects the societal demands on her reproductive body and celebrates her sexualized body through adultery. The sex worker Lily wants to set up her dream factory. By suggesting the idea of children as trouble and by being conflicted about having children, characters in *BB* open a conversation on motherhood whose image has historically been romanticized as a metonymy for the nation, but which in fact functions as an ideological smokescreen for naturalizing sexual division of labor and naturalizing women’s domesticity (Bagchi, 2017).

There are tears, regrets, and forgiveness. New relationships are formed or not, and life carries on and women are not judged by conventional sexual morality. In *DK*, Kitty hops from one sexual relationship to another whereas Dolly rejects middle class aspirations, sleeps with a much younger delivery man Osman, walks out on her sex-less marriage, acknowledges her son’s transsexuality, and forgives her adulterous mother. *DK* and *BB* tease apart the gaps and fissures within heteronormativity and offer an alternative set of complex masculinities, more tender and reflective rather than violent or punitive. Moments of heartbreaks, slanging matches, recriminations, confusion, scandals, gossip, and break ups are offered as spaces for self-reflection. Rani’s husband acknowledges his psycho-sexual shortcoming, Arijai is more the homemaker and fatherly and recognizes Fatima’s unconventional womanhood.

The “sexual subaltern” centers her queerness, disregarding the marginalization of her sexual identity by mainstream society and the assumed normalcy or morality of heterosexuality (Legg, Roy, 2013: 465). She invites us therefore, to an alternative conception of gender and sex “where sex is not inserted and merged into a structure of domination and submission and gender is more than just about anatomical differences” (Kapur, 2012: 9). In short, de-romanticizing heterosexual sentimentalism, and by normalizing normative and non-normative sexual relationships based on consent, choice, and agency, the filmmaker’s feminist gaze delinks sexuality with morality, making a major departure from mainstream cinema and heteropatriarchal norms.

Loitering

Some of the most enduring images in Shrivastava’s films are those of her characters’ presence in public spaces. They are not going to or from home/work, doing household errands, making a run to the shops, picking up medicines, or taking a child to school or the hospital. Instead, they are out and about on the streets, traveling by car, scooter or bus, in a shopping mall, a café, a park, a museum, or music concert or exhibition, alone, with a lover or with a group of mixed gender friends. They don’t look very rich and are well-turned out in jeans, skirts, t-shirts, or a sari, with sunglasses, or flowers in their hair. They are contemplating, smiling, or laughing. Their bodies look relaxed, faces radiant, eyes joyful. In short, women in these films are shown to be loitering or simply having fun, i.e., “an array of adhoc, non-routine, and joyful conducts ... a metaphor for the expression of individuality, spontaneity” (Phadke, 2020: 283), something that is not afforded to women to be in public urban spaces in India. Shrivastava brings out this troubled relationship between gender and the city where women’s presence in urban public places is seen as suspect or an act of provocation, and for which they are held to account both by the civic society and by law enforcement bodies. She does this by normalizing her characters having fun and juxtaposing these scenes with those of religio-nationalist-patriarchal attacks on women in public places, evoking sympathy from the audience in the process.

Against this background, on the face of it, Dolly and Kitty’s aimless wanderings asserting their unconditional freedom and bodily autonomy on the streets is liberating and therefore transformative. But, at a deeper level, the re-negotiation of their relationship with the hostile city that it involves, suggests an open defiance of the patriarchal prerogative to colonize public places and a reclamation thereof of citizenship (Phadke, 2020: 286.) In this manner, the film furthers the agenda of the 2014 #WhyLoiter movement that argues that “hanging out in public without

purpose - might be one of the ways in which all citizens, marginal or otherwise, might be able viscerally to claim public space.” Towards the end of the narrative in *DK* though, during the Hindu right’s violent attack on a community fair celebrating the female body, it is the Muslim Osman and Shazia who are shot dead in the commotion that ensues. This poignant moment in the film highlights the ways in which the ownership of public spaces is shaped not only by class and caste but also religious positionality that leads to the exclusion and even erasure of the marginalized “other” from the dominant discourse of citizenship. It also adds to the wider conversation launched by the #PinjraTod movement against state-endorsed sexist university policies and curfews whose rhetoric of safety ends up saving women from their own autonomy (Kapur 2014, Krishnan 2019). It’s a rejection of the discourse of safety, which in itself is a kind of violence in a country where women are denied control over their own bodies. The anti-street harassment Blank Noise project carries out similar public performance such as “Meet to Sleep,” “I Never Asked for it,” “Action Sheroes,” “On her Own, Unapologetic, Free. They also maintained that women claiming “fun as feminism” or carrying out routine activities that men do in public places challenged, instead of supported, what some - including feminists - claimed smacked of western-centric neoliberal middle-class individualism (Phadke, 2020: 282).

Conclusion

This article examined the ramifications of India’s 1990s neoliberal turn on the relationship between gender and the city. It claimed that in its eagerness to embrace aggressive capitalism, not only did India weaken the existing social fabric of the society but didn’t see cultural fallout of the country’s economic transition coming. It explored the rise of feminist fourth wave asserting women’s constitutional right to freedom and to be seen and acknowledged in the entirety of their humanity and not simply as metaphors for the nation. And finally, it looked at how cinema visibilises the complex journey undertaken by women in their search of autonomy and sexual desire.

It explored Alankrita Shrivastava’s cultural work that debunks the centrality of the victim-subjectivity of “dominance feminism” by centering non-normative, aspirational, and sexualized female characters. Dolly and Kitty in *DK* choose transgression over the hypocrisy of middle-class notions of respectability. Rani, Fatima, and Ayesha in *BB* are not biologically determined and their sexual transgressions in response to desire that “like a flame, courses through” their bodies, script their choice, pleasure, and self-affirmation, without the guilt of conventional morality. And having found a foothold in the city, they are prepared to do what it takes to

survive in a place that can kick women in the gut to get the best out of them. The endless possibilities afforded by Bombay is encapsulated in Ayesha's sometime girlfriend Richa's songs "We can be anything we want to be, living free in the city of dreams" and are willing to pay the price of loneliness that comes with it.

Running through the narrative in *BB* is the voiceover of the adolescent Shai located at the cusp of puberty. While she is eager to embrace womanhood, at the same time, she is beset with doubts about losing her freedom as her sexualized body prepares to engage with the domineering patriarchal world. In a way, her voice becomes the medium through which to center the questions, doubts, assertions, and longings articulated by a range of aspirational, sexualized, and desiring women. They have all coalesced in the city of Bombay in search of freedom, an enabling city of dreams and possibilities. And since Bombay changes everyone, the women are prepared to change themselves too and do what it takes to make a success of their lives in this city. In the midst of these battles for survival, Shai also meditates on other possibilities afforded by women's bodies, wondering why they shouldn't free them and give them pleasure and why they shouldn't embrace love and desire rather than be "forbidden to eat the juiciest of fruits?" "Why should women's bodies be sites of great conflict and confusion? Shouldn't what we want to do with our bodies be our choice? Why must the memory of abuse linger even if the body wants to forget it? Why can't I own my own body, like a queen?" she asks.

Making a clear break from mainstream cinema in terms of form, content, and complexity, Shrivastava's work is significant therefore in the way she de-romanticizes women's journey from the village to the city as a seamless translation of dreams into reality. Second, she rejects the dominant feminists' victim discourse in favor of women's lived experience that challenges patriarchal reduction of women to their reproductive and sexed bodies. Third, the feminist dissidence that animates her narratives reflects the organizing principles, language, and modes of operation of many of the FFW campaigns. Setting her characters in these situations of liminality, from the unflinching gaze of her feminist lens, she watches the debris that falls from the clash between conflicting worlds and does this using the tropes of border-hoppers, loiterers, lovers, and mothers, all of them scattered along the contested terrain of a gendered spectrum. Shrivastava's narratives surface the ways in which by asserting their constitutional right of freedom and choice, the female characters prioritize freedom over the meaningless rhetoric of tradition and respectability that only thrives on the erasure of women's autonomy and rights. If visual images shared across social media have the power to trigger a human rights movement, then the visuality and politics of Shrivastava's intersectional cinematic oeuvre work must be seen as a cultural corollary of the wider feminist dissident politics of the Feminist Fourth Wave.

Bibliography

- Bannerji, H. 2016 "Patriarchy in the Era of Neoliberalism: A Case of India." *Social Scientist*, 44:3/4. p. 2-27.
- Basu, A. 1990. "Indigenous Feminism, Tribal Radicalism and Grassroots Mobilization in India." *Dialectical Anthropology*. 15:2-3. p.193-209.
- Biswas, B. 2017. From Mathurs to Jyoti: Mapping Public Protests and Anti-Rape Laws in India. In: Kurian, Jha (eds.) *New Feminisms in South Asia*, New York: Routledge. p. 42-59.
- Bose, B. 2011. Cities, sexualities and modernities: A reading of Indian cinema, *Thesis Eleven* 105: 1. p. 44-52.
- Casals, M. 2021. "The Insurrection of the Middle-Class." *Journal of Social History*. 54:3. p. 944-969.
- Cheng, S. (2012-13) "Embodying the Sexual Limits of Neoliberalism," *The Scholar and Feminist Online*, 11.1 - 11.2
- Dutta, D., Oishik, S. 2013 "India's Winter of Discontent: Some Feminist Dilemmas in the Wake of a Rape". *Feminist Studies*. Vol.39 n°1. p. 293-306.
- Gangoli. G. 2007. "'Custodial Rape' and Feminist Interventions". *Indian Feminisms*. Routledge. p. 91-110.
- Ghosh, A. 2019. "Curiosity, Consent and Desire in *Masaan* (2015), *Pink* (2016), *Lipstick Under My Burkha* (2016) and *Veere Di Wedding* (2018)" in Sengupta et al. (eds.) '*Bad*' *Women of Bombay Films: Studies in Desire and Anxiety*, Palgrave Macmillan.
- Gupta, H. 2016. "Taking Action: The Desiring Subjects of Neoliberal Feminism in India." *Journal of International Women's Studies*. Vol.17 n° 1. p. 152-168.
- Jain, S. 2020. "The Rising Fourth Wave: Feminist Activism on Digital Platforms in India". *Observer Research Foundation Issue Brief*. N° 384.
- Kapoor, D. 2015. "Driving in Greater Noida". *Granta*. 23 February.
- Kapur, R. 2010. "The Citizen and the Migrant Subject: Postcolonial Anxieties, Law, and the Politics of Exclusion/Inclusion". In: *Makeshift Migrants and Law: Gender, Belonging, and Postcolonial Anxieties*, Taylor & Francis.
- Kapur, R. 2012. "Pink Chaddis and Slut Walk Couture: The Postcolonial Politics of Feminism Lite." *Feminist Legal Studies*. April.
- Kapur, R.2014. "Gender, Sovereignty and the Rise of a Sexual Security Regime in International Law and Postcolonial India." *Melbourne Journal of International Law*. 14:2
- Krishnan, K. 2017. "Gendered Discipline in Globalizing India." *Feminist Review*. 119:1. p. 72-88.
- Kurian, A. 2017. "Decolonizing the Body: Theoretical Imaginings on the Fourth Wave Feminism in India". In: Kurian and Jha (eds.) *New Feminisms in South Asia*, New York: Routledge.
- Lodhia, S. 2015. "From 'Living Corpse' to India's Daughter Exploring the Social, Political, and Legal Landscape of the 2012 Delhi Gang Rape." *Women's Studies International Forum*. Vol. 50. May-June. p. 89-101.
- Mitra-Kahn, T. 2012. "Offline Issues, Online Lives? The Emerging Cyberlife of Feminist Politics in Urban India." *New South Asian Feminisms: Paradoxes and Possibilities*. London: NBN International.
- Phadke. S. 2020. "Defending Frivolous Fun: Feminist Acts of Claiming Public Spaces in South Asia" in *Journal of South Asian Studies*. Vol. 43 n° 2. p. 281-293.
- Subramanian, S. 2015. "From the Streets to the Web: Looking at Feminist Activism on Social Media." *Economic and Political Weekly*. Vol. 50 n° 17. p.71-78.
- Vance, C. 1984. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Routledge and Kegan Paul.

Notes

1. For example, against the organizing of the Miss World pageant in Bangalore or the screening of the film *Fire* on same-sex love (Tambe, Tambe, 2013).
2. Their “fugitive-like condition” (Jain, Jayaram, 2021) and precarity was surfaced during the Covid-19 lockdown in the country in 2020 when having lost their jobs and livelihood overnight, they were uprooted from their temporary residence in urban India and forced to walk back home in small towns and villages, at times across thousands of miles away.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Synergies Inde n° 10 - 2021 p. 101-117

Dismantling the Body: A Dalit Corporeal Analysis of Selected Poems of Namdeo Dhasal

Anamika Purohit

Jai Hind College, Autonomous, Mumbai, Inde

bobbyanamika@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2322-7497>

Reçu le 12-08-2021 / Évalué le 28-08-2021 / Accepté le 12-09-2021

Démantèlement du corps: Une analyse corporelle dalit des poèmes sélectionnés de Namdeo Dhasal

Résumé

L'article tente une analyse corporelle de poèmes sélectionnés de Namdeo Dhasal dans les paradigmes de la caste et du genre. Cela implique une exploration du concept de corporalité dans un cadre contre-hégémonique dalit, comme une série de sensations non organisées et perpétuellement en état de flux, qu'on lit dans la poésie de Dhasal. La conception de Dhasal du terme "Dalit" fait partie intégrante de l'exploration. En outre, l'analyse de la corporéité en relation avec les poèmes de Dhasal, aide à démêler les complexités de la définition de la caste, et le processus d'exploitation de la caste, qui sont tous deux principalement centrés sur le corps. Enfin, l'article entend appliquer le concept de corporéité à l'espace, en particulier à la ville de Mumbai, qui est le cadre spatial de la plupart des poèmes de Dhasal. L'article suit une méthodologie théorique et analytique. L'exploration théorique implique un engagement soutenu avec l'analyse de la caste par Bali Sahota, et avec des concepts tels que la "sensation", le "rhizome", et le "corps sans organes" proposés par Gilles Deleuze et Felix Guattari. Les interventions théoriques sont testées par une analyse textuelle de poèmes sélectionnés de Dhasal. La théorisation du féminisme dalit de Sharmila Rege et l'analyse d'Ambedkar du lien complexe entre le genre, la sexualité et la caste sont appliquées à une analyse intersectionnelle de la caste et du genre dans la poésie de Dhasal.

Mots-clés : Dalit, caste, corporalité, genre, sensation

Dismantling the Body: A Dalit Corporeal Analysis of Selected Poems of Namdeo Dhasal

Abstract

The paper attempts a corporeal analysis of selected poems of Namdeo Dhasal in the paradigms of caste, and gender. This entails an exploration of the concept of corporeality in a counter-hegemonic Dalit framework, as a series of unorganised sensations perpetually in a state of flux, seen in Dhasal's poetry. Dhasal's conception of

'Dalit' is integral to the exploration. Furthermore, the analysis of corporeality in relation to Dhasal's poems, assists in unpacking the complexities of defining caste, and the process of caste exploitation, both of which are predominantly centred on the body. Finally, the paper intends to apply the concept of corporeality to space, particularly the city of Mumbai, where most of Dhasal's poems are set. The paper follows a theoretical and analytical methodology. The theoretical exploration entails a sustained engagement with Bali Sahota's analysis of caste, and with concepts such as, 'sensation', 'rhizome', and 'body without organs' proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The theoretical interventions are tested by a textual analysis of selected poems of Dhasal. Sharmila Rege's theorisation of Dalit Feminism, and Ambedkar's analysis of the intricate connection between gender, sexuality, and caste are applied for an intersectional analysis of caste and gender in Dhasal's poetry.

Keywords: Dalit, caste, corporeality, gender, sensation

Caste can be concretely experienced only as an embodied state, and in case of the untouchable it makes a disembodied subjectivity difficult, though desirable, to imagine (Sahota, 2008: 201).

Corporeality and embodiment are central to the experience of caste and caste exploitation, as indicated by Bali Sahota in the aforementioned quote. It may be possible to suggest that the term 'Dalit', which implies a broken or beaten down condition, implicates the bent and broken bodies of untouchables and those from the lowest stratum of society, who have faced a lifetime of oppression not merely in terms of social exclusion but also in terms of sanctioned ideological practices of physical violence and exploitation. Moreover, since caste hierarchy is governed by strict rules of purity and pollution, Dalits have further been subjected to a dehumanising devaluation of their physicality, for their very bodies are seen as polluting or contaminating. Arjun Dangle elaborates on the exclusions faced by the untouchables on the basis of their supposedly polluting presence, "[t]reated like animals, they lived apart from the village... [t]heir physical contact was said to 'pollute' the upper castes..." (Dangle, 1992: 235). It could be argued that it is in response to the inscription of violence and marginalisation on the very bodies of Dalits that an entire range of Dalit literature is abound with language and a system of expression that is predominantly guttural, embodied, and often sexualised. As the speaker indicates in one of Namdeo Dhasal's poems: "I am a venereal sore in the private part of language" (Dhasal, 2011: 64).

This paper attempts to place selected poems of Namdeo Dhasal in the above context, and analyse them in the theoretical framework of corporeality by proposing its centrality to Dhasal's definition of caste and the oppression that ensues from it. Namdeo Dhasal was an eminent Dalit activist and poet, known for being one

of the founding members of the Dalit Panthers - a socio-political organisation and movement against upper-caste hierarchy - in Bombay in 1972. Dhasal's conception of Dalit¹, and his poetry derive from his own lived experiences in the marginalised interstices of the city of Mumbai -the slum areas and the red-light district - which house the lowest stratum of the society such as petty thieves, pimps, prostitutes, unemployed youth, and gangsters. Dilip Chitre quotes Dhasal as the latter explains the 'number-two'² world that he comes from, implying not merely a world that thrives on a range of supposedly unauthorised activities in the absence of mainstream support, but also a world that is perpetually inscribed with a sense of all-pervasive subordination: ““This is *do number ki duniya*’, he said, ‘This is the bottom of the world’ [...] I grew up here. [...] They are my people - these lumpen; I am one of them. My poetry is about life here.’” (emphasis in original, Chitre, 2011: 107).

The paper aims to probe into Dhasal's conception of human body and embodiment in a predominantly Dalit context of violence, abjection, and dispossession. It may be suggested that Dhasal's poetry does away with conventions of organisation, unification, and resilience to foreground a corporeality that consists of a series of sensations perpetually in a state of flux or chaos. A connected strand of analysis intends to unpack the gendering of the Dalit body and corporeality in Dhasal's poems in order to attempt an intersectional analysis of caste, gender and sexuality. It would further be imperative to weave in a juxtaposition between body and space, particularly the geographical space of Mumbai, even as Dhasal's poetry often grasps the city in corporeal terms. Finally, the paper aims to weave in the fissures or conflicts in the counter-hegemonic resistance that is often foregrounded corporeally in Dhasal's poetry.

Caste and Embodiment

A significant point of departure would be to probe further the intricacies and complexities of the connection between caste, Dalit identity, and embodiment, and to further analyse Dhasal's response to this connection.

Waman Nimbalkar in his poem, “Caste”, ingeniously alters the reconfigurations of interrogating the concept and process of caste by asking: “How is Caste? Where is it? (Nimbalkar, 1992: 123). By substituting the conventional interrogative for information and definition, ‘what’, with ‘how’ and ‘where’, the poem unpacks the ambiguous and irrational foundation of a system of exclusion that is supposedly founded on birth but encapsulates an embodied “pre-conceptual attunement to one's place in the world, an inheritance of practices that constitute a tradition of the oppressed” (Sahota, 2008: 201). It is this ambiguous and pre-conceptual

attribute of caste exclusion that makes it all the more difficult to oppose or resist it, for the locus of its existence is unfixed and fluctuating thereby rendering its power almost absolute. Yet, it is mainly through varied forms of embodied experiences, practices, and sensations that caste is made intelligible, and is continually brought into existence. For instance, Anupama Rao in her analysis on Dalit selfhood, writes of an incident in Dr. Ambedkar's life, in which, on a train-travel, he effected a repulsive reaction in the station-master once the latter became aware of his caste identity. While Rao goes on to argue that caste identity is not entirely "manifest upon the body" (Rao, 2006: n.p.), and includes a range of other exclusions in the public sphere, she does indicate how Ambedkar himself made a connection between facing the station-master's visceral revulsion and Frantz Fanon's famous description of being perceived as a Negro for the first time and being subsequently reduced to the colour of his skin. Thus, it may be argued that while the locus of caste is shifting, there is something deeply corporeal about caste identity and the oppression it entails. Moreover, it is only through the corporeal that caste can be registered, and subsequently resisted. As Bali Sahota explains, "Caste is baffling for having no manifestation in untouchable experience except in force. It has no separate existence from the feeling of 'little thorns' on the skin, or tears in the eyes" (Sahota, 2008: 201).

It may be argued that Namdeo Dhasal's poetry foregrounds the corporeal as a means to unpack the extreme dehumanising conditions of quotidian lived experiences of Dalits particularly in the urban context of Mumbai. While one may assume the dilution of caste identity under newer connotations of the term 'Dalit', and particularly in urban spaces, Dilip Chitre indicates traces of casteist exclusion in the locality of Central Mumbai, Dhor Chawl, that Dhasal came from. Chitre describes Dhor Chawl as "a 'neglected inner city slum'" (Chitre, 2011: 96), where "low caste Hindus, poor Muslims and assorted dalits lived as intimate neighbours... [in] a communal and caste *ghetto* in the big city" (emphasis added, 100). Thus, even though as a concept, Dalit, is made to go beyond strict bounds of caste to include the lumpenproletariat of the urban sphere, it does carry traces of casteist exploitation in a manner of marginalising and spatially restricting an entire subordinate section of society to "the rotten core of Mumbai" (99), where each individual is forced to exist as "the quintessential lumpen, the constantly degraded human being, and a weak and struggling member of a community of the deprived and dispossessed, with a scarred if not cracked identity" (98). The typical upper-caste middle-class horror that Chitre associates with these slum areas, red light districts, and the people who come from these spaces further reprises a revulsion akin to that which is conventionally displayed by the upper castes against

the untouchables. For instance, his reaction to meeting Dhasal for the first time gives away his own caste (and class) situatedness: “I looked at the young ruffian who stood in front of me. [...] He carried with him the ambiance of an unfamiliar world, a strata of society that was unknown to us but threatened our idea of life in some way” (103). Thus, one cannot entirely overlook the casteist foundation of social exclusions that continue to exist in urban spaces albeit in forms that may be somewhat hybrid or intersectional.

Dhasal’s poetry responds to hegemonic norms of social exclusion in urban spaces by foregrounding the corporeal, which is not only an integral component of his conception of the Dalit identity that is perpetually marginalised from the mainstream, but also a means to bring to surface the legitimised inscription of violence and exploitation on the very bodies of Dalits. Chitre further describes, in a characteristically material analogy, the contribution of having lived as a Dalit in a space of dispossession, to Dhasal’s political activism and poetry: “He grew out of a cesspool, drawing nourishment from it, metabolising its toxic waste and thriving on the immunity he acquired, to become the poet of the underworld...” (Chitre, 2011: 99). Thus, the corporeal is a strong component in Dhasal’s anti hegemonic Dalit resistance.

In his poetry, Dhasal envisions a surreal Dalit corporeality that is rife with sensations and spasms, “[taking] on an excessive and spasmodic appearance, exceeding the bounds of organic activity” (Deleuze, 2003: 45). Such a corporeality defies conventional norms of organisation and categorisation, which govern the lived experiences and ideological practices of a typical upper-caste middle-class reader. For instance, even as Dilip Chitre attempts to enter Dhasal’s world of the Dhor Chawl, he is rendered disturbed by a layout of space that, akin to Dhasal’s conception of a chaotic corporeality, affords no sense of organisation, neatness or privacy to its inhabitants: “rows of tenement rooms in Dhor Chawl are such that even horse stables and cowsheds may look luxurious in comparison” (Chitre, 2011: 95). In a typically Dalit framework of existence, thus, Dhasal foregrounds violence and exploitation by dismantling the supposed sanctity of an organised, unified, and a healthy body, and initiates a blur of boundaries between the categories of inside/ outside; solid/ fluid; and light/ dark in connection with human corporeality (and, in some cases, the dehumanising space that the Dalits are made to inhabit).

Dhasal’s poem, “Man, You Should Explode”, may be considered as an example. The poem establishes a world of excessive and unabashed disorder that begins by doing away with supposed bodily integrity and harmony: “Man, you should explode/ Yourself to bits to start with” (Dhasal, 2011: 9). The speaker suggests furthering this explosion by initiating an excess of intoxication, abuse, violence, rape, murder, vandalism, and destruction, all of which is conveyed through a corporeal excess:

*You should be ready to carve out anybody's innards without batting an eyelid
[...]*

Turn humans into slaves, whip their arses with a lash

Cook your beans on their bleeding backsides [...]

*Remove sticks from anybody's fence and go in there to shit and piss, and muck
it up*

Menstruate there, cough out phlegm, sneeze out goo [...]

*Man, you should drink human blood, eat spit roast human flesh, melt human fat
and drink it... (Dhasal, 2011: 9-10)*

Each of these spasmodic and guttural moments in the poem may be seen as a source of abject horror for the upper-caste middle-class reader, for the latter is transported “toward the place where meaning collapses” (Kristeva, 1982: 2). The moments of sensory excess in the poem lead to a complete breakdown of those supposed boundaries that have helped the upper-caste middle-class retain their supposed moral superiority over and separation from the lowest stratum of society that has often been discursively legitimised as the “the threatening world” (13) and “imagined as representatives of sex and murder” (13), as it were. The poem may further be seen as a means to problematise the ideological conception of Dalit body as soiling, for it brings to surface the suggestion that all human bodies, without exception of caste or communal identity, are materially subject to ungovernable sensations such vomiting, menstruation, coughing, releasing excreta, which render them equally capable of effecting abjection or the fear of being subsumed by the ugly, the horrifying. Moreover, the suggestion in the poem to specifically, and violently break all barriers between the inside of the human body and outside, and further between solid and fluid, is telling, for it defies the hegemonic conception of human body in the Brahminical framework as a well-organised whole, and further as an analogy for propagating caste hierarchy³.

It may further be argued that very transformative and resistant potential of the poem is materially invested in its foregrounding of a corporeality that is rife with sensations, and is thus, nonorganic or in a state of perpetual becoming, for, as Deleuze explains, “the organism is not life, it is what imprisons life” (Deleuze, 2003: 45). It is the nonorganic quality of such a corporeality that makes it possible for the speaker in the poem to envision its eventual explosion which can lead to a plethora of transformative possibilities. As Deleuze suggests of the resistant impact of sensation on body, for, almost as a vibration, it takes the body to a state “‘before’ organic representation: axes and vectors, gradients, zones, cinematic movements, and dynamic tendencies, in relation to which forms are contingent or accessory” (45). Thus, in “Man, You Should Explode”, the body infested with sensations or

spasms of disorder, violence, and chaos is expected to eventually “grow into a tumour to fill the universe, balloon up/ And burst at a nameless time to shrink...” (Dhasal, 2011: 10). The envisioned explosion, for the speaker in the poem, is an entry point into a supposedly non-ritualistic, universalist, utopian, non-chaotic, and inclusive world in which, “One should share each morsel of food with everyone else, one should compose a hymn/ To humanity itself...” (11). However, the non-corporeal abstract quality of the envisioned utopian world is particularly noticeable, for it unpacks the ambivalent and contradictory desire of the Dalit speaker to transcend a corporeality that is perpetually contaminated by violence, and exploitation. Bali Sahota explains this ambivalence in Dalit poetics that is centred on corporeality and embodiment: “What becomes most manifest is the struggle to relinquish the untouchable body for something more ethereal and less particularly marked” (Sahota, 2008: 200). Moreover, the non-corporeal attribute of the envisioned world further renders it representational in comparison to the world of disorder and chaos in the rest of the poem, for the former is conveyed through analogical and symbolic images of harmony and communal love: “One should regard the sky as one’s grandpa, the earth as one’s grandma/ and coddled by them everybody should bask in mutual love/ Man, one should act so bright as to make the sun and moon seem pale” (Dhasal, 2011: 11). These images stand in a stark contrast to the rest of the poem, which, through its material investment in bodily spasms and sensations to convey anarchy and chaos, may be seen as doing away with the representational and the analogical. Deleuze emphasises the materiality of sensation that is produced by the encounter between waves flowing through a nonorganic body (flesh and nerve) and other forces that act upon it at a given point of time: “When sensation is linked to the body in this way, it ceases to be representative and becomes real” (Deleuze, 2003: 45). By distancing the imagined utopian world of non-ritualistic inclusive practices from a material foundation, the poem tragically as well as realistically hints at its ephemeral and abstract quality.

In another of his poems, “Cruelty”, Dhasal uses the Brahminical ideology of perceiving the untouchables as less than humans or as animals contrapuntally to rearticulate animalism as a possible line of flight⁴ for the speaker’s broken and beaten self. The speaker begins by finding himself at the edge of humanity after having suffered and witnessed a lifetime of marginalisation of an entire community of Dalits: “The living spirit looking out of hundreds of thousands of sad, pitiful eyes/ Has shaken me/ I am broken by the revolt exploding inside me” (Dhasal, 2011: 64). As a reaction to his beaten down self, the speaker indicates a regression of his corporeality to an earlier, animal-like state, which permits him an abundance of cruelty, described as a venomous growth-spurt from his body: “A rabid fox is tearing

off my flesh with its teeth;/ and a terrible venom-like cruelty/ Spreads out from my monkey-bone” (64). This moment, in the poem, may be seen as a “zone of *indiscernibility* or *undecidability* between man and animal” (emphasis in original, Deleuze, 2003: 21), as described by Deleuze, which is created by a “tension between flesh and bone” (22). According to Deleuze, when there is a breakdown of the structural unity of flesh and bone in a human body, which is in a state of pain or suffering such that “flesh and bone confront each other locally rather than being composed structurally” (22), the body becomes meat; and further, as Deleuze explains, “[m]eat is not dead flesh; it retains all the sufferings and assumes all the colors of living flesh [...] every man who suffers is a piece of meat” (23).

Thus, in “Cruelty”, the torn down flesh of the speaker breaks down the structural unity of his body rendering ‘cruelty’ to spurt outward and away from his monkey-bone as a growth spurt, akin to a tail, or a fluid-like discharge. This confrontational moment between flesh and bone in the speaker’s tormented body may be seen as bringing it close to meat that, in its incessant suffering, is neither entirely human, nor entirely corpse, but is “the common zone of man and the beast, their zone of indiscernibility” (23). In the rest of the poem, the speaker attempts to locate varied lines of flight to transcend this state of becoming-animal, “Release me from my infernal identity” (Dhasal, 2011: 64). He attempts to connect rhizomically⁵ with conventional literary language and imagery to deterritorialise his brutal self and reterritorialise it in literary language and imagery: “Let me fall in love with these stars/ A flowering violet has begun to crawl towards horizons” (64). However, in the process, language itself gets deterritorialised by the speaker’s pain and injury to be further reterritorialised as the turbulent flow of revolting anger inside the speaker, as it were: “You, open your eyes: all these are old words/ The creek is getting filled with a rising tide; Breakers are touching the shoreline” (65). Towards the end of poem, however, the speaker is rendered in a similar state as in the beginning of the poem, for he continues to experience the outward flow of venom-like cruelty from his monkey-bone. However, this time, the venom is definitely fluid, and not flesh: “Yet, a venom-like cruelty spreads out from my monkey-bone. / It’s clear and limpid: like the waters of the Narmada River” (65). It may be argued that fluidity opens a new line of flight for the speaker’s suffering self, for it may be seen as rendering a paradoxically solid sense of clarity to his anger, malice, and the ensuing revolt within, a clarity uncontaminated by abstractions of civilisation, language, and imagery in the earlier part of the poem: “A poem is arousing a corpse from its grave/ The doors of the self are being swiftly slammed shut.” (64). Moreover, the provision of river-like fluidity as a possible avenue to reterritorialise the speaker’s tormented self is further significant, for lack of water

is an integral aspect of the Dalit lived experience: “*To be dalit is to be a human being denied free access to water...*” (emphasis in original, Chitre, 2011: 101). The poem may be seen as a slant attack on the quintessential irony in the upper-caste attempt to hold back a resource that by its very material virtue is wont to flowing, and thus cannot be controlled.

Gendering the Dalit Body (and Space)

This section intends to analyse the intersection of gender and caste in corporeal terms in Dhasal’s poems that bring to forefront the lived experiences of Dalit women.

It may be pertinent to consider the views of Dalit feminist critics, who have drawn attention to the limited and patriarchal frameworks provided to female subjects in Dalit poetry of the 1970s. Sharmila Rege notes, “The Dalit Panthers made a significant contribution to the cultural revolt of the 1970s - but in both their writings and their programme - the dalit women remained encapsulated firmly in the roles of the mother and the ‘victimised sexual being’” (Rege, 1998: 42). This may seem applicable to Dhasal’s poetry too, for those are indeed the subject positions made available to Dalit women in his poems. However, it may be interesting to explore the coordinates of the gendered or female corporeality that is foregrounded in these poems as a means to unpack the intersectional intricacies of a gendered Dalit resistance in Dhasal’s poems. Furthermore, the corporeal may be seen as a tool for locating the space of alterity inhabited by Dalit women, which deserves acknowledgement within the larger oeuvre of Dalit literature and resistance.

Dhasal’s “Mandakini Patil: A Young Prostitute: My Intended Collage” may be considered as an example. The poem focusses on the debilitating life of a sixteen-year-old sex-worker, Mandakini Patil. The speaker begins by foregrounding the sex-worker’s body in its most exploited and tormented state such that it transcends its human form, and is rendered almost meat or almost carcass.

*On a barren blue canvas
Her clothes ripped off, her thigh blasted open,
A sixteen-year-old-girl surrendering herself to pain.
And a pig; its snout full of blood* (Dhasal, 2011: 29).

The speaker continues to emphasise on the violated body of the sex-worker, which, when stripped of its forced external ornamentation and beautification, becomes a means for him to register the exploitative foundation of most affective relationships even within the supposedly moral upper-caste- middle-class context.

*The face that seems attractive is not really a face:
Behind it lies the bitter reality of a skull, the ordinary truth. [...]
In the backyard of love, all you find is fruits of fear and disgust. [...]
The beloved is only a sanctified form of a whore;
The lover is just a glorified pimp (29-30)*

By transporting the supposedly sanctimonious act of love from the bedroom to the backyard or the brothel, the sex-worker brings to surface the transactional foundation of any affective or marital relationship, for these relationships too are charged with a similar interplay of power and subordination. The power may be exercised on varied grounds of age, gender, or the differential placement of individual partners in relation to the mode of production; however, the mechanics of power and subordination work in such a way as to make it feasible only for one of the two partners in a relationship to be gratified at a given point, which, in most cases, may be the man. One may further connect this observation to Dr. B.R. Ambedkar's analysis on caste that unpacks the intricate connection between women's sexuality and caste, for as Ambedkar suggests, the upper caste purity and morality, and, in fact, the very caste system, have solely been sustained through a range of ritualistic controls over women's bodies and sexuality, endogamy being one of such controls: "the absence of intermarriage - endogamy, to be concise - is the only one that can be called the essence of Caste..." (Ambedkar, 2009: 10). Thus, even in upper-caste middle-class context, the act of sexual intercourse, sanctified as 'lovmaking' or the 'rituals of the nuptial night', may be seen as exploitative at its core, for it is merely a means for the upper caste men to "regulate and control any transgression of boundaries" (Rege, 1998: 42) by the women.

Dhasal's "Mandakini Patil" further goes on to empower the sex-worker, for, she becomes a means for the speaker to deterritorialise his masculine self and connect with her on a common rhizome of caste exploitation centred on the female body in the form of physical labour, sex work, or caste-based violence:

*I feel your hair, your clothes, your nails your breasts
[...] they reveal to me within myself
colonies of the dead; hunchbacks left to die in the streets [...]
From that lacklustre look, you descend into me, and own me
You make anguish scream inside me; and stream inside me; and appropriate me
(Dhasal, 2011: 29-30).*

The suggestion of Mandakini Patil owning the body and psyche of the speaker is noteworthy, for it may be seen as a means to reverse the power dynamics between the subject and object, and to bring to surface the paradox of the speaker's

own unequal relationship with the sex-worker, for he too is a client capable of exploiting her on grounds of age, gender, affect, and physical prowess in the garb of commercial sex. For instance, the speaker does warn Mandakini Patil against the affective bonds and attachments that she may instinctively frame despite the commercial foundation of sex-work, for bodies bond, and such an affective connect, when placed in the dehumanising space of the brothel, would only add another layer to the dispossession of the sex-worker, unless she uses it strategically as a “salve to wounds” (31).

While “Mandakini Patil: A Young Prostitute: My Intended Collage” has the appearance of privileging the perspective the male speaker-client and thereby rendering the sex-worker silenced, one argues that by foregrounding the materiality of the sex-worker’s quotidian experiences in the dehumanising space of the brothel, and by bringing to surface the speaker’s own complicity in her exploitation, the poem may be considered adhering to the standards of a Dalit feminist standpoint, for “the subject of its knowledge is embodied and visible (i.e. the thought begins from the lives of dalit women and these lives are present and visible in the results of the thought)” (Rege, 1998: 45). Moreover, the speaker makes no attempt to appropriate the voice of the sex-worker; the poem, in fact, may be seen as an attempt to reconstruct and authenticate the significance of routine actions of the sex worker, towards survival or sustenance in spaces of exploitation, which become a means for the sex-worker and many other Dalit women to situate their encounter with or resistance against the intersection of different hegemonic power structures of caste, gender, age, sexuality, and affect.

Spaces of dispossession, especially in the urban context of Mumbai, are central to Dhasal’s poetry that focusses on the experiences of Dalit women, for these become a means to further interrogate dominant norms of femininity that are rendered problematised, fragmented, and challenged in a setting of extreme exploitation and violence. For instance, “Fountain Sprinkling Light” foregrounds a Dalit woman who finds herself unprotected in the corner of a street near a fountain - pregnant and drenched. The speaker is the unborn or about-to-be-born child of hers. The poem proposes a vehement denial of motherhood, which is achieved in corporeal terms in the poem by reversing the process of birthing. “Will I shatter inside myself? / Like glass? / Who is pushing me into a python’s belly?” (Dhasal, 2011: 22). The poem indicates the inability of the speaker to be born in a setting of oppression and violence as well as the inability of the woman to birth herself as a mother, in a position of protecting another life, when her own life is perpetually on the brink of death, as it were. The conventional process of birth for both the mother and child, thus, is reversed in the poem, for the child speaker’s life is

pulled inwards into death soon after being pushed out of the woman's womb even as she herself is rendered frozen, and estranged from the supposed mother who has birthed the child.

*I'm pulled in like a cold, senseless stiff
Into myself.
She is staring at me with wide-open eyes
As though she were someone else. [...]
My being thrilled is ending...
I am stunned from tip to toe (22).*

While the trope of motherhood is deeply connected with the idea of Indian nation and ethos, Dalit literature often brings to surface the gaps inherent in the dominant imagination of the mother, which lies in stark contrast to the lived experience of Dalit women in settings of extreme oppression and discrimination. In Dhasal's poems, too, there is a willed denial of mothering, often achieved in corporeal terms, as seen in the aforementioned example. In another of his poems, "Kamatipura", which derives its title from one of the marginalised slum-areas in Mumbai having the red-light quarter, such a denial of mothering is materialised in suggestions of deliberately and aggressively destroying or dismembering wombs of sex-workers that continue to nurture life that is unaware of the extremity of violence and death in the exploitative space of Kamathipura: "Let these poisoned everlasting wombs become disembodied/ Let not this numbed ball of flesh sprout limbs" (43). Dhasal's poems, thus, reject the proposition of reproduction and creation as seen in the upper-caste-middle-class paradigm of motherhood and parenting.

However, it is interesting to note that despite the interrogation of conventional motherhood, Dhasal's poems are interspersed with images of fertility or fecundity that may be situated elsewhere, in settings and spaces that are not traditionally maternal or within the familial paradigm. Fertility, thus, is deterritorialised from wombs and reterritorialised in spaces of dispossession that encapsulate quotidian lived experiences of the Dalit community in Mumbai. These spaces may be marginalised by the dominant authorities of the State; however, for the Dalit community these are the only spaces where they may feel homed, and may situate their counter-hegemonic moments of resistance. Dilip Chitre notes about the State's apathy towards the slum areas in Central Mumbai: "the slums of Central Mumbai survive like lesions, sores, festering wounds, or malignant tumours hidden in its superficially glamorous anatomy" (Chitre, 2011: 97). For Dhasal, however, these very marginalised quarters of Mumbai are generative - for here is where he situates his poetry, and here is where he sees possibilities for inventive transformations.

For instance, in “Kamatipura”, while normative motherhood is assertively denied, the speaker sublimates fertility into the routine activities of Kamathipura, consisting of street markets, sex-work, thievery, gang-violence etc.

*As the night gets ready for its bridegroom, wounds begin to blossom
Unending oceans of flowers roll out
Peacocks continually dance and mate. [...]
This is pain wearing a dancer’s anklets [...]
Here queue up they who want to taste
Poison’s sweet or salt flavour (Dhasal, 2011: 43-44)*

Dr. Ratoola Kundu and Shivani Satija in their study on Kamathipura, explain an entire culture of the ‘street’, consisting of markets selling fake products, brothels, ramshackle housing etc, which may be looked down upon but is permitted to exist due to the deliberately ambivalent approach of the dominant authorities towards such neighbourhoods in the city:

Overall Kamathipura as a space is seen as one which has accommodated these multiple fringe identities and occupations in the very heart of the city but through the complicity of the State. [...] This resulted in a proletarian casual economy and a public culture centred on the street, which encompassed ramshackle lodging houses, liquor shops, brothels, pawnshops, and sundry unregulated activities. (Kundu and Satija, 2016: 46).

In Dhasal’s “Kamatipura”, thus, images of fecundity are ephemerally interspersed in fragmented moments of a painful lifetime spent bit-by-bit in this red-light quarter of Mumbai. Kamathipura is conceived of in corporeal terms as a generative and regenerative entity, perhaps androgynous in its bodily comportment even as its corporeality is simultaneously articulated in terms of ornamentation as well as syphilitic sores, and, further as wearing dancer’s anklets and squatting in the mud.

While Dhasal’s Dalit poetry proposes a seemingly progressive gender ideology, it is imperative to consider the censure directed against him regarding his own abusive marriage with Malika Amar Shaikh. Shaikh, who belonged to a middle-class family of communist activists and went on to become a writer, speaks of the turmoil and pain that she endured while being married to Dhasal. In her autobiographical work, *I Want to Destroy Myself: A Memoir*, Shaikh mentions her marginalisation in her marriage, for she was always at the receiving end of emotional and physical abuse, Dhasal’s sexual liaisons with prostitutes, his disregard for domestic responsibilities, and an extremely condescending attitude towards her. Jerry Pinto, the translator of her autobiography, painfully observes:

There is a section [in the book] in which Malika Amar Shaikh, not yet twenty, finds herself with a baby in a rented room in Lonavla. She has no household help. Her only companion is a male chauvinist who, as an Ambedkarite has probably followed Dr Babasaheb Ambedkar into Buddhism, but cannot help quoting Hindu scripture at Malika. Her husband vanishes for days at a time, haring off to Pune and leaving her alone. [...] And then she discovers that her husband has infected her with a venereal disease. (Pinto, 2016: n.p.)

Thus, while the Dalit woman as a sex-worker or an oppressed mother has been foregrounded in Dhasal's poetry, his own wife was rendered subjugated and marginalised by him. Shaikh, in her autobiography, potently problematises and interrogates many contradictions in the seemingly revolutionary ideology of her poet-activist husband, who was ready to go to any lengths to help or support his relatives, friends and associates from Kamathipura, and his party colleagues, but was particularly indifferent or even hostile towards his own wife's basic requirements: "If there were no money for a political programme, our tape recorder, my ornaments, would all end up with the Marwadi [...] he owed everyone and I was caught in the trap of his indebtedness" (Shaikh, 2016: n.p.). She even speaks of the Dhasal's absolute lack of emotional empathy towards her, as a spouse, something that he was capable of displaying only to his party-workers and friends. In a poem of hers, "This Loneliness, Like That Of An Outcast" dedicated to Dhasal, she responds to him in similarly corporeal terms speaking of her disillusionment towards their relationship, her loneliness in grappling with both the desire for companionship and the requirements of running a home, and her sense of oppression on the very grounds of the affect that the speaker of "Mandakini Patil" warns the sex-worker against:

*Anytime in the morning or at noon or at night
Rises the sun of darkness
On the body. [...]
I walk on the lane
That inexorably leads to you. [...]
The fragile links are very often the strongest
As we know they can snap at time
We care for them even more
In any circumstance (Shaikh, 2017: n.p.).*

The ambivalence inherent in Dhasal's resistant vision, thus, makes it impossible for a simplistic or laudatory reading of his poetry, activism and politics. It further iterates the all-pervasive and capillary-like nature of power that is not restricted to a singular locus or structure. As Foucault explains about the deindividualized

and impersonal nature of power: “Power has its principle not so much in a person as ... in an arrangement whose internal mechanisms produce the relation in which individuals are caught up” (Foucault, 1995: 387-388). Thus, if power is rendered absolute in its all-pervasive functioning, an act of resistance too may be rendered fraught and fragmented even as it confronts a singular structure of power only to be incorporated by another. Bali Sahota, for instance, observes similar ambiguities and ambivalences that emerge within Dalit activism and politics from time-to-time: “Now low-caste parties ally themselves with reactionary governments, the old Panthers become the ardent voices of Fascist forces, and Harijan brothers and sisters institutionalize what looks like another version of caste discrimination wherever they come into power” (Sahota, 2008: 189). In a similar manner, the radical gender politics of Dhasal’s poetry too remain aporetic at best, for the supposed radicalism is always already confronted by the complexities of his own marriage, and the distressful narrative of his wife, Malika Amar Shaikh.

Conclusion

In conclusion, this paper has attempted to undertake a corporeal analysis of selected poetry of Namdeo Dhasal by placing the concept of corporeality within a Dalit framework. The paper has attempted to chart the coordinates of intricate links between caste and embodiment to further analyse Dhasal’s response to these intricacies. This has entailed an examination of Dhasal’s interpretation of the term ‘Dalit’ as seen in his poetry and activism. The paper has further explored the gendering of the Dalit body and space in Dhasal’s poetry to examine selected poems in the light of observations of Dalit feminist critics, and to further locate possibilities for an intersectional analysis of caste and gender. An additional strand of analysis has delved into the spatial nuances of Dhasal’s poems, and the connection between body and space as seen in his poetry. It has finally been imperative to locate fissures in the gendered vision of Dhasal’s poetry by considering the contrapuntal narrative of his wife, Malika Amar Shaikh, so as to map and iterate the paradoxes inherent in any subaltern resistance directed against multiple structures of power.

Bibliography

- Ambedkar, B.R. 2009. *Caste in India*. India: Siddharth Books.
- Ambedkar, B.R. 2014. *Who Were the Shudras? Volume 1*. India: Ssoft Group.
- Chitre, D. 2011. “Namdeo’s Mumbai”. *A Current of Blood*. By Namdeo Dhasal. Trans. Dilip Chitre. New Delhi: Navayana Publishing.
- Dangle, A. 1992. “Dalit Literature: Past, Present and Future”. *Poisoned Bread: Marathi Dalit Literature*. Ed. Arjun Dangle. Hyderabad: Orient Longman Limited.

- Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith. London and New York: Continuum.
- Deleuze, G. and Guattari, F. 1987. *A Thousand Plateaus*. Tr. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dhasal, N. 2011. *A Current of Blood*. Trans. Dilip Chitre. New Delhi: Navayana Publishing.
- Foucault, M. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [EPUB File]. Trans Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kundu, R. and Satija, S. 2016 *Changes, Continuities, Contestations: Tracing the contours of Kamathipura's precarious durability through livelihood practices, redevelopment efforts and violence*. Case study, Tata Institute of Social Sciences.
- Nimbalkar, W. 1992. "Caste". Trans. Graham Smith. *An Anthology of Dalit Literature (Poems)*. Ed. Mulk Raj Anand and Eleanor Zelliot. New Delhi: Gyan Publishing House.
- Pinto, J. 2016. "Translator's Introduction". *I Want to Destroy Myself: A Memoir* [Kindle Version]. By Malika Amar Shaikh. Delhi: Speaking Tiger Books.
- Purohit, A. 2015. "The Place of the Abject: Locating a Dalit Spatiality in Selected Poems of Namdeo Dhasal". *Asian Journal of English Studies*, vol. 4, no. 2, p. 26-35.
- Rao, A. 2006. "Representing Dalit Selfhood". Dalit Perspectives: A Symposium on the Changing Contours of Dalit Politics, Feb. 2006. <https://www.india-seminar.com/2006/558/558%20anupama%20rao.htm> [Consulted June 17, 2021].
- Rege, S. 1998. "Dalit Women Talk Differently: A Critique of 'Difference' and Towards a Dalit Feminist Standpoint Position". *Economic and Political Weekly*, vol. 33, no. 44, p. WS 39 - WS 46.
- Sahota, B. 2008. "The Paradoxes of Dalit Cultural Politics." *Claiming Power from Below: Dalits and the Subaltern Question in India*. Ed. Manu Bhagavan and Anne Feldhaus. USA: Oxford University Press.
- Shaikh, M. A. 2016. *I Want to Destroy Myself: A Memoir* [Kindle Version]. Trans. Jerry Pinto. Delhi: Speaking Tiger Books
- Shaikh, M. A. 2017. "This Loneliness, Like That Of An Outcast". Trans. Sachin Ketkar. Sangamhouse. <http://poetry.sangamhouse.org/2017/02/this-loneliness-like-that-of-an-outcast-by-malika-amar-sheikh/> Consulted June 17, 2021.

Notes

1. The term 'Dalit' is a political appellation derived from broken wheat, to signify the notion of a people who have been crushed and broken down. According to Anupama Rao, in "Representing Dalit Selfhood", the term was first used by Dr. Ambedkar in his newspaper, Bahishkrit Bharat, around 1928, and gained massive cultural visibility in Maharashtra during the 1970s. It may be suggested that the community of untouchables chose the term in rejection of all the traditional caste appellations, after their mass conversion to Buddhism initiated by Dr. Ambedkar. It is significant to note that the Dalit community seen in Dhasal's poetry seems to be inclusive of not just the untouchables but also of people of the lower class, the socio-economically backward population from rural areas, petty thieves, pimps, prostitutes, and the lumpenproletariat of the city.
2. Chitre, in "Namdeo's Mumbai", explains the meaning of 'number-two' or 'do number' as a slang commonly used in Mumbai implying activities of criminal origin such as black-market or illegal goods or wealth that is not accounted for. He further clarifies that for Dhasal, the word acquired an added layer of meaning implying 'second-class' or 'subordinate'.
3. Dr. B.R. Ambedkar in his work, *Who Were the Shudras? Volume 1*, explains the analogical use of the human body by the *Purush Sukta* from the Vedas, in which the supposed origin

of the four castes was underlined. The Brahmin's origin is connected to the mouth, the Kshatriya to the arms, the Vaishya to the thighs, and the Shudra to the feet. To this analogy, a divine injunction was added by *Manusmriti* stating that it was the creator, who created from different parts of his body, the different castes, for the well-being of the world.

4. The expression is used by Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus* to imply possible openings for movement, deterritorialisation and destratification that are present in all kinds of assemblage. These lines of flight are capable of creating or sustaining flux, movement, acceleration, rupture to render an assemblage unattributable or a 'multiplicity' that is perpetually in a state of becoming, as it were.

5. One borrows from Deleuze and Guattari's analysis of the concept of the 'rhizome' in their work, *A Thousand Plateaus*, which breaks away from the conventional analysis of the hierarchical relationship of imitation or representation between two heterogeneous elements. Thus, signification is rendered irrelevant. Instead, one attempts to unpack the kind of relation one element establishes with other machines, assemblages, or bodies without organs, and what kind of intensities are transmitted in the process, and what multiplicities, or lines of flight generated. Literature, itself, according to them, is an assemblage.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Entre tradition et modernité : être danseuse à Chennai

Nancy Boissel-Cormier

ELLIADD à l'Université de Franche Comté, France

nancyboisselcormier@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4474-9684>

Reçu le 10-08-2021 / Évalué le 20-09-2021 / Accepté le 10-10-2021

Résumé

Cet article tend à montrer les paradoxes et défis de la ville de Chennai, entre tradition et innovation. Quels sont les éléments historiques, esthétiques et sociologiques qui rendent cette ville si singulière ? Et en quoi est-ce un défi d'être danseuse à Chennai, terreau du *bharata-nāṭyam* et de la danse contemporaine, aujourd'hui connue dans le monde entier pour son festival annuel de danse et de musique ? La danse contemporaine semble permettre aux artistes de sortir d'un cadre établi dans la période post-coloniale et de construire un nouveau modèle de professionnalisme afin d'échapper au regard masculin. Il s'agit d'une étude empirique, s'appuyant sur des sources textuelles et des entretiens menés à Chennai entre 2003 et 2018.

Mots-clés : *bharata-nāṭyam*, *sadir*, Chennai, études post-coloniales, *dance studies*, *women studies*

From tradition to modernity: being a female dancer in Chennai

Abstract

This article aims to show the paradoxes and challenges of the city of Chennai, between tradition and innovation. What are the historical, aesthetic and sociological elements that make this city so singular? And how is it a challenge to be a dancer in Chennai, home of *bharata-nāṭyam* and contemporary dance, now known worldwide for its annual dance and music festival? Contemporary dance seems to allow artists to break out of a framework established in the post-colonial period, and construct a new model of professionalism in order to escape the male gaze. This is an empirical study, drawing on textual sources and interviews conducted in Chennai between 2003 and 2018.

Keywords : *bharata-nāṭyam*, *sadir*, Chennai, post-colonial studies, *dance studies*, *women studies*

Introduction

Chennai semble être la ville des paradoxes. Alors appelée Madras, elle a vu la

signature du Madras *devadāsī Prevention of Dedication Act*, qui proclame l'interdiction de danser dans les temples, suivi d'un amendement interdisant la danse des *devadāsī*, et la naissance du *bharata-nāṭyam*, une danse classique créée à partir du *sadīr* dans les années trente. C'est à Chennai qu'est fondée l'école Kalakshetra, et avec elle un nouveau système d'enseignement et une nouvelle esthétique. Le *bharata-nāṭyam*, façonné, retravaillé et institutionnalisé, une danse « moderne » qui devient le symbole d'une nation et véhicule des valeurs soigneusement choisies. Dans cette société patriarcale, où il est impossible pour les artistes femmes de vivre de leur art, certaines danseuses font, par défaut, le choix de l'enseignement. D'autres remettent en question les nouveaux codes esthétiques en créant un langage corporel innovant. C'est le cas de Chandralekha, une des premières danseuses contemporaines à Chennai, initiant un mouvement féministe passant par une résistance esthétique et symbolique. La danse contemporaine semble permettre aux artistes de sortir d'un cadre qui a été établi dans la période post-coloniale, mais aussi de construire un nouveau modèle de professionnalisation, et de se soustraire au regard masculin.

Il est démontré ici, grâce à une étude empirique menée à Chennai entre 2003 et 2018 croisée avec des sources textuelles, que la ville de Chennai est singulière et s'est construite sur des paradoxes historiques, esthétiques et sociologiques. Se professionnaliser comme danseuse dans la mégapole sonne comme un défi, alors que c'est l'endroit dans lequel tout semble se jouer dans l'histoire du *bharata-nāṭyam*, puis de la danse contemporaine en Inde.

La fin du *sadīr* : le contexte historique

Le contexte historique de la disparition du *sadīr* et de l'interdiction de danser n'est pas à attribuer à une seule communauté, est complexe et comprend de nombreux paradoxes. Chennai, anciennement appelée Madras, est la ville où les décisions à l'encontre des *devadāsī* ont été prises, mais aussi où le *sadīr* a été transporté sur un proscenium avant d'être re-créé puis institutionnalisé. Rappeler le contexte historique complexe avant et pendant l'indépendance de l'Inde, mais aussi les enjeux sociaux et politiques, permet de comprendre comment la disparition du *sadīr* puis la création du *bharata-nāṭyam* ont eu une influence directe sur le statut de danseur au XXe siècle, et plus particulièrement celui des danseuses soumises au regard masculin.

La disparition des danseuses de temple est le fait de plusieurs communautés et de mouvements politiques, à un changement progressif de l'opinion façonné par une élite composant la sphère interne de la nation (Weidman, 2005 : 753).

Ainsi, le déclin des *devadāsī* est associé à une nouvelle définition de la morale sociale par un mouvement nationaliste, ainsi qu'à la destruction systématique des temples pendant la domination moghole (Misra, Mahal, Shah 2000, 99). Pendant la colonisation, de nombreuses réformes sociales ont été réalisées par l'*Indian National Congress*, composé majoritairement d'hommes hindous de hautes castes. La campagne "*anti-nautch*" semble également être liée à la politique du mouvement dravidien en 1920. Le mouvement de renouveau est alors soutenu et généré par le mouvement *Brahmin dominated Theosophical* et le Congrès, parti politique de l'*Indian National Congress*, faisant de la pratique de consécration des femmes une cause politique et législative très puissante (Srinivasan, 1988 : 193). L'*Indian National Congress* tient sa première réunion en 1885 et est alors majoritairement composé d'hommes de hautes castes hindoues qui pensaient que l'indépendance de l'Inde devait dépendre de et être intrinsèquement liée à un programme de réformes sociales et au renouveau des arts traditionnels indiens (Weidman, 2005 : 753). D'un autre côté, un mouvement anti-brahmane combat le mode de vie des *devadāsī*. Étant l'un des plus importants mouvements politiques du XX^e siècle, il critique la position dominante des brahmanes dans la hiérarchie sociale des écritures hindoues. Un des dirigeants de ce mouvement soutenait que les *devadāsī* ne pouvaient qu'être les esclaves des brahmanes car elles étaient mystiquement issues d'unions "deshonorantes" (Whitehead, 1998 : 101). Certains musiciens ou maîtres de danse, le plus souvent de sexe masculin, rejoignent ce mouvement, au nom de la dignité de leur communauté, de leur caste, alors persuadés d'avoir été abusés par la caste des brahmanes.

Le symbole de la mère devient le symbole de la nation dans les années 1920 (Whitehead, 1998 : 97-99). Ce modèle exclut les *devadāsī* qui entretenaient avec leurs mécènes des relations extraconjugales, un mode de vie ne correspond plus à la morale victorienne héritée de la colonisation. L'indépendance de l'Inde est proclamée en 1947. Cette même année est signé le *Madras devadāsī (Prevention of Dedication) Act* qui proclame l'interdiction de danser dans les temples et qui est suivi d'un amendement interdisant la danse des *devadāsī*, même à l'extérieur des temples pour des cérémonies privées telles que les mariages (Soneji, 2004 : 32).

L'influence de la pensée et du puritanisme occidental joue aussi un rôle considérable : le mode de vie des femmes dans les temples diffère tellement de celui des Occidentaux présents en Inde qu'il les choque (Srinivasan, 1988 : 196). Lakshmi Vishwanathan envisage avec sagacité l'influence du regard que portaient les missionnaires chrétiens sur les différents rites de temples, en citant notamment l'abbé Dubois, qui a eu des propos très durs au sujet de la culture indienne, allant jusqu'à dire que tous les rituels qu'il avait vus lui ont rappelé une image de l'enfer

(Vishwanathan, 2008). Les danseuses qui sont chassées des temples et démunies de leurs biens doivent trouver un moyen de survivre. Certaines pourront le faire en continuant à danser à l'extérieur des temples et en étant rémunérées, jusqu'à ce que la loi leur interdise aussi cette alternative. Alors qu'elle se veut conservatrice, « la moralité victorienne et les programmes réformistes sociaux l'envisageaient comme un système qui encourageait activement la prostitution². »

A Chennai, c'est paradoxalement une femme, descendante d'une famille de *devadāsī*, le Dr. Muthulakshmi Reddy³ qui est à l'origine de l'une des controverses qui a amené à l'abolition de la danse dans les temples et de la condamnation du mode de vie des *devadāsī*, sous l'influence des missionnaires, mais aussi celle d'Annie Besant, jeune femme de la classe moyenne victorienne, très éduquée et féministe qui s'est battue pour l'indépendance de l'Inde. Reddy est alors une réformatrice sociale, écrivaine et militante des droits des femmes. Elle est la première femme législatrice en Inde, et s'est donné comme point d'honneur de défendre le droit des femmes et des enfants.

La danse ainsi déconsidérée, la réhabilitation des danseuses dans les temples était inenvisageable au XX^e siècle. À Madras, certains chercheurs influents ont alors compris que, pour que la danse soit à nouveau acceptée par l'opinion publique, il leur faut démontrer qu'elle correspond aux nouvelles normes morales puritaines de l'Inde contemporaine. C'est la naissance du *bharata-nāṭyam*, refaçonné, retravaillé et institutionnalisé, qui devient le symbole d'une nation et véhicule ses valeurs.

Enseignement et institutionnalisation

On peut considérer que les événements politiques cités ci-dessus ont eu une influence sur la possible professionnalisation des danseuses à Chennai, une mégapole à la fois moderne et empreinte de ses traditions. En effet, la création du *bharata-nāṭyam* à partir du *sadīr* dans les années 1930 semble être un nouvel art, apparenté à un moment « moderne » (Menon, 2013): il est dansé dans des salles de spectacle, les mouvements, les thèmes et le costume sont « épurés », son enseignement est institutionnalisé sur le modèle de l'Occident et il est désormais pratiqué par des jeunes filles de classe moyenne, essentiellement de la caste des brahmanes. Et pourtant, malgré toutes ces différences avec le *sadīr*, le *bharata-nāṭyam* a été créé sur cette histoire, avec l'influence des différents mouvements sociaux et politiques qui ont participé à son déclin.

Cela apparaît clairement au sein même du mode de transmission du *bharata-nāṭyam*. Traditionnellement, le *sadīr* se transmettait oralement, de maître à élève. Cette relation *guru/śiṣya paramparā*⁴ est encore aujourd'hui systématiquement associée

à la danse, et c'est une chose que les danseuses disent subir. Ce système n'existe plus en tant que tel, et les danseuses qui veulent faire une carrière évoluent dans un monde globalisé se référant aux mêmes repères. Pourtant, le modèle *guru-śiṣya* subsiste dans les esprits (Govind, 2013). La danseuse Priya Darshini Govind témoigne de la différence de traitement des danseurs et des musiciens, pourtant deux professions apparemment similaires au regard de la scène :

Mais depuis le début, ça n'a jamais été comme cela pour la musique. Ils [les maîtres de danse] payaient toujours pour la musique, et les musiciens étaient payés par le sabhā. [...] Comme les musiciens étaient recrutés par les guru, les naṭuvāṅār, et donc le sabhā ne payait pas les musiciens, c'étaient les danseurs qui les payaient, d'autant plus que les danseurs étaient sous les guru. Ainsi l'histoire commence très tôt à ce sujet. Et ce système n'a pas changé, même aujourd'hui⁵.

En effet, dans ce système d'enseignement, les disciples échangeaient le savoir du *guru* contre des services ou des biens matériels, qui pouvaient s'apparenter à un paiement. Aujourd'hui, les élèves rémunèrent leur professeur pour les cours, et il n'y a plus d'échange de services comme le système *guru-śiṣya* pouvait l'exiger auparavant. Selon Preethi Athreya, c'est en partie parce que le *guru/śiṣya paramparā* est encré dans les mentalités que les danseurs n'ont pas le réflexe de partir « à la recherche de leurs droits fondamentaux d'une aide de l'État⁶ ».

Il semble cependant que, si le système d'enseignement n'est plus le même aujourd'hui, ce rapport à l'argent entre l'élève et le professeur est toujours très présent, tout comme la notion de ne jamais contredire son maître de danse, et d'accepter tout ce qui vient de lui, avec cependant une possibilité de poser des questions, ce qui, selon Stacey Prickett, n'est « plus perçu comme un défi à l'autorité ou à la connaissance du *guru*⁷ ».

On distingue deux types de structures principales pour l'enseignement du *bharata-nāṭyam* aujourd'hui à Chennai : les cours au domicile du professeur et les institutions. Dans les deux cas, on distingue les cours de groupe et les cours particuliers. La danseuse et chercheuse Tiziana Leucci (Leucci, 2009) les a décrits dans sa thèse. Elle a bénéficié de ces deux systèmes d'enseignement lors de son long séjour en Inde, étant élève à l'école de Kalakshetra et en suivant les cours du maître V.S. Muthuswamy Pillai. Ces changements de modes de transmission ont inévitablement des répercussions sur le parcours professionnel des danseuses, mais aussi de leurs choix esthétiques et chorégraphiques.

Spectacles et professionnalisation

Ainsi, les danseuses à Chennai sont le plus souvent des professeuses de danse aujourd'hui. Certaines danseuses qui souhaitent se consacrer à la scène, comme Priyadarshini Govind ou Malavika Sarukkai sont rares, car, à Chennai, il est extrêmement difficile, voire impossible, d'être rémunéré pour un spectacle. Pire, les danseuses doivent payer les musiciens, des techniciens pour le son et la lumière, leur maître de danse et, parfois, louer la salle de spectacle. Il arrive très rarement que certaines danseuses renommées bénéficient d'un *sponsor* qui couvre certains frais, comme la confection d'un costume ou des bijoux (Govind, 2013). C'est à la danseuse de prendre à sa charge tous les frais de production (Pillai 2002). Beaucoup de jeunes filles sont également contraintes d'arrêter la pratique de la danse après leur mariage. Parfois, leur mari leur donne l'autorisation d'enseigner, mais pas à mener une carrière sur scène. Selon Lakshmi Vishwanathan⁸, il y aurait au moins trois mille écoles de *bharata-nāṭyam* à Chennai. Si la ville est grande, ce nombre peut cependant sembler démesuré. L'une des raisons principales en est que les danseuses doivent enseigner pour vivre. Si le mariage ou un quelconque autre paramètre les a invitées à arrêter la danse, cela reste pour elles un moyen d'indépendance ou de subsistance, même si elles n'ont que très peu d'élèves. Le « nouveau » du *bharata-nāṭyam* a par ailleurs fait exploser la demande. Il est désormais partie intégrante de l'éducation de la plupart des jeunes filles de Chennai.

L'apparition des festivals nationaux et régionaux en Inde correspond à la construction d'une identité culturelle après la colonisation, et à une forte « nationalisation » de la danse (Shah, 2002). Cette « politisation » de la danse a eu pour effet une classification qui distingue le folklorique du classique et qui décide de la danse supposée représenter officiellement une région. En cela le terme « classique », « *classical* » en anglais, devient porteur d'une valeur attribuée à certains théâtres dansés. Ceux qui n'appartiennent pas à cette catégorie le doivent souvent à une connotation tribale plus ou moins prononcée. Le *bharata-nāṭyam*, pourtant une forme récente car reconstruite dans les années 1930, devient la danse nationale (Shah, 2002) alors que les autres théâtres dansés de l'Inde ont un statut de danse régionale classique ou régionale folklorique. Cela est vu comme un « sauvetage » du *sadir* par les uns, et comme le sacrifice d'autres styles de théâtres dansés par d'autres. Ce phénomène a permis de sauvegarder une culture qui tendait à disparaître, mais, dans un même temps, l'a homogénéisée et fixée.

Lors de la création de Madras, Thanjavur a été le cœur géographique et la capitale culturelle de l'Inde du sud. Comme vu précédemment, les danseurs et musiciens sont chassés des temples pendant et après la colonisation en Inde.

Ils ne peuvent alors plus jouer à la cour et arrivent massivement au milieu des années 1850 à Madras, afin de profiter de la manne qu'offre le mécénat de ces riches hommes d'affaires, les « *dubashes* » ou intermédiaires commerciaux entre Indiens et Anglais (Ghosh, 2012). Ce sont ces hommes d'affaire qui ont créé les *sabhā*⁹, dont les revenus dépendent de leur réputation et proviennent des cotisations payées par ses membres, les dons des philanthropes et le *sponsoring* des entreprises. Dans son livre « *Tamarind City / Where modern India began* », Bishwanath Ghosh décrit le mode de fonctionnement propre à cette ville, perçue comme conservatrice et orthodoxe. Il dénombre environ soixante-dix *sabhā*. Ces associations fonctionnent grâce au grand nombre d'amateurs de musique qui paient une cotisation annuelle et élisent les membres du bureau. Un seul « généreux donateur » peut assurer la survie d'un ou plusieurs *sabhā*.

Contrairement à beaucoup de villes indiennes, Chennai n'a pas d'héritage aristocratique. Créée en 1639 par la *British East India Company Town*, George Town qui deviendra Madras puis Chennai a, plus rapidement qu'ailleurs semble-t-il, vu l'émergence d'une bourgeoisie qui, conjointement avec les Anglais, conduit à l'expansion de la ville. Cette non- appropriation de la culture par une famille princière laisse donc entre les mains de grands propriétaires ou « hommes d'affaires » tamouls le soin de « gérer l'art », conjointement avec les responsables religieux qui engendrent l'émergence d'une classe moyenne urbaine désormais en pleine expansion. S'ajoutant au traditionnel mécénat des temples et de la bourgeoisie, cette classe moyenne fournit le cadre du renouveau de la danse, notamment via l'organisation de *sabhā* (Antze 1985). Ainsi le mécénat privé est une tradition de longue date à Chennai. Les hommes d'affaires ont investi dans l'art et ont permis à la danse et la musique de se développer.

Cela n'est pas sans rappeler les mécènes des *devadāsī*. Pourtant très critiqué par différents mouvements¹⁰, ce système de mécénat par des hommes d'affaire semble se perpétuer sous une forme « moderne », et être toujours présent dans les esprits. Cela explique en partie l'impossibilité de se professionnaliser pour les danseuses à Chennai. En effet, si certains mécènes gouvernementaux financent une partie du festival de Madras, comme la Sangeet Natak Academy (SNA), l'Indian Council for Cultural Relations (ICCR) par exemple, cela ne couvre que partiellement les frais liés à une représentation. Les mécènes privés, particuliers ou entreprises, sont ceux qui financent majoritairement le festival, ou plus précisément les *sabhā*. Les *sponsors* sont omniprésents dans les programmes de danse, sur des banderoles derrière les danseurs sur la scène, ou dans les journaux et magazines. Ce sont aussi eux qui choisissent la plupart des artistes qui vont se produire pendant le festival (Sarkar Munsī, 2011). Si les danseuses ne se présentent pas en personne à chaque fois et

pour chaque *sabhā*, elles n'ont aucune chance d'être programmées, à moins d'être déjà connues du grand public indien et international (Pillai, 2002). Selon Uttara Asha Coorlawala, « en même temps que l'économie socialiste indienne s'ouvre aux marchés internationaux et au capitalisme, le corps des danseuses, bien que glorifié et exalté, a en réalité été réduit une nouvelle fois au statut de marchandise¹¹ ».

C'est précisément un des points qui amènent certaines danseuses de *bharata-nāṭyam* à explorer un nouveau langage. La pratique de la danse contemporaine leur permet de sortir d'un réseau qui semble sclérosé et où les spectacles ne génèrent aucun revenu, mais aussi de ne pas relayer l'image de l'icône de la femme indienne représentant la nation.

Leur démarche est souvent féministe, mais aussi politique, par le biais d'une esthétique nouvelle qui reprend les codes des arts traditionnels indiens pré-coloniaux.

Danse contemporaine

Il semble qu'à Chennai, la danseuse de *bharata-nāṭyam* doit correspondre à une image très précise pour être considérée sur la scène. Cette image « idéale » se calque sur certaines sculptures des temples. Les critiques de spectacles sont accusés de faire parfois plus attention à l'apparence de la danseuse qu'à sa prestation artistique (Menon 1984). Il y a une réelle volonté depuis les années 1930 et la transportation de la danse sur la scène, de « correspondre » à ces icônes, et les danseuses doivent ressembler à des déesses. Le puritanisme qui a envahi l'Inde a peu à peu effacé la sensualité et la sexualité dans la représentation de la femme, alors qu'avant elles étaient liées au culte. Mais l'influence des religions¹² et la dualité chrétienne ont été fortes et l'Inde est devenue très morale, et « il est communément admis que les politiciens locaux ont utilisé les controverses sur le corps de la femme dansant pour promouvoir leurs propres programmes communaux anti-brahmines¹³ ». Dans la danse *bharata-nāṭyam*, apparaît une réelle volonté de gommer toute allusion sexuelle ou sensuelle, mais en montrant l'image de la femme déesse, qui rappelle celle des temples. Le *Nāṭyaśāstra* a désormais une place prédominante dans la nouvelle forme de danse datant des années trente, jusque dans son nom, *Bharata-nāṭyam*, les thèmes, et les valeurs qu'elle véhicule. Si Rukmini Devi est la première à avoir institutionnalisé cette danse et à qui l'on attribue ces changements, il est certain qu'elle répond à une demande provenant de l'ensemble des adeptes et acteurs de ce renouveau. La danse devient moralement acceptable, et son association aux textes sanskrits, à l'icône du *Naṭarāja* et à des thèmes dévotionnels est alors inévitable. Sans cela, il n'est pas certain que le

Bharata-nāṭyam ai connu un tel essor ni que la danse soit acceptée de toutes les classes sociales. La courbure des hanches et une belle poitrine, même si elle est couverte, sont des critères d'appréciation d'une danseuse à Chennai. C'est une des conséquences de la « sanskritisation » des corps (Coorlawala, 2004). La légitimation par la « sanskritisation » et la « brahmanisation » revient souvent dans les articles qui remettent en question la danse *bharata-nāṭyam* telle qu'elle a été recréée dans les années 1930 et son lien avec un nationalisme grandissant (Prickett, 2007).

Toutes ces raisons, ainsi que l'uniformité imposée dans le costume et les accessoires ont amené certaines danseuses à arrêter, souvent brutalement, la pratique du *bharata-nāṭyam* pour se diriger vers la danse contemporaine dont Chennai peut être considéré comme le berceau. Chandralekha est l'une des premières chorégraphes à résister face à cette forme qui ne lui permet plus de s'exprimer. La danse contemporaine y est née dans les années 1980 d'un mouvement féministe, en réaction à la représentation de la femme sur scène, façonnée et appréciée par un regard masculin, dans une société patriarcale. La chorégraphe Chandralekha, engagée politiquement, a fait partie d'un premier mouvement féministe en Inde. Le sens que Chandralekha donne au mot « contemporain » n'implique pas une rupture avec le *bharata-nāṭyam* tel qu'il se pratique alors, mais « l'idée de faire revivre un pan de l'histoire de cet art que les périodes coloniales et post-coloniales ont cherché à effacer » (Légeret 2010). Elle a arrêté de danser plusieurs années avant de trouver à nouveau un sens à sa danse et chorégrapheur à partir des mouvements du *bharata-nāṭyam* et des textes sanskrits anciens, qui n'étaient pas nécessairement des traités de danse, mais aussi d'astronomie ou de mathématique par exemple. Comme Chandralekha, les danseuses de la deuxième génération à savoir Padmini Chettur et Preethi Athreya revendiquent une esthétique épurée, sans ornements ni maquillage, et un visage neutre, vierge de toute expression. Ce choix esthétique est aussi une façon de subvertir l'image de la *nayika*, l'héroïne que l'on retrouve dans les *patam*¹⁴ et les *varṇam*¹⁵, devenue la figure féminine emblématique. C'est l'idée que reprend Padmini Chettur dans le projet *Varnam* créé en 2016, dans lequel elle déconstruit cette pièce du répertoire et ré-imaginaire l'esthétique du classique, en s'inspirant d'autres textes de femmes écrivaines emblématiques¹⁶.

Contre toute attente, il n'existe pas de structure d'accueil de la danse contemporaine à Chennai, contrairement à d'autres grandes villes de l'Inde comme Bangalore ou New Delhi par exemple. Chennai semble rester la capitale du *bharata-nāṭyam* et Kalakshetra la seule école apte à former des danseurs professionnels. On peut cependant y rencontrer des chorégraphes qui y développent un travail personnel. Padmini Chettur y a créé sa compagnie, avant de collaborer avec des danseurs pour certains projets et se produire hors des salles de spectacle, en

priviliégiant les lieux comme une galerie d'art, des bâtiments ou la rue (Chettur 2014). Anita Ratnam présente toujours ses créations, mais le milieu de la danse contemporaine la reconnaît plus en tant que co-fondatrice avec Ranvir Shah de *The Other Festival* qui a présenté pendant de nombreuses années à Chennai des artistes contemporains de théâtre, musique et danse venant de toute l'Inde. D'autres danseuses ont elles aussi beaucoup d'admiration pour le travail de Chandralekha, et certaines d'entre elles l'ont connue grâce à Padmini Chettur. On pourrait penser que cette influence puisse donner naissance à une école ou un centre de danse qui rayonnerait dans toute l'Inde, mais il n'en est rien. Selon Padmini Chettur, les danseurs de cette ville ont su résister, et cette résistance seule peut freiner une uniformisation incontournable engendrée par le mode de transmission en institution (Chettur 2014). En revanche, beaucoup d'échanges ont lieu entre les danseurs et chorégraphes des différentes villes de l'Inde, et *Spaces*, le lieu créé par Chandralekha au bord de la mer à Chennai, est l'endroit dans lequel les chorégraphes présentent souvent leur travail en cours aux professionnels et amateurs de danse, grâce au « bouche-à-oreille », car il n'y a pas de programme officiel.

Conclusion

Le rappel du contexte social et politique de la disparition du *sadīr* permet de mettre en exergue la multiplicité des enjeux, mais aussi la complexité des événements et leurs paradoxes toujours présents dans le milieu de la danse à Chennai. Anciennement appelée Madras, la ville a assisté à l'expression de nombreuses communautés souhaitant la disparition de la danse, et, dans un temps très rapproché à la présentation de certaines *devadāsī* sur un proscenium. Chennai est le lieu où tout s'est joué, la déconstruction du *sadīr* puis la création du *bharata-nāṭyam*. Son festival de musique et de danse, *The Season*, est connu dans le monde entier et Kalakshetra, l'école fondée par Rukmini Devi Arundale, est l'école de *bharata-nāṭyam* la plus populaire aujourd'hui. Pourtant, la professionnalisation des danseuses semble impossible. La danse n'est considérée dans aucun texte de loi en Inde, et le statut de danseur semble ne pas réellement exister. Cela est d'autant plus prégnant à Chennai où les danseuses doivent démarcher personnellement auprès de mécènes privés pour être dans la programmation du festival, et paient pour être sur scène.

Le poids de l'histoire et l'empreinte des traditions semblent avoir imprégné la pratique du *bharata-nāṭyam*. Les danseuses de Chennai semblent être encore soumises à des codes archaïques qui, sortis de leur contexte historique les empêchent de faire une carrière. Elles se professionnalisent avec l'accord de leur

famille, de leur époux, et sont encouragées à enseigner plutôt que d'être sur scène. De plus, elles sont soumises à un regard masculin qui établit de nouveaux codes. Face à cela, certaines danseuses et chorégraphes entrent en résistance sur la scène contemporaine, revendiquent une esthétique indienne et une réappropriation de l'image de la femme qu'elles veulent véhiculer, en opposition au *bharata-nāṭyam* devenu le symbole de la nation. Les nouvelles règles esthétiques du *bharata-nāṭyam* sont accompagnées d'un paradoxe entre l'image du corps de la femme sculpté et en mouvement. La question du genre y est centrale, puisque l'apparence de la danseuse doit correspondre à un « idéal » qui tend à être uniformisé.

Depuis que le *bharata-nāṭyam* est créé et institutionnalisé, hommes et femmes peuvent le pratiquer et l'enseigner, ce qui est nouveau. Mais à Chennai, même si certains *guru*, tels que Adyar K. Lakshman, V.P. Dhananjayan et Dhandayuthabani Pillai occupent une place importante, cette danse reste essentiellement féminine et les hommes qui le pratiquent sont une minorité (Thiagarajan, 2017). Leur légitimité de danser liée au genre semble perpétuellement remise en cause, et ils restent en dehors du « cercle » (Ratnam *in* Nair, 2014) La danse contemporaine à Chennai est née d'un mouvement féministe, en réaction à la représentation de la femme sur scène et au regard masculin en Inde. La chorégraphe Chandralekha a distingué et mis en valeur la complémentarité des genres, hautement présente dans la philosophie indienne et les symboles comme le *linga* et la *yoni* par exemple. Padmini Chettur et Preethi Athreya ne font pas de différence entre hommes et femmes dans leurs créations mixtes. Les costumes sont neutres et les chorégraphes positionnent les corps de la même façon dans l'espace. À Chennai, la danse contemporaine semble révéler les changements de paradigmes qui ont lieu lors de la création du *bharata-nāṭyam* et propose une nouvelle lecture de l'histoire de la danse.

Bibliographie

- Antze, R. J. 1985. « Dance of India: Culture, Philosophy and Performance ». *Dance Research Journal* 17/18 (2/1): 98-100.
- Boissel-Cormier, N. 2017. *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*. Thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8.
- Chettur, P. 2014. Entretien réalisé par Nancy Boissel-Cormier. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 559-569.
- Coorlawala, U. A. 2004. « The sanskritized body ». *Dance Research Journal* 36 (2): p. 50-63.
- Ghosh, B. 2012. *Tamarind City*. Westland. Tranquebar: Westland.
- Govind, P. D. 2013. Publié dans la thèse de doctorat: Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai: les nouvelles scènes du bharata-nāṭyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 568-579.

- Légeret, K. 2010. *Danse contemporaine et théâtre indien, un nouvel art ?* Presses Universitaires Vincennes.
- Leucci, T. 2009. « Du Dâsî Âttam au Bharata Nâtyam: ethnohistoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale ». Paris : EHESS. <http://www.theses.fr/2009EHES0382>.
- Meduri, Avanti. 2005. *Rukmini Devi Arundale, 1904-1986 : A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts*. New Delhi: Motilal Banarsidas.
- Menon, S. 1984. « 'Her-large-liquid-eyes' school of dance criticism ». *The Sunday Observer*, 5 février 1984.
- Menon, S. 2013 Entretien réalisé par Nancy Boissel-Cormier. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, Nancy, *Être artiste femme en Inde, à Chennai : les nouvelles scènes du bharata-nâtyam de 2003 à 2016*, Paris 8, 2017, p. 599-608.
- Misra, G., Ajay Mahal, Rima Shah. 2000. «Protecting the rights of sex workers: the Indian experience». *Health and human rights* 5 (1): p. 88-115.
- Nair, M. janvier 2014. « In Step with Time: Male Dancers Are Chipping Away at the Gender Barrier in Bharatanatyam ». Text. Scroll.in. <https://scroll.in> <https://scroll.in/magazine/826600/in-step-with-time-how-male-dancers-are-chipping-away-at-the-gender-barrier-in-bharatanatyam> [consulté le 10 août 2021].
- Pillai, S. 2002. « Rethinking global Indian dance through local eyes: The contemporary Bharatanatyam scene in Chennai ». *Dance Research Journal* 34 (2):14-29.
- Prickett, S. 2007. « Guru or teacher? Shishya or student? Pedagogic shifts in South Asian dance training in India and Britain ». *South Asia Research* 27 (1): 25-41.
- Sarkar Munsî, U. 2011. A Century of Negotiations: The Changing Sphere of the Woman Dancer in India. In: *Women in Public Sphere: Some Exploratory Essays*, Primus Books, 2011. New Delhi. <http://www.csw.ucla.edu/research/conferences/documents/SarkarNegotiation.pdf> [consulté le 10 août 2021].
- Shah, P. 2002. « Where they danced: patrons, institutions, spaces: State patronage in India: appropriation of the "regional" and "national" ». *Dance Chronicle* 25 (1): 125-41. <https://doi.org/10.1081/DNC-120003123>, [consulté le 10 août 2021].
- Soneji, D. 2004. « Living History, Performing Memory: Devadāsī Women in Telugu-Speaking South India ». *Dance Research Journal* 36 (2): p.30-49.
- Srinivasan, A. 1988. « Reform or conformity? Temple "prostitution" and the community in the Madras presidency ». *State, community and household in modernising Asia*, Kali for Women, New Delhi. <http://indianmedicine.eldoc.ub.rug.nl/root/S/120725/> [consulté le 31 juillet 2021]. p.175-198.
- Thiagarajan, P. 2017. « Gender and Ethnicity in Indian Classical Dance in Malaysia ». *Asian Theatre Journal* 34, n° 1, p. 97-121.
- Vishwanathan, L. 2008. *Women of Pride: The Devadasi Heritage*. Roli Books.
- Weidman, Amanda J. 2005. « The tragedy of comedy: staging gender in south India ». *Anthropological quarterly* 78 (3): 751-64.
- Whitehead, J. 1998. « Community Honor/Sexual Boundaries: A Discursive Analysis of Devadasi Criminalization in Madras, I, 1920-1947 ». *Prostitution: On Whores, Hustlers, and Johns*, p. 91-101.

Notes

1. *Nautch*, Mot anglais qui vient de l'Hindi 'nach' ou 'naat' qui veut dire danse, et du mot sanskrit *natya*. Utilisé par les anglais pour décrire un divertissement de salon, il a ensuite été employé par extension par les colons et certains Indiens pour parler de la danse.
2. « *The Hindu practice of dedicating girls to a life of service in temples came under attack beginning in the 1830s by Victorian morality and social reformist programs that saw it as a system that actively encouraged the prostitution.* » in Weidman, 2005: 754.
3. Dr. S. Muthulakshmi Reddy était une descendante de *devadāsī*, Urmila Sarkar Muni écrit : « *In 1930, S. Muthulakshmi Reddy, belonging to a Devadasi family, herself a social leader and a doctor by profession, brought a bill in the Madras Legislative Council asking for the prohibition of performance of the ceremony for the dedication of Devadasis in any Hindu temple.* » in Sarkar Muni, 2011:3.
4. Tradition orale dans la transmission de maître à élève.
5. « *But from the beginning music was never like that. Music they always paid, and the musicians were paid by the sabhā. They were not paid by the... And so what happened was that the gurus, the dancers were under the gurus, and the musicians were booked by the gurus, the naṭuvāṇār, so what happened is that the sabhā did not pay the musicians, it was the dancers who paid. So the history starts very early on. And that system hasn't changed even now.* » in Govind, Priya Darshini. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier 2017 : 568-579.
6. « *Payment was also not only in cash, it was sometimes with rice, vegetables, something that you offer. Like even now you take a basket of fruits and a coconut and all of this thing; it's symbolic.* » in Athreya, Preethi. Publié dans la thèse de doctorat : Boissel-Cormier, 2017 : 534-546, 27 août 2011.
7. « *Asking questions was no longer perceived as a challenge to the guru's authority or knowledge.* » in Stacey Prickett, *op. cit.*, p. 2
8. Communication personnelle de Lakshmi Vishvanathan à Chennai le jeudi 20 mars 2014, non enregistré, non publié.
9. Le terme *sabhā* désigne en sanskrit une assemblée, un conseil ou une association. Dans le sud de l'Inde ce mot est utilisé pour désigner une structure qui est impliquée dans la promotion des arts. Plus communément, le mot *sabhā* désigne une salle de spectacle à Chennai.
10. Cf. *infra*.
11. « *As India's socialist economy moves into international markets and capitalism, the dancing body though glorified, and exalted, has in actuality, been reduced once again to the status of negotiable commodity.* » Coorlawala in Meduri, 2005.
12. Les religions musulmane, chrétienne, jaïne, ou bouddhiste véhiculent toutes une morale et un puritanisme qui a une large influence sur toute l'Inde. La religion hindoue elle aussi est devenue très morale ; elle est en fait récente et a regroupé les différentes croyances et courants comme le shivaïsme, le tantrisme par exemple.
13. « *It is commonly held that local politicians used the controversies over the female dancing body to further their own communal anti-brahmin agendas.* » in Coorlawala, 2004: 51.
14. *patam* (tml) : poème qui contient des histoires et des idées qui font partie du répertoire de *bharata-nāṭyam*.
15. *varnam* (skt) : veut dire couleur. C'est la pièce maîtresse d'un concert de musique carnatique et, lorsqu'il est dansé, d'un récital de *bharata-nāṭyam*. Elle alterne narration et danse pure.
16. http://www.padminichettur.in/choreography_pad/varnam/



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Villes divisées et mémoire genrée dans Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan de Krishna Sobti

Pallavi Brara

Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Inde

brarapallavi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0449-1383>

Reçu le 17-08-2021 / Évalué le 10-09-2021 / Accepté le 13-10-2021

Résumé

Dans ses mémoires historiographiques, Krishna Sobti tisse les rapports entre la souffrance des villes divisées pendant la Partition de l'Inde et les difficultés auxquelles fait face une jeune femme « réfugiée » qui vient faire une carrière à Sirohi. La ville de Sirohi, à son tour, se trouve incarcérée dans la prison de ses propres dilemmes et stéréotypes misogynes. Alors que Sirohi s'agite sous l'emprise des traditions et de la moralité, Delhi, la capitale lointaine, détermine son destin, entre intégration dans le Gujarat ou le Rajasthan. À l'aide des points d'intersection des études de la mémoire féminine et de la géocritique postcoloniale, cet article analysera comment les villes et la mémoire de la femme se renforcent dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* afin de créer un tiers-espace qui déstabilise les binaires.

Mots-clés : partition, mémoire collective féminine, tiers-espace, autobiographie historiographique

Divided cities and gendered memory in Krishna Sobti's *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*

Abstract

Krishna Sobti's historiographical memoir *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* weaves the trauma of Partitioned cities with the struggles of a young woman trying to make her career but is sneeringly treated as a woman refugee in Sirohi, a princely state in its final days, entangled in its own dilemma and stereotypes deeply entrenched in morality and misogyny, that was soon to be taken over by the Indian government. Amid the churning within Sirohi, Delhi, a far-off capital itself reeling under Partition trauma, debates whether Sirohi should go to Gujarat or Rajasthan. By intersecting feminist memory studies and postcolonial geocriticism, this paper aims to study how gendered memories and cities reinforce each other in *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* in order to create a *Thirdspace* that destabilizes binaries.

Keywords: Partition, collective memory of women, Third space, historiographical autobiography

Introduction

En commentant sur la dimension spatiale de l'approche humaniste dans son ouvrage *Culture et Impérialisme*, Edward Saïd, théoricien postcolonial que l'on considère aussi le précurseur voire le père des études géocritiques note que les structures et références géographiques apparaissent dans les langages littéraire, historiographique ou ethnographique. Elles peuvent être allusives aussi bien qu'explicites, voire reproduites minutieusement (Banerjee, 2019 : 2). La dernière œuvre autobiographique de Krishna Sobti *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* (2017) s'inscrit de par sa nature dans le corpus historiographique critique qui fait réfléchir sur les processus de colonisation et de décolonisation par le biais des espaces et leurs inscriptions littéraires.

Sobti est une écrivaine indienne d'expression hindi, née au Gujrat (actuellement au Pakistan) en 1925 au sein d'une famille aristocratique hindoue. En 1947, à cause du carnage et des migrations provoqués par la Partition, sa famille a perdu ses terres et ses proches. Elle s'est établie en Inde avant la Partition où elle a passé le reste de sa vie. Très affectée par la tragédie de la Partition et la perte de vies humaines, de biens matériels, de bonhomie, de bonheur, Sobti n'a jamais pu se débarrasser ni du poids de ce passé ni de ses tournants historiques grotesques et traumatiques. Sa vie littéraire est toujours restée très marquée par son vécu humain. Les thèmes majeurs qui imprègnent son écriture sont la condition humaine, le statut et l'agentivité de la femme, les divisions sociales et géographiques, la réalité socioculturelle de l'Inde et la politique des langues. De plus, toute l'œuvre créative de Sobti retourne à la question de la mémoire et de l'histoire, et des histoires qui se sont perdues dans la « grande Histoire » (Brara, 2016). Ses œuvres les plus connues sont *Zindaginama*, *Mitro Marjani*, *Sikka Badal Gaya*, *Daar se Bichhudi* et *Suraj Mukhi Andhere ke*.

Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan est le dernier roman qu'elle a publié de son vivant. Dans ce texte, Sobti raconte l'histoire d'une jeune femme qui décide de quitter sa famille et la ville de Delhi, pleine de chaos politique et de réfugiés de la Partition de l'Inde et du Pakistan. Elle s'installe dans un petit État princier, Sirohi, où elle se voit offrir d'abord le poste d'institutrice dans une école ensuite, celui de la gouvernante au Maharadja Tej Singh Bahadur. Dans ce livre autobiographique, Sobti fait dialoguer le traumatisme causé par la Partition de 1947 et les anxiétés d'une jeune femme qui tente de mener une carrière dans une ville conservatrice, très fermée et repliée sur elle-même. Le roman raconte aussi les derniers jours de cet État princier historique qui se trouve accablé non seulement de ses propres stéréotypes mais encore de la peur d'être contrôlé par le gouvernement indien.

Le titre se réfère en même temps à la région du Gujrat qui se trouve actuellement au Pakistan ainsi qu'à la province du Gujarat en Inde : même si les noms de ces deux endroits s'écrivent différemment en anglais, leur orthographe est identique en hindi ainsi qu'en ourdou. Dès le titre *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* Sobti nous initie à un trajet d'une ville postindépendance à une autre, un déplacement inévitable dû à la Partition de l'Inde et du Pakistan (1947). D'une part, ce titre engendre le trajet personnel de l'écrivaine dont le point de départ ainsi que la destination sont des villes divisées et marquées par la nouvelle politique communautaire. Et de l'autre, il évoque la perte et la souffrance des gens déplacés, en particulier celle des femmes, causées par la violence qui a accompagné l'avènement de l'Indépendance de l'empire coloniale britannique et la création des deux nations : le Pakistan et l'Inde¹.

En fait, l'intitulé *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* prend trois dimensions différentes qui deviennent les forces motrices du récit. La première dimension nous mène sur la longue route éprouvante géographique et mentale que la narratrice (et l'écrivaine) entreprend en quête de retrouver son identité d'une jeune femme réfugiée au sein de l'Inde nouvellement décolonisée. Elle quitte sa terre ancestrale au Gujarat Pakistan et atteint un espace entièrement inconnu voire même étrange nommé lui aussi le Gujarat. Avant qu'elle arrive à sa destination, elle passe par la capitale - ville des réfugiés et des déracinés, New Delhi.

La deuxième dimension renvoie à la comparaison entre les deux Gujarats en question. Aux yeux de l'auteure, la beauté et la richesse de la terre féconde du Gujarat au Pakistan de l'époque précédant la Partition gardent la tête haute devant les paysages arriérés et arides de Sirohi, à la frontière du Gujarat indien de l'époque, dénués de charme et d'allure. Sobti semble s'apitoyer sur son sort, la chute de la gloire de ses ancêtres vers l'exiguïté de sa nouvelle demeure.

La troisième orientation met en avant le choix du mot « Gujarat ». Quoique le Gujarat pakistanais fasse partie intégrante des souvenirs de l'auteure et donc soit très présent dans le texte, le Gujarat indien n'y trouve aucune mention importante digne de le remonter jusqu'au titre du livre. En effet, le seul référent géographique renvoyant au Gujarat indien reste le royaume autonome de Sirohi, qui ne représente point le caractère absolu du grandiose Gujarat indien, tant il est petit et insignifiant.

En somme, il est indéniable que les trois villes majeures auxquelles se reporte *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*: le Gujarat pakistanais, Delhi et Sirohi se présentent comme les trois points de repères qui marquent le trajet identitaire de l'écrivaine. Il n'en demeure pas moins que l'importance frappante accordée par le

titre à un référent spatial tellement peu visible dans le texte nous oblige à remettre en cause sa pertinence.

En fait, connaître Sobti, c'est connaître aussi qu'elle dote toujours ses œuvres des logiques et du lexique qui ne sont non seulement propres à elle, mais encore qu'ils se nourrissent des tournures complexes et des références déroutantes (Sobti, tr. en anglais par Daisy Rockwell : 2019). Par conséquent, l'absence délibérée du « Gujarat » indien, un référent spatial réel dans cette reconstruction historiographique s'avèrerait être la clé de sa compréhension. De par ce choix du titre, Sobti affirme l'universalité et les similitudes de la condition humaine (et féminine) dans toutes les villes indiennes décolonisées de la période de la post-Partition. Peu important leurs différences géographiques et culturelles ou le fait qu'elles se trouvent dans le Pakistan ou dans l'Inde, elles restent toutes très marquées par des préjugés sociaux et des divisions religieuses et communautaires.

Certes, la dernière interprétation de l'intitulé *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* contredirait implicitement la deuxième dimension penchée plutôt vers la comparaison des villes. Or, nous sommes d'avis que malgré leur nature différente, toutes les trois dimensions s'opèrent perpétuellement dans le texte, soit toutes ensemble ou en paire, soit isolément.

Ce constat nous amène à remettre en question le rôle des villes dans ce qui est pour certains l'écriture la plus autobiographique et la plus féministe de Sobti. En effet, dans ce texte les villes assument le rôle des agents d'évocation de la condition féminine de l'auteure et en faisant ceci, elles l'aident à réconcilier avec le déplacement et le traumatisme provoqués chez l'auteure par la Partition de l'Inde. De même, elles lui permettent de réaffirmer son identité dans un monde conservateur et misogyne, piégé dans ces stéréotypes et complexités inhérents. En outre, il est à noter que son séjour à Sirohi lui permet également d'exercer son agentivité² féminine ou « sa capacité à agir » afin de négocier le pouvoir avec les hommes dominants, porte-flambeaux du patriarcat.

Le but de cette étude est de repérer les outils mnémoniques et littéraires dont se sert Sobti pour narrer son trajet réconciliateur dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*. Vu que cette œuvre se fonde entièrement sur les souvenirs de l'auteur, nous étudierons la reconstruction de la mémoire de l'auteur en observant un des points d'intersection les plus importants de la littérature et de la mémoire : la condensation.

Villes divisées ou villes décolonisées

Dans son essai révolutionnaire sur la décolonisation, l'écrivaine féministe américaine Audre Lorde stipule que l'on ne pourrait jamais démanteler la maison du maître avec les outils du maître³. Cette idée de Lorde semble souligner toute activité littéraire de Sobti. Afin de se réconcilier avec son passé, il est essentiel pour Sobti de raconter son histoire ainsi que celle de son pays de son point de vue et à sa manière. D'une part, elle recrée la langue d'écriture en y ajoutant une pluralité des discours, dialectes, accents etc., et de l'autre, elle déconstruit ses personnages et thèmes. Elle aborde souvent les sujets et personnes oubliés par l'Histoire officielle. Ses récits non linéaires, les lieux et le temps de narration non structurés ; tous ses choix fragilisent l'esprit colonial.

Dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* aussi, elle décolonise les espaces où s'articulent ses mémoires. Les trois villes de l'époque de la Post-Partition deviennent les lieux les plus importants de la reconstruction du passé. Par ailleurs, elle réinscrit dans l'Histoire le vécu des petits États princiers comme Sirohi après l'Indépendance de l'Inde. Ces territoires n'ont jamais préoccupé les discours sur les sujets d'intérêt national tels que la Partition, l'Indépendance ou la création des États indiens après que l'Inde britannique a cessé d'exister.

Évidemment, certains experts du postcolonialisme trouveraient Sobti à l'encontre de Saïd en ce qu'elle joue sur l'absence du fait colonial dans ses œuvres. Selon Saïd, « le présent est le miroir qui reflète le passé, et il serait naïf de l'étudier en ignorant le rôle qu'y jouent les colons. » (Hamedi, 2014 : 49). Or, la dialectique multidirectionnelle que met en place Sobti rappelle incessamment l'histoire coloniale de l'Inde, non pas par son évocation explicite, mais par son absence allusive et frappante (Rothberg, 2019). Ainsi, elle fait en effet écho aux propos de Saïd affirmant que « l'histoire du colonisateur et l'histoire du colonisé sont indissociables et donc ne peuvent pas être étudiées d'un point de vue unilatérale » (Hamedi, 2014 : 49).

Il devient important de remarquer que dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*, les villes du Gujarat, Delhi et Sirohi se transforment en des métaphores ou des modèles cognitifs linguistiques ayant une valeur heuristique. (Erl, 2011 : 96) C'est comme si elles étaient les éléments fondateurs du texte. Ainsi, la manière la plus lucide de s'approcher de ce texte serait de comprendre leur signification et leur rôle. Nous étudierons l'importance des villes dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* à l'aide du premier des trois points de croisement de la mémoire et la littérature : la condensation. Selon Erl, la condensation est le processus consistant à rendre la forme littéraire très dense pour y resserrer une idée concentrée, vaste et

amplifiée. Dans les études de la mémoire, en particulier depuis *l'Interprétation des Rêves* de Sigmund Freud, la « condensation » signifie la compression ou la synthèse de plusieurs sentiments, idées et images complexes en un seul objet fusionné et composite (Erll, 2011 : 145). Les différents sites de mémoire « convergent et coalescent » en un seul site de mémoire (Rigney, 2005 : 11). Dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*, les villes se métamorphosent en des sites où se cristallise la mémoire de l'auteur.

Ville idyllique ou enfance idéale ?

Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan exprime la « topophilie » pour les villes pakistanaïses, autrement dit, les villes associées à la terre natale et à l'enfance de l'auteur dont la famille a été déplacée à la veille de la division de l'Inde. Selon le géographe humaniste Yi-Fi Tuan, la « topophilie » est le lien affectif qui existe entre les gens et un lieu. Elle se manifeste dans les rapports mentaux, émotionnels et cognitifs que la personne tisse avec ce lieu. (Yuan, 1974 : 4).

Certes, cette affection s'explique par le fait que Sobti y a passé son enfance, la phase la plus importante de sa vie dans un grand confort matériel au sein d'une famille aristocratique de propriétaires terriens, aisée et respectée de tous. La vie était simple, les gens étaient sympathiques et l'ambiance générale était paisible. Malgré le grand clivage économique et des discriminations et inégalités grotesques prévalent, les relations humaines entre les différentes communautés socioreligieuses apparaissaient harmonieuses. Sobti semble y attacher la métaphore d'un lieu idyllique, un paradis sur terre où tout est beau, prospère et riche ; la nature aussi bien que les habitants. En arrivant à Sirohi en train, elle se souvient de la terre féconde et des rivières abondantes du Gujarat au Pakistan qu'elle a été forcée d'abandonner :

Le passé, et un paysage désert se précipitent en même temps. Un terrain abandonné plein de falaises rocheuses. Des buissons épineux et l'étrangeté. Une kyrielle de petites collines. Que s'est-il passé aux champs de moutarde, jaunes et luxuriants ? Où ont-ils disparu les arbres d'ombrage abondant de feuilles... Le sable pur et scintillant. (Sobti, 2017: 22 ; Notre traduction).

Contrairement au Gujarat pakistanaïse où la jeune Sobti vit une vie presque parfaite, à Sirohi elle est traitée telle une intruse, une étrangère que les gens de Sirohi n'acceptent pas facilement. Mais, il n'en reste pas moins vrai qu'elle ne regarde cette nouvelle ville qu'à travers le prisme de sa mémoire traumatique. Elle compare Sirohi inlassablement avec ses villes du passé paradisiaque pour n'y trouver que des défauts et imperfections :

La neige éblouissante qui brillait partout, ici et là...la maman appelle les enfants, « asseyez-vous près du four, je vous donnerai des sucreries, pignons et noix ! »...Et ici nous avons du sésame et Ali Baba et les quarante voleurs. Tantôt ils se cachent, tantôt ils apparaissent ». (Sobti, 2017 : 90 ; Notre traduction).

Pour Relph, l'auteur de *Place and Placelessness*, nos rapports avec les lieux sont essentiels, variés et souvent aussi désagréables que nos rapports avec des gens (Relph, 1976 : 141). L'état mental de Sobti est aussi très flou : son désespoir et sa frustration se reflètent dans sa narration des villes. Glorifier les lieux de son passé et dévaloriser Sirohi, cela devient pour elle une forme de protestation et de refus, un droit fondamental que les petites histoires subjectives perdent toujours devant la force de la grande Histoire officielle :

Elle a regardé apathiquement la pente rocheuse. À côté de la colline, un faible ombre de deux ou trois arbres se ridait, en-dessous, un étang s'accroupissait. Sur sa surface verte et mousseuse : des moustiques et insectes. Pour la première fois, elle a remarqué des imperfections dans l'eau. L'ancien Haveli a disparu, la porte en bois parsemée de clous de laiton.... (Sobti, 2017 : 25 ; Notre traduction).

L'évènement de la Partition a bouleversé les notions du soi, de la maison, de l'appartenance et de la communauté. Les individus affectés par cet évènement produisent de nouvelles éthiques et esthétiques du déplacement et ainsi incarnent de nouvelles formes d'exister dans ce monde (Gera Roy, 2019 : 27). La nouvelle forme générée par *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* est souvent hyperbolique : presque tous les passages abordant l'élégance et la bonhomie des villes du Pakistan s'achèvent très brusquement dans des propos qui restent soit nostalgiques soit violentes voire analytiques en ce qu'elles cherchent les causes de la tragédie. Le lendemain de son arrivée à Sirohi, Sobti se glisse malgré elle dans une analyse comparative des villes, mais elle finit vite par se perdre dans la nostalgie de la terre perdue. On dirait que c'est la première étape vers la réconciliation avec son passé :

Ça ne se compare pas! Non. Pourquoi comparer ? Les champs éclatants de récolte exceptionnelle. La terre qui se rajeunit éternellement. Pas de pénurie, ni d'eau, ni de lumière, ni d'ombre. C'est juste que ce n'est plus notre patrie... À cette heure-ci, on a perdu pour toujours le territoire qui définissait notre existence... Maintenant, nous sommes tous au-delà de cette frontière- là, et cette frontière nous dépasse. L'impossible n'est pas possible. Le gouvernement sortant de l'office nous a punis et le nouveau gouvernement nous a mis à l'épreuve. (Sobti, 2017: 31 ; Notre traduction).

Les dernières lignes de ce passage révèlent aussi l'envie chez l'auteure de décoloniser le discours sur l'Indépendance et la Partition de l'Inde. On a souvent

tendance à blâmer les Anglais pour cette tragédie. Certes, la violence de la Partition était due à la politique anglaise de « diviser et régner », n'empêche qu'elle ne se serait jamais réalisée sans l'implication des leaders indiens dont les ambitions personnelles ont assombri les sentiments patriotiques⁴.

Une deuxième forme condensée qui vient contredire et s'imposer sur la métaphore de la terre merveilleuse du Gujarat est celle liée à Beembo. Cette amie d'enfance de l'écrivaine a été tuée par une foule meurtrière la nuit de ses noces. Pareillement, sa ville, aussi belle qu'une nouvelle mariée a été massacrée au nom de la religion la veille de l'occasion la plus heureuse de sa vie, l'Indépendance de l'Inde. Beembo revient hanter Sobti et lui raconter sa tragédie:

Nous nous sommes fiancés dans l'après-midi, les tambourines ont accompagné les rituels de Haldi. A minuit, le pandit a noué le fil rouge autour de mon poignet... Lorsqu'on a commencé à entendre les cris d'Allahu Akbar et de Har Har Mahadev s'approcher de nous... Nos ennemis nous ont entourés, ils sont venus en sautant de la maison voisine. Ces hommes cruels ont foncé sur nous. Ils m'ont séparée de mon mari, et après qu'il a essayé de nous défendre, ils ont coupé mes bras couverts de bracelets et les ont jetés par terre, et en un moment nos vies sont tombées dans les ténèbres de la mort. La fin. (Sobti, 2017 : 104 ; Notre traduction).

Le fil commun qui lie toutes les villes dont se compose le trajet réconciliateur de Sobti est la mise en perspective de la violence qui a précédé la Partition. Des scènes violentes apparaissent de manière brusque et irraisonnée où qu'elle aille : Delhi, Sirohi ou ailleurs. Ce sont souvent sous forme de petits épisodes abrupts qui scindent le récit déjà fragmenté en de petits morceaux dissemblables n'ayant aucun rapport causal. C'est, en fait sa façon d'arser toutes les villes. Aussi, elle pointe du doigt la nature humaine emplie d'animosité. Sobti postule que ces maux ne se limitent point à un espace particulier : ils sont omniprésents.

Le premier chapitre du *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* donne le ton au reste du livre. C'est un texte en prose coupé abruptement par des dialogues et de la poésie. Cette partie ne se réfère à aucune ville en général. Au contraire, elle semble prononcer un discours sur toutes les villes et gens du pays. Sobti y évoque « l'histoire de la Partition - un nouveau document issu de l'Indépendance de l'Inde » une conséquence de l'Indépendance de l'Inde :

Hind Rao avait quatre fils...Mais pour quoi parler du quatrième. Il était Dalit... Islammudin avait quatre fils...peu après, des poupées de chair et os ont commencé à se brûler, à se réduire aux cendres.... Qui est l'assassin ? La Jhelum et la Chenab étaient muettes. Le Gange et la Yamuna étaient muets. La connaissance

et la foi. Le Gita et le Quran. Les deux sont effrayés...Nous sommes violence qui coule et qui égorge ses ennemis. À partir de ce moment-ci, il n'y aura plus de différence entre les sauveurs et les chiens affamés...On a toujours à écrire notre histoire (Sobti, 2017: 14 ; Notre traduction).

Force est de constater que la réconciliation chez Sobti ne se fait guère par des moyens créatifs ou irréalistes. Pour elle, la Partition n'est ni un évènement unique sans précédent ni un conflit incompréhensible dont les racines restent introuvables. De même, il n'est pas non plus un problème dont la solution se présentera facilement à nous. Or, sa cause est profondément enracinée dans les couches civilisatrices et les histoires coloniales de l'Inde ; arabe, pathane, turque, moghole et anglaise. Les différences communautaires existaient depuis des siècles dans la société indienne ; entre hindous et musulmans, brahmanes et dalits, hommes et femmes, riches et pauvres. Quant à la violence de la Partition, les colons britanniques n'ont fait qu'aggraver ces différences. Mais, ce sont les gens du pays qui ont fait couler le sang.

Sobti n'y cherche ni agresseurs ni victimes, elle met en avant l'implication des Indiens et leurs pratiques discriminatoires. À aucun moment dans le texte, elle ne tente d'y proposer une solution, comme s'il n'en existait pas. Elle ne fait que remettre en question le jeu des rapports de force. Le passage suivant résume nettement ses propos: « *Tout ce que vous avez gardé en vous jusque-là vous suffira aujourd'hui. Quand les histoires changent, les géographies changent aussi... Les familles, les villes et villages, les immeubles et districts. Les cours et gouvernements* ». (Sobti, 2017: 56 ; Notre traduction).

Ville éloignée ou identité aliénée ?

La deuxième ville importante qui figure dans le roman est la ville de Delhi. Pour Sobti, Delhi est comme une amie « aliénée ». En effet, le rapport qui se tisse entre Sobti et la capitale indienne est unique. Dès son enfance, Delhi était sa demeure secondaire, son père y travaillait la moitié de l'année. C'était un endroit où elle venait vivre régulièrement. Elle y a également fait une partie de ses études avant qu'elle n'aille à Lahore. Et donc, il lui était très familier et lui plaisait beaucoup. Cependant, après la Partition de l'Inde et du Pakistan, elle s'est vue coller l'étiquette de « réfugiée » au cœur de la ville à laquelle elle pensait appartenir.

Sobti aimait découvrir Delhi ; son architecture, ses marchés, ses quartiers, ses gens... Sa familiarité et son amour pour Delhi ou le centre éminent du pouvoir politique de l'Inde indépendante se communique par des descriptions minutieuses

et précises qu'elle en fait : « Quand elle est allée et s'est mise devant les vitrines de Pandit Brothers...elle a traversé Camp and Co. Et Radial Road, elle est passée par Jain Books » (Sobti, 2017 : 235 : Notre traduction).

Après la Partition, Delhi était très agitée, la ville bouillonnait de chaos et de discours politiques ségrégationnistes. Elle était débordée de réfugiés et expulsés. Le déplacement causé par la Partition ne s'est pas limité à la géographie. Il a également entraîné un grand bouleversement identitaire pour les gens venant des deux côtés de la ligne Radcliffe. Son arrivée à Delhi a évoqué deux réactions simultanées chez Sobti. Cela a remis en question son identité et en même temps lui a fait jeter un regard critique sur les leaders politiques qui jusque-là incarnaient pour elle la longue lutte indienne contre la brutalité des Anglais :

La ville entière était pleine de gens expulsés de leurs maisons. Pleine de loques humaines. Gares, quais...C'est comme si le défi lié au Punjab, Bengal et Sindh lancé par Netaji Subhash Chandra Bose s'était réalisé...Delhi, la capitale de l'Inde, Delhi- New Delhi - Shahjahanabad, Old Delhi, Chirag Delhi - pas une seule - mais plusieurs Delhis...Vive le Pakistan, vive Muhammed Ali Jinnah ! Ils ont combattu, ils ont gagné ; nous avons eu peur, nous avons perdu. Bapu Gandhi, tu nous as éloignés à jamais de nos foyers, notre terre, nos eaux. Quel genre de politique est-ce ? (Sobti, 2017 : 13 ; Notre traduction).

Sobti pointe du doigt l'hypocrisie et la goinfrerie chez de grands hommes politiques réclamant la capitale qui a coûté la vie à des milliers d'Indiens. Elle regrette le prix que les gens ont dû payer pour leur Indépendance des forces impériales. Pourtant, si d'une part, Delhi lui fait penser aux jeux de forces prévalant, de l'autre, il lui révèle la misère et l'impuissance des gens ordinaires :

Il a dit amèrement, «Frère, ce chapitre sombre de notre histoire a envahi la politique : Jinnah a piloté ses chevaux islamiques, et Gandhi et Nehru ont fait courir les éléphants de Porus. Jinnah a créé une nation en entraînant les chevaux intellectuels. Et eux, avec ce troupeau d'éléphants, ils ont coupé et jeté les branches de leurs arbres bien aimés. C'est toujours la même histoire. » (Sobti, 2017 : 13 ; Notre traduction).

Il faudra ajouter que Delhi, ce nouveau siège du pouvoir de l'Inde indépendante et démocratique s'annonce aussi comme le nouveau dominateur. En effet, c'est dans ses mains que reste le sort de petits et grands Etats princiers se trouvant dans l'obligation de redéfinir leurs frontières géographiques, politiques et culturelles. Delhi se métamorphose en une métropole où se réunissent les chefs qui manipulent et contrôlent les périphéries. Étant la préceptrice et gouvernante du Maharadja Tej Singh, le prince mineur de Sirohi, Sobti en témoigne souvent et en fait des descriptions critiques :

Tej Singh a été adopté à la suite de l'autorisation accordée par l'officier britannique. Après le départ des Anglais, il est monté sur le trône en fonction des politiques du pays libéré. Ce petit enfant a provoqué des soucis. Il avait très peu de supporters, dont le Maharadja d'Alwar. Trop d'ennemis. Le nouvel administrateur de Sirohi Raj, Prema Bhai Patel ne le soutiendrait pas. Sirohi étant sous la pression des pèlerins d'Ambaji, sera arraché du Raj pour être intégré au Gujarat. Est-ce que Tej Singh restera toujours sur le trône ? Le gouvernement de Delhi va-t-il remettre ces pompes et possessions princières dans la main de quelqu'un d'autre ? Impossible à prévoir ! (Sobti, 2017 : 217 ; Notre traduction).

Sobti se sent très mal à l'aise dans cette ville dont elle était jadis très fière. Alors qu'elle avait beaucoup apprécié ses séjours précédents à Delhi, cette fois-ci cette ville lui était imposée. Elle faisait ses études à Lahore quand les rumeurs de la violence imminente se sont propagées. Elle a été forcée de quitter Lahore et de changer son parcours. Par contre, sa décision de renoncer à Delhi pour aller à Sirohi était volontaire. Elle était due d'une part au malaise et à l'aliénation qu'elle ressentait ici et de l'autre, au refus de laisser sa vie être dominée par les forces au pouvoir. Néanmoins, ce qui reste remarquable dans sa relation avec Delhi, c'est qu'elle ne devient jamais hostile. Quoique Sobti s'y distancie passagèrement, ce ne serait que pour la regagner plus tard. En d'autres mots, cette « topophilie » ne se transforme jamais en « topophobie⁵ » (Tally, 2019 : 43). On dirait que ce qu'elle ressentait était plutôt un sentiment qu'Heidegger appelle « homelessness » (Tally, 2019 : 23) ou le symptôme de l'éloignement chez l'être-humain, qui l'a mis dans un état de confusion et lui a donné envie de s'enfuir.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que les deux éléments qui soulignent perpétuellement les villes et le parcours féminin dans *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* sont la division et l'expulsion. Pour Sobti, la réconciliation se fait en les comprenant et en agissant en toute connaissance de cause. Il n'y a ni victime ni agresseur absolu. Celui qui est au pouvoir domine toujours. De plus, la violence n'est jamais imprévue. Elle est perpétuelle et omniprésente. C'est quand on se laisse être divisés qu'elle devient sanguinaire.

Dès son départ de Delhi, Sobti est incertaine de son choix d'avoir accepté l'offre de travailler dans une école dans la ville de Sirohi. Sobti s'impose la décision de partir à Sirohi dans un état de confusion. Par conséquent, elle finit par construire une relation « topophobique » avec cette ville. Cela correspond en général à une émotion qui se génère chez un individu vis-à-vis des espaces qu'il trouve effrayants ou désagréables.

Il est à remarquer que la rencontre avec la ville lointaine de Sirohi dans l'Inde décolonisée marque un tournant nécessaire dans la vie de Sobti. Elle lui permet de se distancier de sa réalité pour qu'elle puisse voir plus objectivement les événements tragiques du passé. En fait, c'est à Sirohi que commence son trajet vers la réconciliation. En outre, ce qui l'aide à réconcilier son passé avec le présent, c'est le fait d'exercer son agentivité féminine afin de négocier avec le pouvoir. D'abord, c'est elle qui décide de venir à Sirohi et d'y faire sa place malgré la résistance des hommes autoritaires. Ensuite, elle lance un défi aux officiers de l'école et détenteurs de l'autorité comme Zutshi Sahab. Elle ne cède point à leurs propos menaçants. Or, elle sait bien qu'il lui serait impossible de s'y opposer directement. Le seul moyen de déstabiliser leur pouvoir est de sortir habilement de leur cercle de domination et de saisir de meilleures opportunités de travail et de logement, avant qu'ils ne s'en rendent compte.

De plus, le conditionnement servile dû à de longs siècles de domination laisse le peuple de Sirohi dans une situation paradoxale. Même s'ils savent en théorie qu'il n'y aura plus d'Etats princiers et que le pays est désormais démocratique, en réalité, ils ne savent guère ce que cela signifie. Ils continuent de croire à la supériorité des hommes et de certaines castes. Par exemple, Devla le jeune concierge de la pension est convaincu que les gens de sa caste n'ont pas droit à la scolarité : « Non, Bai ji, les gens comme moi ne vont pas à l'école, nous travaillons ». (Sobti, 2017: 71 : Notre traduction).

Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan dépeint ces paradoxes à travers des scènes duelles. D'un côté, il y a des descriptions de la grandeur et de l'élégance des palais royaux et du mode de vie aristocratique, et d'un autre côté, il y a des scènes qui mettent en scène l'anéantissement progressif. Ces lignes empruntées d'un autre ouvrage de Sobti mettent en avant cette réalité ironique : « Les Etats princiers n'existent plus ma majesté, il faudra que vous aussi, vous changiez votre comportement⁶ ! » (Sobti, 1977 ; Notre traduction).

Force est de constater que le personnage de Sobti personnifie largement la ville de Sirohi dans la mesure où les deux sont acculées par des groupes de force. Aussi, les deux remettent en question leur appartenance et leur avenir après être expulsées. Néanmoins, ce qui les différencie est la manière dont Sobti refuse l'étiquette de « victime ». Contrairement à Sirohi, elle se dote du pouvoir de prendre ses propres décisions en mettant en jeu son agentivité qui perturbe les dynamiques binaires. Son séjour à Sirohi lui rappelle ses capacités et l'aide à se construire une nouvelle identité dans l'Inde indépendante.

Sa réconciliation lui fait changer ses sentiments envers la ville. Au lieu de la critiquer, elle observe les problèmes enracinés dans la mentalité des gens : l'inégalité, le sexisme, la corruption. En fait, l'étape finale de sa réconciliation s'avère être le moment où elle décide de démissionner de son poste de gouvernante avant qu'on l'accuse de fuite d'information concernant la fusion de Sirohi avec un autre État indien. Suite à cette décision, elle commence à apprécier à nouveau la ville de Delhi qu'elle aimait tant !

Clairement, le but primordial de cette œuvre de Sobti est de réinsérer dans l'Histoire de son pays non seulement les villes oubliées mais encore le rôle de la femme qui dépasse celui d'une victime. Elle est certes victime, mais elle est aussi participante à l'événement.

À la fin, l'étude de *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan* nous ramène à la question difficile concernant l'engagement féministe de son auteure. Indubitablement, c'est un roman qui est écrit par une femme et qui accorde la primauté aux voix et aux questions féminines. Néanmoins, le problème dont il deviendrait question est celui de savoir si l'on pourrait qualifier cette dernière œuvre de Sobti d'un texte féministe quoiqu'elle-même, elle réfute toujours cette étiquette.

Bibliographie

- Banerjee, S. 2019. *Space, Utopia and Indian Decolonization*. New York: Routledge.
- Brara, P. 2016. *La Mémoire Collective chez Scholastique Mukasonga et Krishna Sobti : une étude comparée*. Mémoire de M.Phil soutenue à Jawaharlal Nehru University, New Delhi.
- Erl, A. 2011. *Memory in Culture*. London : Palgrave Macmillan.
- Gera Roy, A. 2019. *Memories and Postmemories of the Partition of India*. London: Routledge.
- Hamed, L. 2014. « Edward Said: The Postcolonial Theory and the Literature of Decolonization » *1st Mediterranean Interdisciplinary Forum on Social Sciences and Humanities, Vol.2*, Beirut. p.49.
[En ligne]: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.685.8687> [consulté le 2 juillet 2021].
- Orde, A. 2007. « *Sister Outsider: Essays and Speeches* ». California: Crossing. p.110-114.
- Relph, E. 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Rigney, A. 2006. « Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction », *European journal of English Studies*. [En ligne] : <http://doi.org/10.1080/13825570600753394> [consulté le 27 juin 2021].
- Rothberg, M. 2019. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, California: Stanford University Press.
- Rothberg, M. 2013. « Remembering Back: Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies » *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. p.359-379 [En ligne]: DOI:10.1093/oxfordhb/9780199588251.013.0027 [consulté le 27 juin 2021].
- Saïd, E. 2000. *Culture et Impérialisme*. Paris: Fayard.
- Sobti, K. 1977. *Hum Hashmat Vol.1*. New Delhi: Rajkamal Prakashan.
- Sobti, K. 2017. *Gujarat Pakistan se Gujarat Hindustan*. New Delhi: Rajkamal Prakashan.

- Sobti, K. 2019. *A Gujarat here, a Gujarat there*. (tr. en anglais par Rockwell). New Delhi: Harper Collins.
- Tally JR., R. 2019. *Topophrenia. Place, Narrative and Spatial Imagination*, Indiana: Indiana University Press.
- Tuan, Yi-Fu. 1974. *Topophilia*. New York: Columbia University Press.

Notes

1. Contexte historique de l'écriture - Ce livre évoque un moment unique dans l'Histoire indienne : il se positionne au carrefour de l'Indépendance de l'Inde après de longues tractations avec les Britanniques, mais aussi entre les Indiens, la Partition de l'Inde et l'accession des Etats princiers par le Gouvernement central indien.
2. Le terme d'agentivité est ici utilisé pour traduire *agency*.
3. « The master's tools will never dismantle the master's house» Lorde A., 2007. Notre traduction.
4. « La Mémoire Culturelle oppositionnelle cherche non seulement à ressusciter un passé opprimé mais aussi à 'déplacer le point de vue' d'aborder l'histoire. Cela rend possible donc 'un nouveau rapport avec le passé' qui n'est pas basé sur la 'ressemblance'. Par contre, il se base sur la 'reconnaissance' de notre implication morale dans la violence traumatique. (Rothberg, 2013)
5. En s'inspirant d'*Angst* de Martin Heidegger, Tally identifie clairement une « anxiété sociale » enfoncée dans l'expérience humaine, d'où le suffixe *phrenia*. - C'est le « place-mindedness » générale qui dans laquelle s'imprègne notre expérience subjective et l'appréhension du monde se caractérise par un profond sens de malaise, anxiété et mécontentement.
6. « The princely states are no more, Your Majesty! Do modify your behaviour accordingly! » Notre traduction.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

La thématique des « deux mondes » à Goa dans *Mousson : Contes de Goa* de Vimala Devi

Edith Noronha Melo Furtado

Université de Goa, Inde

furtadoedith@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4489-9962>

Reçu le 20-09-2021 / Évalué le 10-10-2021 / Accepté le 26-10-2021

Résumé

Œuvre essentielle de la littérature goannaise d'expression portugaise, *Mousson, Contes de Goa*, un recueil par Vimala Devi, est inspiré par la mémoire et la *saudade* (une profonde nostalgie). Devi puise dans son passé vécu à Goa et dans son exil actuel loin de sa terre natale. L'exilée écrit sur son parcours personnel lié à sa vie et à ses expériences qui brouillent les frontières entre fiction et réalité. Devi dénonce le malaise de la société goannaise de la première moitié du vingtième siècle. Ses récits, toujours contemporains, permettent de mieux comprendre cette société postcoloniale.

Mots-clés : Goa, colonisation, société postcoloniale, nostalgie, castes

The theme of “two worlds” in Goa in Vimala Devi’s *Mousson. Contes de Goa*

Abstract

An essential work in Portuguese Writing in Goa, *Mousson. Contes de Goa*, a collection of short stories by Vimala Devi, is inspired by memory and *saudade* (a profound nostalgia). Devi draws from her past lived in Goa and her present exile far from her native land. The exiled writes about his/her personal journey connected with his/her life and experiences, which blur the boundaries between fiction and reality. Devi denounces the malaise of Goan society during the first half of the twentieth century. Her narratives, always contemporary, assure a better understanding of this postcolonial society.

Keywords: Goa, colonization, postcolonial society, nostalgia, caste

Introduction

Jean-Marc Moura (1999) affirme que la littérature dans les ex-colonies est caractérisée par la coexistence de deux cultures et de deux langues. Alors que cette condition était un fait incontestable à Goa jusqu'aux années 70, la langue portugaise a presque disparu depuis ou est devenue 'hors usage'. Cependant, d'autres traits culturels acquis de l'héritage portugais sont restés. Les auteurs goannais semblent 'faire passer' leur culture d'origine à travers leurs textes littéraires dans le « tiers espace » défini par Homi Bhabha (1994 : 37). Selon Bhabha, il s'agit de l'espace

de l'énonciation qui atteste que les symboles culturels ne sont pas immuables et qu'il est possible de les traduire et de les réinterpréter. C'est dans l'émergence des « interstices » - le chevauchement et le déplacement des domaines de différence que se négocient les expériences intersubjectives et collectives de l'identité nationale ? Ils se présentent de plus comme les espaces de rapprochement et de contestation entre cultures différentes. (Bhabha, 1994 : 2). De ce fait, sont mises en signification les identités culturelles qui constituent une société.

Un de ces interstices constitue l'espace d'énonciation, lieu de conflit entre son origine indienne et son pays d'adoption (Festino, 2016 :436) : l'auteure d'origine goanaise, Vimala Devi, a passé une bonne partie de sa vie adulte en Europe. D'après l'analyse de Festino, appuyée sur la théorie de Homi Bhabha, les binarismes déterminant l'identité : noir-blanc, moi-autre sont déconstruits et s'appliquent tout à fait aux récits de Devi. Les deux sociétés dominantes dans les contes, la catholique et l'hindoue, ne s'opposent pas l'une à l'autre par le biais du conflit ou du rejet de l'une en faveur de l'autre. Bien au contraire, les oppositions binaires sont résolues par le non-rejet de la culture indienne et le refus d'une acceptation totale de la société catholique et portugaise. (Festino, 2016 :436).

Vimala Devi est née en 1932 à Goa, enclave portugaise en Inde dans le pittoresque village de Britona, au bord de la rivière Mandovi. Devi, de son vrai nom Teresa da Piedade de Baptista Almeida, quitte Goa pour s'établir à Lisbonne en 1957. Elle vit à Londres pendant la période de 1964 à 1971 où elle travaille pour la BBC. Dès 1973, Devi vit à Barcelone où elle a continué à écrire en esperanto, en espagnol et en catalan, apportant une contribution remarquable à *l'Enciclopèdia Catalana*. La première étape de sa vie, à la suite de son départ de Goa pour Lisbonne, a été déterminante dans le choix de ses thèmes liés à Goa, issus de la mémoire et du sentiment de perte qui mène l'écrivaine à se pencher sur ce qui la touche de plus près. Son travail sur la littérature indo-portugaise (*A Literatura Indo-Portuguesa*, 1971) en collaboration avec son époux, Manuel de Seabra, constitue un ouvrage fondamental pour les chercheurs de la littérature indo-portugaise.

Écrits au Portugal, les récits de Devi, s'inscrivent-ils dans la littérature portugaise ? Le « tiers-espace » recueille les histoires de Goa qui sont désignées comme « écriture goanaise d'expression portugaise », appellation réductrice d'autant qu'elle est placée dans la catégorie d'une « littérature mineure ». Lise Gauvin (2003 : 19-40) cite les propos de Deleuze et Guattari dans leur ouvrage sur Kafka : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. » Par rapport à la littérature québécoise et aux littératures

francophones, Gauvin les désigne par les appellations de « littératures régionales, périphériques ou mineures », faisant ressortir leur caractère de littératures « qu'une minorité fait dans une langue majeure », affectées d'un fort élément de déterritorialité. Ces considérations peuvent s'appliquer aux *écrits de Devi sur Goa*. *L'écrivaine* ne fait que prendre un recul spatial, justifié par son déplacement hors de son pays pour aller vivre à Lisbonne. Elle était probablement la seule, faisant partie d'une minorité microscopique, indienne de souche, s'exprimant dans la langue majeure, le portugais.

Au moment du départ de Devi pour l'Europe dans les années 50, l'emprise portugaise sur Goa touche à sa fin, à la faveur du mouvement d'émancipation des territoires coloniaux vis-à-vis des métropoles colonisatrices. Le questionnement sur la classification des races humaines en « races inférieures » et en « races dominantes », et la contestation de la légitimité du système colonial étaient au fondement de cet univers dystopique du monde colonisé, phénomène auquel Goa n'échapperait ni à l'intérieur de ses frontières, ni à l'extérieur où les Goannais étaient dispersés en raison de l'immigration ou d'autres quêtes personnelles.

Au vingt-et-unième siècle, l'héritage portugais à Goa risque d'être relégué aux oubliettes de l'histoire, faute d'une identité goannaise vibrante mais qui s'estompe petit à petit. Pour le meilleur ou pour le pire, une identité hybride a toujours marqué le Goannais, son côté catholique et son côté européen, ce dernier moins évident aujourd'hui qu'il y a une cinquantaine d'années. Goa a été annexée par l'Inde en 1961 après une longue période de colonisation datant de 1510, avec la conquête de Goa par Afonso de Albuquerque. À partir du XX^e siècle, le territoire constitué de Goa, Daman et Diu, a reçu le titre d'*Estado da India* (Inde portugaise). Goa est devenu la capitale de l'empire portugais des Indes, jouant le rôle de centre administratif, politique, ecclésiastique et commercial. Le témoignage du voyageur Pyrard de Laval, arrivé à Goa en 1608, décrit la grandeur de Goa, au XVII^e siècle :

« Mais ce serait chose infinie de dire par le menu tous les noms des rues, places, églises, monastères, palais et autres singularités de Goa. Somme que tout y est bien ordonné [...] Et ce qui me fait demeurer si longtemps à particulariser cette ville, c'est que qui la voit bien, il sait tout l'état des Portugais és Indes orientales. ... Le nombre d'églises y est merveilleux, et il n'y a ni place, rue et carrefour où il n'y en ait quelqu'une. » (1998 : 584).

Les Portugais arrivés à Goa poursuivaient l'objectif de l'expansion en Orient, dont la consolidation ne se ferait qu'à travers l'évangélisation acharnée des gens du pays. Afonso de Albuquerque a été un grand promoteur des mariages mixtes d'hommes portugais avec des femmes indiennes. Selon le sociologue brésilien

Gilberto Freyre, les mariages mixtes, le métissage qui s'en est suivi, les conversions, tout cela a contribué au « miracle sociologique » accompli à Goa. (Devi, Seabra, 1971 : 15).

À leur arrivée en Inde, les Portugais n'ont pas trouvé une terre de sauvages et d'incultes. Luis de Menezes Bragança, homme de lettres et opposant à la colonisation portugaise, cite Conde de Ficalho, intellectuel portugais, qui a écrit dans son ouvrage, *Garcia da Orta e o seu tempo*, (Lisbôa, Impr. Nacional, 1886) :

Ce n'était pas une colonisation ordinaire. Il ne s'agissait pas de conquérir des régions incultes ou des forêts vierges, déposséder quelques tribus sauvages [...]. En Inde, le cas était différent. Les Européens, et d'abord les Portugais, se sont retrouvés face à une civilisation achevée. Une civilisation différente de la vôtre, inférieure à bien des égards et supérieure à certains. (Prosas Dispersas, 1965 : 440-441. Notre traduction).

Les propos formulés par Gilbert Freyre pour définir « le miracle sociologique » semblent évoquer la problématique de l'identité goannaise à laquelle Devi et Seabra réfléchissent dans une nouvelle perspective. Quelles sont les composantes d'une telle identité ? Sera-t-elle goannaise ou luso-indienne ? Le peuple de Goa a-t-il sa propre culture ? Culture indienne, portugaise, luso-indienne ou plutôt goannaise ? (Devi, Seabra, 1971 : 16-17).

Si l'on suit le questionnement avancé par Devi et Seabra, la culture de Goa dans les années précédant 1961 (l'annexion du territoire par l'Inde) et même aujourd'hui n'est ni tout à fait indienne ni portugaise. Dès les dernières décennies, il serait plus approprié de décrire la culture, dite 'portugaise' par le terme plus élargi de culture 'occidentale'. Il s'agit de la coexistence de deux cultures, de plusieurs langues.

Dans *Mousson*, il y a un total de seize contes (treize dans sa première édition) publiés en 1963 et d'autres dans l'édition augmentée, publiée en 2003. Les contes écrits deux ans après le départ des Portugais ont pour toile de fond l'exubérance d'un petit territoire niché sur la côte occidentale dans le sud-ouest de l'Inde. Son histoire mouvementée présente une panoplie de races, cultures, langues, traditions, us et coutumes. La thématique de *Mousson*, axée foncièrement sur la société goannaise et la vie dans les villages de Goa, cadre parfaitement avec les représentations de 'région', 'périphérie' et 'minorité'.

Les deux mondes de Vimala Devi

Vimala Devi a quitté son pays quatre ans avant l'annexion de Goa. Sa culture fortement européenne s'allie paradoxalement à son caractère nettement 'luso-indien', (Devi, Seabra, 1971 : 225). Cela justifie la prise du pseudonyme

indien /hindou, « Vimala Devi », marque de son hybridité, mais restant en même temps fidèle à ses racines indiennes. Everton Machado (2018 : 122, 134) est d'avis que le pseudonyme de Vimala Devi fait partie de son aspiration à « *s'auto-orientaliser* », en s'appropriant le « moi collectif » sitôt oblitéré par le colonisateur et le colonisé à la suite de la séparation entre catholiques et hindous par le gouvernement portugais. Dans la littérature 'indo-portugaise' de notre temps, nommée 'littérature goannaise d'expression portugaise', certains écrivains goannais approfondissent des thèmes très ancrés dans la tradition indienne. Devi appartient à la tradition de Paulino Dias (1874-1919), un catholique qui a pris le pseudonyme « Priti Das ». « *Sa poésie en portugais et en français pénètre dans l'univers de la civilisation de l'Inde hindoue et diffuse cette civilisation en une première interaction avec la communauté catholique de Goa, laquelle « [avait existé] jusqu'alors dans un isolement culturel quasiment absolu* » (Devi, Seabra, 1971 : 314). Nascimento Mendonça (1884 -1926) s'inspire des traditions, coutumes et croyances de l'Inde, se rapprochant ainsi du lyrisme mystique de Tagore. (Dias, 1963 : 52). Au XIX^e siècle, Francisco Luis Gomes (1829-1869) exprime, dans sa lettre au poète Lamartine, l'énorme fierté d'appartenance qu'il éprouve envers son pays d'origine. Les mêmes sentiments incitent Adeodato Barreto à former une équipe de jeunes étudiants indiens à Coimbra pour la rédaction du journal *India Nova* dans le but unique de diffuser la culture et l'humanisme oriental (Aleixo Costa, 1997, Vol I, p. 90). Célèbre par son talent d'écrivaine, de conférencière et de pédagogue, Propercia Correia Afonso de Figueiredo (1882-1944) compte, parmi ses écrits, l'ouvrage *La femme en Inde Portugaise* (1933), riche de renseignements sur la femme dans l'Inde ancienne et sur les pratiques culturelles concernant la femme en Inde.

Le pseudonyme hindou, 'Vimala' (pureté) Devi (déesse en sanscrit), renvoie à un bagage culturel, un surgissement mémoriel et identitaire. Devi s'est fait l'écho de la « voix de deux mondes » (*Suria*¹, 1962 : 27-28) en rupture visible dans l'univers de ses contes. À Goa, ont toujours cohabité les populations hindoue et catholique, cette dernière dans son nouvel avatar de convertis de son hindouisme d'origine. Les deux communautés représentées dans les récits intègrent chacune les caractéristiques propres à leur culture respective. L'Acte colonial promulgué par Salazar dans les années 30 a provoqué une fracture sociale entre les deux communautés, hindoue et catholique, avec l'intention de créer deux catégories de citoyens, les indigènes et les assimilés, dont seuls ces derniers seraient assurés des privilèges de la citoyenneté. Le luso-tropicalisme de Freyre vise à *rendre légitime la 'spécificité' du Goannais catholique* et par conséquent, son altérité dans son propre pays. (Parobo, 2015 : 61-68).

L'hybridité culturelle chez Devi réside dans ses identités multiples : son *ethnicité, la culture indienne et la culture portugaise* qui définissent sa personnalité et son écriture. Effectivement, les questions binaires sont déconstruites. Au cours du récit, les deux sociétés distinctes, l'hindoue et la catholique, profitent du même espace narratif. Les personnages, Carminha, Angelina, le Dr. Amonkar, Vencetexa, Vitoba, Bostiao (Sebastião) Savitri aux prénoms hindous et catholiques, s'entremêlent dans ce groupe d'amis et de voisins du village et participent aux mêmes drames personnels. Ils partagent le même train de vie, les mêmes croyances et superstitions, par exemple le rejet tacite du médecin en faveur de la « distican », femme qui défait le mauvais œil. Dans la nouvelle « *Les Enfants de Job* », catholiques et hindous se ressemblent dans la pauvreté et le malheur, confirmant plus loin la théorie de Bhabha : *les différences sociales ne sont pas simplement à éprouver* à travers une tradition culturelle déjà authentifiée, elles sont les signes de l'émergence d'une communauté considérée comme un projet : une représentation et une construction. « Qu'est-ce qu'une communauté de toute façon ? [...] J'ai du mal à penser à toutes ces choses comme des catégories fixes monolithiques » (Bhabha, 1994 : 3).

Les contes de *Mousson* peuvent être situés vers les années 30, par hasard ou intentionnellement, aux débuts du 'Estado Novo' au Portugal. Les retentissements de la politique salazariste auraient dû fracturer la société. Le choix du conte comme genre peut être attribué à diverses motivations. Devi débute son chapitre sur le conte (Devi and Seabra, 1971 :217) en attribuant la préférence du lecteur et de l'écrivain pour le conte, qui contraste avec le rythme de la vie moderne qui privilégie le court et le rapide. Selon l'écrivaine, les lectures belles mais denses n'attirent pas le public moderne. Devi et Seabra sont d'avis que le conte à Goa se développe à partir de son adaptabilité aux conditions particulières de publication. L'absence d'un public nombreux et, par conséquent, d'éditoriaux, fait en sorte que le journal devient le seul moyen de diffuser les productions littéraires. « La publication périodique a enfanté le conte moderne » (Devi et Seabra, 1971 : 218) [Notre traduction]. D'autres conteurs ont précédé Vimala Devi, dont les principaux sont parmi d'autres, José da Silva Coelho (1889-1958), Claudiana de Noronha Ataíde Lobo (1888), sa fille, Beatriz da Conceição Ataíde Lobo (1913). Ananta Rau Sar Dessai (1910) et Laxmanrao Sardessai (1904), écrivains hindous, ont laissé des ouvrages d'intérêt puisqu'ils se sont exprimés en portugais, mais aussi en langues locales. Nous ne faisons que mentionner ces auteurs sans nous attarder sur leurs écrits. Paulo Melo e Castro, dans son essai "Vimala Devi's *Monção* : Last Snapshots from Colonial Goa" (2009), avance l'idée des limites qu'impose le conte,

propres à retracer les séparations sociétales de caste, classe et religion, intégrant pour autant, l'existence commune de ces groupes dans l'espace du territoire. (Melo e Castro, 2009 : 54).

Une société divisée par la religion et la caste

La société goannaise se positionnait dans une binarité envahissant la vie personnelle où les divisions principales étaient celles de la caste et de la religion. Apparemment simple, pourtant aux racines profondes et immuables, le système de castes hérité du passé hindou n'a cessé d'influencer la vie au jour le jour. Les « batcares » (*propriétaires* ruraux pour qui travaillait le 'mundcar / manducar', ou le métayer), parfois aimables et charitables, ou bien le contraire, réglaient la vie des 'manducars' (forme plurielle), obtenaient le fruit de leur travail et les récompensaient à leur gré. Très souvent, il s'agissait d'exploiter leur travail sans jamais leur accorder de vraie justice. Les exceptions ne manquaient pas non plus. L'opposition de classes devient quasiment un leitmotiv dans les récits de Devi. L'ambiance dans les grandes maisons seigneuriales est toujours la même que celle décrite dans la nouvelle « Déclin » : « Le lourd lustre de cristal répandant de la lumière, l'éclat de l'argenterie, les vaisselles *anciennes* entassées dans les buffets et dispersées sur les murs, et les meubles lourds étaient les uniques témoins de la catastrophe. » (Devi, Kindle², 2019 : 47). De vastes propriétés agricoles décidaient du rythme de vie des « batcares » : « *La vie des anciens* « batcares » *reste inchangée, la même, inaltérable, depuis des siècles, arrachant à la terre le riz quotidien à la sueur du visage des 'manducars' hébétés* » (Devi, 2019 : 39).

L'article de Parag Parobo sur le patriote goannais, Tristao Bragança Cunha, décrit le système des castes en le présentant comme *détenteur de privilèges* et de statuts. Les trois castes principales présentes dans la société catholique à laquelle appartenait Devi étaient les Brahmanes (Gauda Sārasvata Brāhmana), Chardó et Sudir/Shudra. La caste Vani (Vaishya) n'existe pas parmi les catholiques. Au sein du christianisme, les positions ecclésiastiques étaient réservées aux Brahmanes, tandis que les Chardós étaient plutôt fonctionnaires dans l'administration. (Parobo, 2015 : 62-63). Sebastião Rodolfo Dalgado élabore (*Glossário*, 1988 : 226) une classification des distinctions sociales en Inde remontant à l'époque védique, fondées sur la distinction de races ou de métiers et perpétuées par l'endogamie. Nous observons que les mariages entre hindous et blancs (portugais, européens) sont rares sauf dans les cas exceptionnels de mariages entre hommes hindous et femmes blanches et jamais dans le cas inverse. Dalgado précise le rôle et le métier de chaque caste : les 'Brahmanes', prêtres, familles vouées au culte ; les Kshatryas, rois, guerriers, chargés de défendre le territoire, vivant à la cour ; les Vaisyas,

artisans, commerçants ; et les sudras ou serfs, relégués aux tâches subalternes, souvent exploités, à Goa, par les patrons, leurs « batcars » (*Glossário*, 1988 : 226). Dans la communauté catholique, en plus des trois castes principales, les 'Curumbins' viennent d'une caste modeste de paysans qui se prêtent aux travaux lourds.

À la structure existante, nous ajouterons d'autres 'castes' ou catégories sociales, marqueurs de ségrégation. Dans la nouvelle intitulée « *Espoir* », Roberto est réticent à l'idée que sa sœur Mitzi puisse se mêler aux 'paclés' (les Blancs).

C'est juste que je n'aime pas que vous dansiez avec les 'paclés' » « Pourquoi vous ne dansez pas qu'avec nos garçons ? Les 'paclés' n'ont pas de morale et donnent mauvaise réputation aux filles, tu sais bien ! (Devi, 2019 : 53).

La classification dans ce cas est une question subjective, un jugement moral qui traduit une certaine 'intouchabilité' affectant la race de l'Autre, ici les Blancs ou les Portugais. Les préjugés sociaux contre la classe de l'Autre vont encore plus loin, la famille d'Orlim descendant de « très anciens brahmanes » (Devi, 2019 : 51) elle méprise les 'paclés' autant que ses 'manducares'. Mitzi dit à propos de son 'manducar' Pedru et de sa famille (« *Espoir* ») : « À propos de 'sudras' [...] ces gens sont insupportables [...] Quel toupet, tu ne trouves pas ? » (Devi, 2019 : 53). Les Portugais, même après la conversion des gens de Goa, n'ont pas supprimé le système de castes persistant parmi les catholiques. Tristao Bragança Cunha, nationaliste indien, journaliste et activiste anticolonial de Goa, explique que les Portugais ont encouragé le système de castes et l'ont accommodé à la communauté des convertis, dans l'espoir de polariser ainsi les catholiques et de favoriser la division entre eux (Parobo, 2015 : 66). Le système de castes, sujet constant dans les contes, si structurant dans la société où ont vécu Devi et ses ancêtres, et identifié par Sebastião Dalgado comme le cancer qui ronge l'Inde, semble trouver des parallèles dans les sociétés européennes du monde ancien. Dalgado cite Roberto Cust (« *The Custom known in British India as Caste, Varna or Jati* ») : « *Il me semble qu'en Europe, les classes sociales sont disposées en couches horizontales, tandis qu'en Inde la séparation s'opère au sens vertical* » (Dalgado 1988 : 227).

Les familles peuplant *Mousson* cohabitent et agissent à l'intérieur de leurs bornes sociétales. Joaquim Menezes, l'ancien prétendant de Teodolinda « *vient de bonne famille chardó, ancienne et noble* ». La famille de Teodolinda, les Fonseca, brahmane « *aux traditions si vétustes* » (Devi 2019 : 28) s'allie, non pas avec Menezes, « *C'est vrai, mais Joaquim Menezes est de Santa Cruz, il est chardó...* », mais avec Franjoão, petit, rond, chauve, fauché, qui n'avait jamais dépassé le troisième rang, « *Ce sont des brahmanes de Saligao !* » (Devi, 2019 : 29) Son rang de brahmane a été un facteur décisif.

Les 'descendants' étaient des métis nés de mariages mixtes, un groupe un peu fermé mais plutôt ouvert aux 'Blancs' à qui ils se sentaient unis par des liens de parenté. Plus encore que les 'paclés', les 'descendants' étaient méprisés, surtout par les hautes castes, dans un rapport peu cordial. Au début de la narration, Eucaristino les caractérise dans une parodie de Franjoão riche en humour : « Il avait même des amis hindous, chose assez rare pour un descendant » (Devi, 2019 :97).

Une méfiance mutuelle, mal recelée, détermine les rapports entre les deux groupes majeurs, les hindous et les catholiques. 'Deux mondes' habitent l'âme de Devi, ce qu'elle estime être « l'éternel rêve portugais - l'union des monastères et [des] pagodes » (Devi, 1962 : 27). L'absence des personnages musulmans dans ses contes est un facteur incongru qui s'explique probablement par le nombre très minoritaire de cette communauté, et sûrement leur absence dans la paroisse de Penha de França où habitait Devi. Même si ses personnages fictifs sont situés dans d'autres espaces, hors de son village, ils sont toujours placés dans des cultures précises et familières à l'écrivaine. Il ne fait aucun doute que pour Devi, l'observation du réel joue un rôle fondamental puisqu'elle est à la source même des portraits minutieux des personnages, du village et de la société de son époque, marquée par l'hybridité. Il nous semble que le fait de ne pas être assez familiarisée avec la communauté musulmane l'a empêchée de s'en inspirer.

Reste à voir si le luso-tropicalisme de Gilbert Freyre, qui évidemment résonne avec Devi, s'avère applicable à la société de Goa de son temps. Selon Freyre, le luso-tropicalisme est la compétence inhérente du Portugais à s'adapter aux tropiques, non par intérêt politique mais par empathie naturelle. Une telle disposition envers les peuples tropicaux résulterait de son origine hybride et de son contact avec les Maures. Duarte Braga (2019 :136) remarque que la notion du luso-tropicalisme s'adapte parfaitement au caractère hybride de Goa. Les idées avancées par Freyre constituent le discours essentiel sur l'hybridité dans les espaces culturels lusophones de la période des années 60 et 70. (Braga, 2019 :136). Malgré leur adhésion au luso-tropicalisme, Devi et Seabra sont conscients des méfaits de la colonisation portugaise, et d'après Braga, ils gardent l'espoir de voir la continuation et la permanence de cette hybridité dans la région. (Braga, 2019 :137).

Européanisation des mœurs

Malgré leur espace commun, les rapports entre les deux groupes, chrétiens et hindous, entretiennent des rapports qui alternent entre l'attraction et la répulsion (Braga, 2019 :136). La communauté catholique vue par T.B Cunha est 'dénationalisée' et aliénée de ses racines (Parobo, 2015 : 64) car elle ne fait que singer le

mode de vie des Européens. Dans la nouvelle « Le Gendre-Pensionnaire », Franjoão, (p. 27), de bonne souche brahmane, est réprimandé par sa belle-sœur parce qu'il mange une mangue avec les mains : « Chez nous, nous mangeons toujours les mangues avec des couverts ! Il serait bon que vous vous habituiez aux usages de la maison ! » Cette fausse occidentalisation n'épargne même pas Chandracant, fils d'une famille hindoue traditionnelle dans « *Le Retour* » (Devi, 2019 :106). Il sort son mouchoir pour s'asseoir par terre. Lorsque son grand-père trouve le mouchoir inhabituel, Chandracant lui explique : « au Portugal, on mange à table, grand-père » (Devi, 2019 :107). « Chand est le seul à mettre des chaussures à l'intérieur de la maison » (Devi, 2019 :107) reprend le grand-père, agacé par ce manque de respect des traditions de la part de ce petit-fils tout à fait européenisé.

L'europanisation des Goannais et le statut 'supérieur' dont jouissaient les catholiques grâce à leur assimilation de la culture du colonisateur soulevaient aussi le problème de la langue. La prison de la langue (Fernandes, 2019 : VII) enfermait les classes 'incultes', hindoues ou catholiques. Dans la nouvelle « Nattak³ », Naraina fait un retour sur son passé : « *toujours la même difficulté, la langue* ». (Devi, 2019 :14). À la maison, on parlait le konkani, langue de la région et les gens du village ne parlaient pas le portugais. Cunha Rivara élucide la question de l'imposition de l'apprentissage du portugais à l'école : les enfants apprenaient à lire et à écrire le portugais comme des automates, sans comprendre le sens d'un seul mot de cette langue (Devi et Seabra, 1971 : 47). Devi et Seabra confirment que même au XX^e siècle, les conditions étaient similaires. Le personnage Tukaram (« Nattak ») réfléchit à son propre parcours de vie. Il a appris le portugais à l'école et a fini par l'oublier dans son milieu konkani. Le vieux Naraina, qui avait été le grand ami de son père déjà décédé, essaie de le convaincre d'aller plus loin dans sa carrière. Mais pour réussir professionnellement, il fallait parler le portugais et quitter le village. Naraina lui-même n'avait pas été encouragé par son père à apprendre le portugais : « *Une barrière surgirait entre lui et sa famille* » (22). Lui aussi avait été une des victimes de la prison de la langue étrangère.

En dépit de sa culture européenne et chrétienne, Devi intègre les 'deux mondes', attribuant à chacun le même espace de narration. « Nattak » et « Tiatr⁴ » sont des thèmes aussi différents que représentatifs des spécificités de ces cultures. Les deux sont le théâtre du peuple pour le peuple. Le rapprochement des deux groupes était inexistant, sauf à un niveau de politesse sociale. Par exemple, lors de la fête importante du dieu Ganesh, il s'agit de rendre visite, sans invitation, aux voisins hindous (Devi, 2019 :54). Toutefois, les mariages mixtes étaient impensables. Dans la nouvelle « Padmini », le lieutenant Gama dira au capitaine Fidalgo : « *Les filles hindoues ne se marient pas avec nous, sache-le. Les mariages sont*

arrangés (Devi, 2019 :57 »). Par ailleurs, l'amour entre Caxinata et Rosú ne vaincra jamais dans la nouvelle « *La Potion* » (Devi, 2019 :91). En réalité, tous les mariages sont 'arrangés' sur la base d'accommodements financiers.

Bien qu'elle soit issue d'une famille de 'batcares', Devi est du côté des 'damnés de la terre', les 'manducars', 'sudras' et 'curumbins', ceux qui ne parviennent jamais à s'élever dans l'échelle sociale en exerçant une profession qualifiée dans le milieu urbain. Les femmes, de leur côté, des milieux défavorisés ou brahmanes dépourvues, attendent toujours le sauveur, un homme qui les libérera de la stigmatisation du célibat : les sœurs Fonseca dans « *Le Gendre pensionnaire* » (Devi, 2019 :27) ; les sœurs de Carlos Siqueira dans « *L'Avenir et le Passé* », qui « *pendant des années, attendirent la dot promise pour se marier* » (Devi, 2019 :60) ; Angelica dans « *Incertitude*» (Devi, 2019 :62) qui se trouve au milieu d'une véritable transaction entre son père et le 'parti' (la future belle-famille) en question ; Dhruva qui attend Chandracanta dans un désespoir silencieux (Devi, 2019 : 41, 106) ; Carminha dans « *Les Enfants de Job* » (Devi, 2019 :73), qui attend que son père revienne de la mer, qu'il arrive à ramasser une dot suffisante pour la marier. Une seule voix brisée mais révoltée s'élève pour contester sa condition de femme : Morgorit dans « *Espoir* » (Devi, 2019 : 50) qui, au bout de sept ans de sacrifices et sans dot, pour que son frère, Pedru, puisse aller au lycée, pousse un cri de désespoir : « *Combien de temps cela va-t-il encore durer, mère ?* » (Devi, 2019 :51).

Ce qui distingue les contes de *Mousson*, c'est l'extrême brièveté des titres et la simplicité d'une narration linéaire qui s'achemine du début de l'intrigue jusqu'à la fin, note fluide d'une mélodie inachevée. Garan Halcombe (2005) écrit à propos des nouvelles d'Alice Munroe : « *Tout est basé sur le moment épiphanique, l'illumination soudaine, le détail concis, subtil et révélateur.*» [Notre traduction] Ces mêmes éléments caractérisent les histoires de Devi. Voilà le moment épiphanique et tragique dans la vie de Tukaram :

Tukaram frissonna. Maintenant il comprenait tout. [...] Tout cela était expliqué par cette photographie. Zayú. Il connaissait bien le visage, autrefois connu de toute la région, de la bayadère Zayú... Zayú, qui avait rendu fou Babú Candolcar, l'avait ruiné, l'avait alcoolisé, l'avait enchaîné pour toujours à cette terre. C'était la danseuse ! La bayadère Zayú, pour qui son père s'était ruiné (Devi, 2019 : 26).

La narration humoristique de la surprise qui tombe sur la famille dans « *La Subvention* » (Devi, 2019 :97) est précédée d'une montée en suspense s'achevant sur la révélation inattendue de la subvention coloniale faite par le régime de Salazar

aux Goannais en 1930. « Maintenant nous sommes européens, Milinha, nous sommes européens ! (...) Mais, maintenant, nous ne sommes plus Goannais ! Nous ne pouvons pas nous rabaisser. » (Devi, 2019 : 99) déclare Eucaristino. Il ordonne des modifications dans la pratique alimentaire et hygiénique, suivant la mode européenne. Il ne mangera plus l'humble « caril » et les « apas », mais du « bacalhau » portugais et du pain. Le récit se termine par l'ouverture du paquet mystérieux qu'a apporté le chef de famille comme symbolique d'une nouvelle et prometteuse condition de vie. C'est le moment décisif et révélateur, lorsqu'il « prit avec force un des rouleaux qui étaient dedans et le leva bien haut : « Vous voyez ça ?...Vous faites bien de regarder. C'est du papier hygiénique, hmm ! Les Européens utilisent du papier hygiénique, et je ne suis plus Eucaristino de Sagrda Familia Mascarenhas de Castro e Bragança si quelqu'un utilise encore de l'eau dans cette maison... » (Devi, 2019 :100)

Goa a toujours vécu au rythme de la mousson, dans le passé plus qu'aujourd'hui. C'était la rentrée à l'école, la saison de la culture du riz. Dans le cellier (« dispensa » en portugais, employé par les catholiques, « kothyekud » en konkani), on conservait les provisions typiques de la saison des pluies (« purmenth » en langue konkani). *La vie tournait autour de ces mois de pluie incontournable, de destruction, et aussi pleins de magie.* Ces contes de Goa, écrits à la fin de la colonisation, en situation d'exil au Portugal, transmettent la tristesse, la mélancolie. Le pathos de la pluie qui tombe, un courant qui traverse la terre et la vie des personnages, figure dans la plupart des contes la phrase initiale qui déclenche les événements à suivre. « Espoir » commence par un temps paradoxalement contraire au titre (Devi, 2019 :50), « La pluie tombait dehors, à grosses gouttes, détrempeant la terre. » (Devi, 2019 :50) « Pedrú regardait le fleuve sans bouger. Outre le bruit de l'eau qui tombait du ciel, on n'entendait que le frottement de la pierre avec laquelle sa sœur moulait les épices. Un bruit tout aussi triste. » (Devi, 2019 :50). La violence du vent est symbolique du tourbillon de pensées du jeune Pedrú. La terre détrempée ressemble à son état d'esprit et à celui de sa sœur Morgorit, *déjà inondés par le désespoir de la pauvreté et de l'impuissance de leur condition de « sudras ».* La phrase initiale dans « *Les Bras de Vénus* » (Devi, 2019 :101) a la violence d'un présage malheureux : « *La mousson avait commencé, furieuse. De lourdes pluies traversaient les murs fragiles des maisons.* » (Devi, 2019 :101) La furie de la mousson se termine par la perte et par la mort. L'implacable « batcará » n'est que le maître de cérémonie de cette scène, protégé par son parapluie et « vociférant » de son ton autoritaire, réservé aux 'manducars'. La mousson s'annonce encore à la première ligne de « Gendre pensionnaire » (Devi, 2019 : 27). De pair avec tante Sacramento, la mousson annonce aussi un mariage arrangé, mal mené.

Conclusion

Les contes de Vimala Devi (1963), aussi bien que son poème *Suria* (1962), sont deux volets du même édifice de « saudade », nostalgie et peut-être de regret. La « *saudade* » du personnage Carlos Siqueira dans la nouvelle « L'Avenir et le Passé » est-elle la même nostalgie que celle ressentie par l'auteure ? « *Et il désira ardemment être à Goa, revoir la vieille maison* » (Devi, 2019 :59). N'est-ce pas la même angoisse qui émane de son poème « Goa » (*Suria*, 1962 : 27), ce « douloureux appel ancestral » ? Les contes, écrits un an après les poèmes, dépassent la douleur première de l'exil mais le cri du cœur, toujours plein de « *saudade* », met sur papier pour l'avenir tout ce que Devi a vu et vécu. Patrick Farge (2011) écrit : « On constate un grand désir de récit chez les exilés : dans les récits écrits bien sûr, mais également dans les entretiens d'histoire orale. » Erwin Schild, faisant allusion au *cogito* cartésien, écrit dans son autobiographie : « j'ai vécu - j'ai écrit ». Les contes dans *Mousson* sont davantage que fiction, plutôt une documentation sur Goa, telle qu'elle était pendant cette première moitié du XX^e siècle, à la fin de l'ère coloniale. Bien qu'écrivaine postcoloniale, Devi n'est pas anti-coloniale. Elle dénonce, non le colonisateur portugais, mais ses propres compatriotes et l'existence de tous les maux qui rongeaient la société. En terre d'exil, Devi écrit entre « le corps ici, le cœur là-bas »... « en un lieu de parole, d'expression et de libre-expression, dans l'espace de l'Autre qu'elle a fait sien, tout en préservant son altérité, son moi singulier. » (Therrien, 2002 : 51, 52). Son « exil intérieur » (Therrien, 2002 :52), en consonance avec « l'appel ancestral », répond dans cette dernière salutation à son pays qu'elle n'a jamais plus revisité :

On peut appeler temple de nostalgie tout ce que je porte en moi. Ça tourne autour de moi, maintenant, en tourbillon, un tourbillon qui fait mal : toute mon enfance dans le vieux village au bord du *Mandovi*, où le temps semble s'être arrêté et où on vivait comme il y a mille ans, comme depuis toujours.

Encore aujourd'hui, je ferme les yeux et je revois les pêcheurs à la peau sombre, en « langotim », minces et robustes, partir pêcher à l'aube en glissant sur l'eau frêle [...] Le son guttural de leurs voix vient encore aujourd'hui me saluer avec nostalgie (Devi, 2019 : 87-88).

Les 'deux mondes' (Devi et Seabra,1971 :19-20) habitant la société goannaise dans *Mousson*, autant qu'ils justifient le paysage social à Goa pendant la première moitié du vingtième siècle, existent aujourd'hui comme une réalité fondamentale et beaucoup plus complexe et compliquée. Devi met en opposition la grande croyance chrétienne à Goa et ce qu'elle décrit comme l'appel tellurique et celui de la race. Un siècle plus tard, l'univers de ses contes est méconnaissable. La problématique

des ‘deux mondes’ s’est élargie hors proportions, englobant non seulement Goa mais l’Inde tout entière. Comme ailleurs dans le pays, le scénario changeant à Goa ne se limite plus à « deux mondes » mais à une multiplicité de mondes.

Bibliographie

- Bhabha, H. K. 1994. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Braga, D. 2019. The Voice of Two Worlds. In: *Colonial and Post-Colonial Goan Literature in Portuguese*. Cardiff: University of Wales Press.
- Costa, A. M. da. 1997. *Dicionário da Literatura Goesa*. Vol I. Macau: Instituto Cultural - Fundação Oriente.
- Dalgado, S. R. 1988. *Glossário Luso-Asiático*. Vol I. New Delhi: Asian Educational Services.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1975. *Kafka*. Pour une littérature mineure. Paris : Minuit.
- Devi, V., Seabra, M. 1971. *A Literatura Indo-Portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Devi, V. 1963. *Monção*. Lisboa: Dédalo.
- Devi, V. 2019. *Mousson : Contes de Goa*. (tr. du portugais par Preizal, D. C.). France: Poisson Volant, Kindle.
- Devi, V. 1962. *Súria*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- Fernandes, J. K. 2019. After the Monsoon, a Rainbow: Reading Vimala Devi’s *Monção* from Contemporary Goa. In: *Monsoon*. (tr. du portugais par Melo e Castro, P.) Salt Lake City: Seagull Books.
- Festino, C. G. 2016. « Monção de Vimala Devi: contos de Goa à Moda Europeia ». *Remate de Males*, jul./dez., p. 435-459.
- Freyre, G. 1961. *O Luso e o Trópico*. Lisboa : Composto E Impresso Na Neogravura.
- Gauvin, L. 2003. Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur. In : Bertrand, J-P., Gauvin, L. *Littératures Mineures en Langue Majeure*. Québec : Presses de l’Université de Montréal. [En ligne] : <http://books.openedition.org/pum/15694> [consulté le 08 août 2021].
- Holcombe, G. 2005. Alice Munro. In: *Contemporary Writers*. London: British Arts Council. [En ligne] : https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Munro [consulté le 10 août 2021].
- Machado, E. 2018. Um Caso da Hiperidentidade Portuguesa na Diaspora de Goa: Vimala Devi. In: *Identidades em Trânsito*. Ribeirão : V. N. Famalicão.
- Melo e Castro, P. 2009. “Vimala Devi’s Monção. The Last Snapshots of Colonial Goa”. *Portuguese Studies*, vol. 25, n. 1, p. 46-64.
- Melo e Castro, P. (ed.). 2019. *Colonial and Post-Colonial Goan Literature in Portuguese*. Cardiff: University of Wales Press.
- Menezes Bragança, L. de. 1965. *Prosas Dispersas*. Goa : Comissão de Homenagem à Memória de Menezes Bragança.
- Moura, J.M. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presse Universitaires de France.
- Parobo, P. 2015. “Tristão Bragança Cunha and Nationalism in Colonial Goa: Mediating Difference and Essentialising Nationhood”. *Economic and Political Weekly*, Vol. 50, No. 31, p. 61-68.
- Pyrard F., Castro, X de. 1998. *Voyage de Pyrard de Laval aux Indes orientales (1601-1611)*. Paris: Chandeigne.
- Therrien, D. 2002. Exil et errance identitaire : Les premiers films de Léa Pool et de Marilú Mallet. In : *Le Soi et L’Autre, l’Enonciation de l’identité dans les contextes interculturels*. Canada : Les Presses de l’Université Laval.

Notes

1. *Suria (Soleil)*, recueil de poésie, a été publié en 1962 et suivi de *Mousson* en 1963.
2. Toutes les citations tirées de *Mousson : contes de Goa* de Vimala Devi sont de l'édition Kindle, publiée en 2019. Les références auront uniquement le numéro de page.
3. Ce titre se réfère au théâtre hindou en langue konkani.
4. Théâtre catholique en konkani.



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Marguerite de Bure : Bombay vue des lunettes de la Belle Époque

Elsa S. Mathews

Université Stendhal, Grenoble, France

Université d'Aarhus, Danemark

elsamathews@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-3281-4899>

Anusha Judith Reginald D'Souza

Université de Mumbai, Inde

dsouzanusha@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2296-704X>

Reçu le 25-08-2021 / Évalué le 20-10-2021 / Accepté le 30-10-2021

Résumé

Marguerite de Bure, une voyageuse française visite Bombay¹ en 1902. Elle partage ses impressions de cette ville indienne sous domination anglaise dans une longue correspondance épistolaire avec sa famille en France. Ses descendants Laurence et Marie-Anne Merland publient ses lettres dans un livre émouvant intitulé *Chroniques Indiennes. Feuilletons épistolaires d'une Française à Bombay 1902-1904* en 2007. Un récit de voyage nous apprend autant de choses sur son voyageur que sur le voyage lui-même. D'autres ont peint le Bombay de l'époque. L'originalité de la plume de Marguerite de Bure et le contexte historique qui a façonné son regard seront l'objet de cette étude.

Mots-clés : Belle Époque, Bombay, chronique, cosmopolite, femme

Marguerite de Bure : Bombay viewed from the lens of The Belle Époque

Abstract

Marguerite de Bure a French traveller, visited Bombay in 1902. In her long epistolary correspondence with her family in France she shares her impressions of this Indian city under British rule. Her descendants Laurence and Anne-Merland published her letters in a moving book entitled *Chroniques indiennes. Feuilletons épistolaires d'une Française à Bombay 1902-1904* in 2007. A travel account tells us as much about the traveller as the journey itself. While many have painted Bombay of the XIX century, the originality of Marguerite de Bure's pen and the historic context which constructed her gaze will be the object of this study.

Keywords : Belle Époque, Bombay, Chronicles, Cosmopolitanism, Woman

Introduction

C'est le 26 mai 1902 à Bombay, une ville sur la côte ouest de l'Inde, le joyau de l'empire britannique. Une jeune femme française, Marguerite de Bure, née Rousselet, y débarque dans l'après-midi, du paquebot *Sydney* avec son mari Pierre de Bure, employé des Messageries maritimes. Elle a fait un long voyage de Marseille traversant la mer méditerranéenne, la mer rouge, l'océan indien, a longé plusieurs pays, et en a visité d'autres. Elle écrit une quantité de lettres à sa famille restée en France régulièrement pour partager ses impressions de la vie à bord, le personnel à bord, ses compagnons de voyage, les humeurs changeantes de la mer et du ciel, les côtes et ses spectacles. C'est une voyageuse enthousiaste qui ne se plaint ni du tangage, ni de la chaleur. Tout l'émerveille, l'enchanté. Elle est même triste de voir la traversée toucher à sa fin. « Elle a passé trop vite... Notre trop court voyage. » (26). Mais son chagrin s'envole dès qu'elle arrive à Bombay qui lui fait une impression « excellente sans aucune restriction. » (De Bure, 2007 : 27).

Depuis le XVII^e voire le XVI^e siècle, nombreux sont les voyageurs – essentiellement commerçants, médecins, militaires ou savants (de François Bernier à Jean Chardin ou Victor Jacquemont) – à prendre la route de l'Inde et à en rapporter des récits de voyage qui font le délice des lecteurs restés en France, tantôt seulement curieux de bizarreries ou de mystères, tantôt au contraire plus intéressés par la culture de ce pays lointain à des fins politiques ou religieuses. Depuis la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, le développement de la science orientaliste engendre par ailleurs l'apparition de travaux importants marqués par des noms prestigieux (qu'on pense à Anquetil-Duperron, à Burnouf ou à Émile Senart) et qui, là encore, essaient dans tout un imaginaire particulièrement présent chez les romantiques.

Les contacts entre les espaces européens et indiens remontent au moins à Alexandre le Grand mais, à la différence du monde arabophone qui connaît assez bien l'Inde, les voyageurs européens sont pendant longtemps ignorants. Les relations deviennent plus intenses après 1498 et l'arrivée en Inde de Vasco de Gama. Elles restent pourtant très limitées, ne serait-ce que pour des raisons linguistiques car de toutes les langues parlées dans l'océan Indien, la seule connue des Portugais est l'arabe. Ils comprennent vite qu'ils doivent ajouter « *le malayalam, le malais, le persan, et finalement le swahili, le konkani, le kannada et le tamoul* », (Subrahmanyam, 2018 : 81) entre autres, pour commercer et convertir au christianisme les populations du monde indien. Après le milieu du XVI^e siècle, l'Inde devient un objet d'intérêt pour une certaine élite intellectuelle européenne, intriguée par ce territoire multiple dont l'histoire leur apparaît plus compliquée encore que celle de l'Europe. Ce goût pour l'orientalisme, en partie dérivé par un regain d'intérêt pour les études bibliques, incite les Anglais et les Hollandais à

réunir des manuscrits, en particulier les « *miroirs des princes* » (Subrahmanyam, 2018 : 118), ces textes de conseils politiques pour les gouvernants, très en vogue alors en Europe.

Les relations de l'Europe avec l'Inde et les lectures européennes de l'Inde entre 1500 et 1800 « *ont été le produit d'une superposition de dialogues intermittents et de perceptions asymétriques* » (Subrahmanyam, 2018 : 393). Le paradoxe est que, quand la présence européenne se fait plus intense avec la colonisation anglaise après 1800, cette asymétrie et ce refus par les Européens de considérer l'autre s'accroissent, les Indiens étant perçus de façon de plus en plus négative, avec « *un mépris à peine voilé, une impatience grandissante, une envie irrépressible d'infantiliser l'autre* » (Subrahmanyam, 2018 : 931).

L'appel du large et la soif de grands espaces est largement un monopole masculin. Quelques exploratrices intrépides et aventurières audacieuses s'y lancent et leurs carnets de voyages somptueux enchantent des lecteurs même de nos jours. Marguerite de Bure s'inscrit dans l'illustre lignée de ces consœurs voyageuses comme Isabelle Bird, Alexandra Tinne, Ida Pfeiffer, Alexandra David Neel, Karen Blix.

Né à Orléans en 1872, Marguerite Rousselet était la fille aînée du magistrat Armand Rousselet. Son oncle Louis Rousselet a visité l'Inde en 1863 et il a passé six ans à Bombay, trente-huit ans avant sa nièce qui est venue en 1902. Il a noté ces observations dans son œuvre *L'Inde des rajahs, voyage dans l'Inde centrale et dans les présidences de Bombay et du Bengale*². Ce livre a beaucoup marqué la vie de Marguerite. Rêvant de ce pays, elle a, d'après le folklore de famille, même décidé d'épouser quelqu'un qui l'emmènerait en Inde, refusant les autres propositions (De Bure, 2007 : 6).

Pour cet article nous nous pencherons sur Marguerite de Bure comme voyageuse qui en provenance de Paris baigne dans la Belle Époque. Nous analyserons également la spécificité du récit de voyage au féminin. Quels détails retiennent son attention ? Quel est son apport personnel au genre du récit de voyage ?

Marguerite de Bure est une enfant de la Belle Époque, cette période entre 1870 et 1914 quand toute l'Europe matériellement ruinée et moralement meurtrie connaît une période de paix, de stabilité économique, d'exubérance et d'euphorie culturelle. Le faste et le décorum des réceptions, la splendeur des équipages, l'éclat des uniformes militaires, le progrès technologique caractérisent cette période. Les théâtres, les cabarets et les parcs sont pleins. Paris cosmopolite, où l'art nouveau trône est devenu la ville modèle de la modernité. Ce sera le cadre de référence pour Marguerite de Bure ; elle verra le monde à travers ce prisme de

sa sensibilité. La Belle Époque a vu un influx des touristes, artistes, écrivains étrangers. Par conséquent, elle devient le véritable début du cosmopolitisme.

Le cosmopolitisme est une ancienne doctrine dont la paternité est attribuée aux stoïciens, surtout les romains. Reposant sur l'idée d'un ordre moral universel, accessible à tous par la raison et composé des principes, des devoirs et des obligations que chaque être humain doit mettre en pratique à l'endroit de chacun de ses semblables. Sénèque et Marc-Aurèle ont défendu l'idée que, même si chacun est membre d'une communauté locale, c'est la communauté mondiale des êtres humains qui est la source de nos obligations et de nos valeurs les plus importantes. Nous sommes, disent-ils, « *citoyens du monde* ». Les philosophes des Lumières ont repris à leur compte cette doctrine, et Kant l'a formalisée dans un idéal de justice cosmopolitique qui devrait s'incarner, selon lui, dans une fédération mondiale de républiques, garante d'une paix perpétuelle et respectueuse de la dignité de chacun.

Selon le chercheur Yvan Gastaut, « Le premier champ sémantique attaché à la notion de cosmopolitisme remonte au début du XX^e siècle, notamment à la Belle Époque dans le cadre du développement d'un tourisme aristocratique. Il s'agissait de décrire la présence de multiples nationalités dans les villes... » (Gastaut, 2004 :1).

Bombay : Ville cosmopolite

La jeune chroniqueuse se montre particulièrement sensible aux différentes races, couleurs, cultures dès le début de son voyage. À bord le paquebot *Sydney* elle note que les Chinois font le service de valets de chambre, aides de cuisine, les chauffeurs sont arabes, il y a des nègres comme il y a des Annamites, des Arabes de Palestine « à l'air triste et humilié », les Arabes d'Arabie « à l'air fier et souvent mauvais » (De Bure, 2007 : 24), des Hindous, des Musulmans et des Parsis, bref « un troupeau de passagers de toutes races parqués sur la gaillard d'avant » (De Bure, 2007 : 24) qu'elle examine à son aise « du haut de la passerelle ». Arrivée à Bombay, elle est frappée par la nature cosmopolite de cette ville coloniale anglaise. Elle y croise presque toutes les nationalités : le Grec Nomikos, Mme Duran, Anglaise francophone, Scarpa l'Autrichien, la Grecque Metaxa, Droz Suisse, Philipps sang mêlé, musulmans, Japonais, Afghans, Persans, Arabes, métis hindous et portugais, hindous, matelots, stationnaires, Consul français, Portugais, Chinois.

Selon l'historienne Gillian Tindall, « Bombay ne renferme pas seulement de nombreux mondes sociaux différents, mais des systèmes solaires entiers de sociétés différentes. Celles-ci évoluent de manière indépendante et complexe sur le même territoire³ » (1992 : 1). Les systèmes solaires auxquels l'écrivain fait référence

peuvent être mieux compris dans les contextes historiques et politiques de cette ville.

Les kolis, la communauté des pêcheurs, étaient les premiers habitants de cette ville portuaire. L'arrivée des Portugais, surtout le botaniste Garcia da Orta, l'un des premiers résidents étrangers de cette ville, a fortement marqué, ce côté cosmopolite de Bombay. « Pourtant au seizième siècle, son premier citoyen qui louait l'île principale du roi de Portugal...était à sa manière typique des gens cosmopolites qui bâtiront leur domicile à Bombay⁴ » (Tindall, 1992 : 31).

Située sur la côte ouest de l'Inde, cette *ilha de boa vida* ou île de bonne vie n'a cessé d'attirer l'attention des gens. Les Anglais qui ont reçu les îles de Bombay comme dot ont préféré l'offrir à la Compagnie des Indes Orientales pour qui ce fut une aubaine. Des populations de différentes parties de l'Inde et ailleurs ont afflué dans ce *urbs prima indus*. Louis Rousselet a décrit ces citoyens de Bombay en détail : « Un monde de peuples et de races aux types et aux costumes parfaitement distincts se presse dans les rues de cette capitale...c'est le port de débarquement de tous les peuples venant de la perse, de l'Arabie, de l'Afghanistan et de la côte africaine » (Rousselet, 1879 : 15). Chaque pays voulait avoir leur représentant à la capitale.

Bombay de l'époque a une forte présence de la communauté parsie. Déjà renommée à Surat, une autre ville portuaire indienne au Gujarat pour leurs aptitudes de construction navale, à Bombay ils trouvent une ville sensible à leurs talents d'entrepreneurs. De Bure rencontre un éminent représentant de cette communauté, M. ManeckjeeEdujjeece *gracieux marchand* pour la première fois sur le bateau. (De Bure, 2007 : 24). L'aspect vestimentaire la frappe avant tout : « Les hommes ont pantalon blanc, une courte chemise de mousseline pardessus et enfin une veste qui laisse passer les pans de la chemise ; Ils ont sur la tête la petite calotte... » (De Bure, 207 : 25). La mère Edujjee est « coiffée d'un serre-tête blanc qui cache ses cheveux avec une grand-voile noire qui fait châte et montre qu'elle est veuve » et le jeune fils porte des pantoufles chinoises. Sa description penche lourdement sur l'habillement, un trait caractéristique de la Belle Époque.

« Les parsis qui occupant un rang plus élevé dans la société sont remarquables par leur teint café au lait, leur embonpoint et leur coiffure » (De Bure, 2007 :22). Sa remarque est importante car elle nous indique d'abord la position sociale élevée de cette communauté. Les parsis en raison de leur talent pour les constructions navales avaient une réputation de bons travailleurs et entrepreneurs. Certes, ils étaient préférés pour les travaux importants mais aussi pour la couleur de peau *café au lait*. Comme nous souligne Ruth Maxey, professeur à l'université de Nottingham,

cette tendance est notoire : « ... la réinscription de vieux modèles britanniques dans l'Inde coloniale, selon lesquels, par exemple, les Parsis et les Anglo-Indiens à la peau plus claire étaient favorisés par rapport aux Indiens à la peau plus foncée, auxquels ils se sentaient supérieurs et qui étaient récompensés par des emplois de haut niveau⁵... » (Maxey, 2012 :121).

Selon Pascal Bruckner, le vrai cosmopolitisme, c'est apprendre la langue des autres, une culture étrangère, tout en approfondissant en même temps sa propre culture. De Bure regrette que son anglais soit limité. À son arrivée elle demande à ses parents de lui expédier le *Manuel de conversation français-anglais*. (2007 : 43). Elle fait des progrès et son anglais va « moins mal. » (2007 : 57) Dans des soirées mondaines elle passe de l'anglais à l'espagnol avec plaisir : « tant mieux, je serai forcée de faire des progrès pour ne pas rester dans la courte honte. » (2007 : 76). Elle fait sa confession en français à un prêtre qui lui donne absolution en anglais.

Mais de Bure comprend vite que la langue pour assurer son quotidien de femme au foyer est l'hindoustani. Elle étudie cette langue avec un manuel anglais fait à l'usage des soldats de régiments de l'Inde et avoue que « c'est vous dire les difficultés dans lesquelles j'ai à me débattre. » (De Bure, 2007 : 33). Elle apprend la langue de Shakespeare lentement et elle est ravie d'avoir donné des ordres en hindoustani à son boy : « ...Je pense à l'hindoustani qui est la seule langue comprise des domestiques-je sais déjà quelques mots usuels et je compte jusqu'à dix. J'ai fait mon premier compte de blanchissage en anglais, j'ai l'intention de faire le prochain en hindoustani. » (De Bure, 2007 : 37).

Elle travaille diligemment au quotidien son ourdou, la langue indienne née de l'arabe, du persan, du *khadiboli*⁶ qui s'écrit dans l'alphabet arabo-persan...elle sait même écrire son nom en gujarati et ourdou. Son mari lui fait une dictée de petites phrases qu'elle traduit et puis écrit en caractère arabo-persan (De Bure, 2007 : 124). Elle arrive à maîtriser l'ourdou suffisamment bien pour converser avec le milieu aristocratique indien. Les mots tirés des langues indiennes comme *bakshish*, *pankha*, *hamal*, *aya*, *langouti* trouvent une place d'honneur dans son récit.

Cette ouverture à d'autres langues et cultures n'enlève rien à son profond attachement à sa langue natale et à sa patrie. Elle est flattée de fréquenter la société nobiliaire indienne : Le Maharadjah de Kapurthala, « un de nos grands amis et lié avec tout le faubourg Saint Germain » (De Bure, 2007 : 203) et note avec une fierté chauvine que « tout son milieu est francophone et ignore le premier mot d'anglais » (De Bure, 2007 : 03). Elle fréquente le Cercle franco-parsi⁷ où elle lit la *Revue des deux mondes*, une revue populaire de l'époque (De Bure 2007 : 57). Elle y assiste à des séances littéraires où des francophones, Indiens et Anglais,

déclament des monologues, récitent des vers et jouent des comédies (De Bure, 2007 : 190-191).

Cette revue, introduite au 1829, discutait la littérature au début puis s'est élargie pour inclure la politique, l'économie, les beaux-arts, etc. Selon Elisabeth Emery, professeur à Montclair State University, « Le bi-hebdomadaire *La Revue des deux mondes* est un instrument privilégié pour examiner les idées qui circulaient... » (Emery, 2000 : 99). Marguerite de Bure voulait être au courant des nouvelles récentes de France et cette revue était l'instrument idéal. Selon Philippe Régnier ces périodiques populaires sont une source précieuse pour étudier l'évolution des courants socio-politiques. Une revue par définition est une collection de divers articles de provenance variée qui donnaient au lectorat un panorama des dernières actualités⁸ (Régnier, 1994 :289).

Le Cercle littéraire, bibliothèque franco-parsie fut fondé en 1886 quand l'université de Bombay inaugura un programme d'études françaises. Ce haut lieu de la francophonie continue à être « une colonie spirituelle de la France⁹ ». Darmesteter cite Pierre Loti qui a visité la bibliothèque lors de son passage à Bombay dans son article qui est apparu dans *Le Journal des Débats* en 1892 (Darmesteter, 1892).

Bombay : ville d'ethnicités multiples

Selon l'écrivain et Professeur Carl Thompson de Nottingham Trent University, le récit de voyage est le produit de la rencontre entre soi et l'autre entraîné par le voyage¹⁰ (Thompson, 2011 : 10). Thompson explique comment le récit de voyage aide à enregistrer et à préserver cet échange entre soi et l'autre lors d'un déplacement physique. Le voyageur qui quitte son pays rencontre de nouveaux gens, de nouvelles cultures et des modes de vie qui sont très différents des siens. Ainsi, l'acte d'écrire lui permet de transcrire ces similitudes et contrastes.

Thompson souligne les deux aspects importants de cette définition. D'un côté, le voyageur / la voyageuse fait un reportage, il/elle décrit le nouveau pays, les espaces étrangers et les gens inconnus. D'autre côté, son écriture révèle un aspect plus intime, ses valeurs, ses préoccupations et ses suppositions qui par extension nous révèlent sa propre culture et le public qui enfin lira ce texte. Chaque récit de voyage sert à informer ou instruire d'un ailleurs. Il est créé pour un type de lecteur défini.

Pendant *La Belle Époque* l'ancienne aristocratie, la grande bourgeoisie d'affaires, des capitaines d'industrie, des hauts fonctionnaires, des hommes politiques ou des médecins célèbres constituent des élites qui partagent fortune,

*puissance et influence, au moment où Paris devient le lieu de toutes les spéculations internationales permettant un enrichissement rapide*¹¹. Le voyage est un passe-temps à la mode pour ce beau monde.

Notre chroniqueuse est ravie de fréquenter les princes indiens ainsi que la noblesse étrangère. Le prince de La Tour d'Auvergne dîne chez elle avec Louis d'Orléans, le second fils du comte d'Eu (De Bure, 2007 : 46). Les *rajahs* hindous, le roi de Patiala, le *maharana* de Dharampur, le Nizam de Hyderabad, la famille Tata, les Rothschild parsis, le sirdar, les juifs riches de la famille Sassoon qui l'invitent au mariage, l'élite musulmane font partie de son cercle mondain.

Selon Gastaut, « Ce cosmopolitisme aujourd'hui révolu permet de mettre en lumière une armature urbaine...marquée par la multiplicité des appartenances, des modes de vie et une coexistence des populations ; autant de signes positifs d'une tolérance de l'Autre » (2004 : 2). Les différentes couches sociales l'intéressent également. Ses domestiques, les bayadères, le monde diplomatique, les Européens de passage, toute l'intrigue, attise sa curiosité et elle les observe sans parti pris pour mieux comprendre. Cette ouverture d'esprit la prédispose à une coexistence harmonieuse avec l'Autre dans un espace étranger.

Nous remarquons que les mondanités suivent sans relâche et elle est ravie de nous faire un inventaire de ses illustres convives. Le nouveau consul d'Allemagne croise le ministre de Perse chez elle, «la femme du *Chief justice*, la première après la femme du gouverneur » (De Bure, 2007 : 182) entretient une conversation avec une grande dame anglaise.

Kwame Anthony Appiah affirme que « ...l'une des caractéristiques du cosmopolitisme européen depuis le siècle des Lumières en particulier, a été une réceptivité à l'art et à la littérature d'autres espaces, et un intérêt plus large pour les vies ailleurs¹²» (Appiah, 2006 :16). Marguerite de Bure s'intéresse énormément à l'art, à la musique, au théâtre indigène. De surcroît, elle montre un intérêt particulier pour la culture locale. Par exemple, les femmes voilées, les harems piquent sa curiosité : « J'intrigue de tous côtés pour pénétrer ces harems distingués. J'espère y arriver avec le temps » (De Bure, 2007 : 46). Le goût pour l'exotisme et la couleur locale, notamment pour l'Orient, est l'héritage de l'époque romantique, et continue à la Belle Époque.

Dans une autre lettre elle décrit la nouvelle Mme Tata, cette « Française mariée à un parsi. » (114). Elle élabore en disant, « Elle est vraiment gentille et serait une très agréable relation de colonies, mais grâce à son costume parsi et à son mariage, nous ne pouvons pas la voir ou du moins très rarement et seule » (De Bure, 2007 : 114).

Nous remarquons deux choses pertinentes. Premièrement, l'esprit cosmopolite de l'écrivain l'incite à s'intéresser énormément à la vie des autres. Deuxièmement, être femme est un avantage pour notre voyageuse qui se fait inviter dans les espaces intimes, interdit aux étrangers. Elle pénètre dans la maison des Tatas et observe la condition de cette jeune française mariée à un Indien.

Comme les lettres étaient pour sa famille et ses amis, elle ne ménage pas ses propos, il y a de la spontanéité, sans souci diplomatique. Elle décrit Jamsetji Tata, comme "laid comme la bête" (De Bure, 2007 : 114). Walid El Hamamsey, professeur à l'université de Caire, est de l'avis que l'auteur de la lettre « a la possibilité d'exprimer des sentiments ou des pensées qu'il n'aurait peut-être pas pu faire normalement en raison des conventions sociales ou de la nature même du discours public¹³» (Hamamsey, 2010 :152).

De la même façon, elle décrit sa rencontre avec Madame Droz, une dame suisse qui partage son intention de partir en Suisse et y rester pour ses fillettes de trois ans et sept ans en raison de leur santé et éducation. La Suisse lui explique comment entre mari et enfant il ne faut pas hésiter à choisir les enfants car les hommes peuvent s'occuper d'eux-mêmes. À ce point, nous observons la question que se pose la jeune chroniqueuse, « J'ai eu envie de lui demander : « Et pour le reste ? » ...si j'en crois la chronique, ceux que la femme quitte pour une raison ou une autre se consolent pendant leur absence dans une compagnie à demeure » (De Bure, 2007 : 45).

Walid El Hamamsey écrit, « Un dernier avantage de la lettre en tant que genre d'écriture est l'aperçu qu'elle donne de la psyché de l'auteur. La lettre est l'une des modes d'écriture sophistiqués qui donne à l'auteur la possibilité de sonder certains sentiments ou émotions qu'il ne pourrait pas exprimer de la même manière¹⁴... » (Hamamsey, 2010 :153). Elle fait des remarques sur les Anglais dont la société à Bombay lui paraît « inhospitalière et peu aimable » (De Bure, 2007 : 115) et raciste (De Bure, 2007 : 139).

Bombay : ville de diverses pratiques culturelles

Il ne sera pas sans intérêt de comparer l'approche de Louis Rousselet et de Marguerite de Bure. Rousselet étudie l'Inde à travers le prisme de l'orientalisme. En tant que voyageur, son voyage est une exploration géographique ; il parcourt une grande partie du territoire de l'Inde. Débarquant d'abord à Bombay, il fait le tour des grottes d'Elephanta, Ajanta et Ellora, puis se rend au Gujarat, puis dans les forêts pour rencontrer les Bheels, assiste à des combats d'éléphants et rencontre les princes. Voyageur accompli, il réussit à se faire des amis et des connaissances

tout au long de son périple, qui facilite ses rencontres avec les rois, lui donnant accès à des spectacles royaux, des expéditions de chasse et des combats de lutte. Cependant, si l'extérieur lui est accessible, l'intérieur ne l'est pas. Son sentiment à ce sujet est documenté lors de sa visite à la veuve Haribhakti à Baroda, qu'il considère comme une « opportunité rare ». « Les règles du zenanah sont si strictes, les préjugés si enracinés, que les dames veuves n'osent rarement s'affranchir du *pardah* » précise Rousselet (1877 :102).

À la différence de Rousselet, Marguerite de Bure reste à Bombay pour la plupart du temps et fait quelques visites à Agra, Delhi, Trichinopoly, Madurai avec son mari. Elle s'intéresse plus à la société et la culture indiennes : ses castes, ses groupes ethniques, la condition des femmes, les coutumes et les mœurs, les noces juives et hindoues, les funérailles protestantes et les mariages de poupées, le guignol mahrate, les concerts de musique indigène. Par exemple elle est invitée à une maison musulmane des plus haut placée dans une réunion exclusivement féminine avec une vingtaine « de dames venues en landaus soigneusement fermés. » (136) « Si on ne l'avait pas su, jamais on n'aurait pu se croire au milieu des recluses avec ces femmes très distinguées de traits et de manières, d'une conversation intéressante et enjouée, parlant toutes anglais parfaitement, chantant, jouant du piano et surtout faisant les honneurs de chez elles avec une bonne grâce parfaite » (De Bure, 2007 :136).

L'ouverture à toutes les facettes de l'Inde s'explique probablement par le fait que la Belle Époque est marquée par une exubérance culturelle, des inventions scientifiques, des avancées technologiques et la mode avant-gardiste. Nous observons également la naissance et la disparition de plusieurs courants artistiques et littéraires : impressionnisme, cubisme, fauvisme etc. On ne peut pas oublier l'amélioration architecturale avec les boulevards haussmanniens. Les villes avaient plus de lieux publics : des cafés, des clubs, des bistros, halles de musique. On remarque le luxe dans les tapis, chandeliers en cristal, des grands miroirs. Paris et la France étant ses références, certaines rues de Bombay lui rappellent « le coin de la rue de Rivoli et de la place de la Concorde sans exagération, car les constructions de Bombay rappellent les plus belles maisons de Paris » (De Bure, 2007 : 28). Le lac de Veer lui « rappelle étonnamment le fond du lac d'Annecy. » (De Bure, 2007 : 162). Les pratiques architecturales et artistiques passionnent cette citoyenne de la Belle Époque. Le style nouveau gothique anglais la frappe, « la gare vous paraît une cathédrale et le télégraphe une réduction de la mosquée de Cordoue » (De Bure, 2007 : 40).

Dans une de ses premières lettres écrites à Bombay, Marguerite écrit « Les boulevards sont ombragés de manguiers et de banians » (De Bure, 2007 : 28).

Elle visite le Taj Mahal « la perle des perles » (De Bure, 2007 : 174). Un autre exemple de l'architecture est fourni dans sa description de la maison « d'un Hindou riche et distingué, M. Tribhovandass Manyuldas Nathuboy » (Du Bure, 2007 : 50). Elle décrit, « Notre Hindou habite un magnifique bungalow à l'extrémité d'un faubourg de Bombay. On débarque devant une sorte d'atrium sur lequel s'ouvrent plusieurs salons brillamment éclairés. Un vaste escalier de marbre blanc nous conduit dans le grand salon d'une superficie trois fois supérieure à celui du Sacré-Cœur d'Orléans » (De Bure, 2007 : 51).

La diversité se manifeste également dans les activités culturelles. Marguerite de Bure nous fournit l'exemple de l'opéra parsi. « Samedi soir, nous avons été à l'opéra-comique parsi. Nous étions les seuls Européens car ici il est de bon ton d'afficher un souverain mépris pour tout ce qui est indigène, mais nous ne suivons pas le bon ton pour cela » (De Bure, 2007 : 42).

Un autre exemple de la diversité culturelle est le spectacle de « nautch¹⁵ » ou la danse. Elle commence avec le portrait de la danseuse ou « nautchni (bayadère) » décrite comme « le type espagnol rond combiné avec le type bohémien » (De Bure, 2007 : 110). Sa description de la jeune bayadère est intéressante car on y remarque le côté fortement européen de Marguerite de Bure. Les spectacles de danse sont une invention originale de la Belle Époque. Les music-halls comme Moulin Rouge, Folies Bergères, Chat noir attirent des foules. La chroniqueuse qui vient de cette capitale de spectacles est naturellement portée à chercher des danses des bayadères. Elle observe minutieusement la danse : « Peu à peu, elle remuera légèrement plus la tête, étendra plus les deux bras, fera quelque pas en avant et arrière en faisant sonner les grelots qu'elle a aux pieds fera un geste des mains avec un mouvement du poignet très particulier et très gracieux et ce sera tout » (De Bure, 2007 : 111).

Anthropologue et danseuse Pallavi Chakravorty explique que « le mouvement anti-nautch visait les devadasi dans le Sud et était plus efficace à Madras et à Bombay¹⁶ » (2006 : 117). Les Anglais étaient contre cette forme artistique. On remarque ce trait également chez M. et Mme Duran, les Anglais dans la description de Marguerite de Bure, « Nous étions en tout sept spectateurs : M. et Mme Duran qui en bon anglais ont horreur de ces spectacles... » (De Bure 2007 : 110).

La Belle Époque était un temps de transformation dans chaque tournure : politique, économique, culturel et sociale. Prenons l'exemple de la mode. Dans les lettres de De Bure on remarque une préoccupation avec les vêtements et la mode : « Je viens de terminer un corsage en baptiste blanche, garni avec le haut d'une de mes chemises de nuit ; je vais me faire une deuxième jupe de piqué blanc. Il faut beaucoup de choses ici et si j'avais le double de ce que j'ai emporté en petites robes légères, je m'emploierais facilement » (De Bure, 2007 : 37-38).

Les femmes de la Belle époque changeaient des vêtements, plusieurs fois dans la journée. D'ailleurs, l'œuvre de Philippe Perrot sur histoire du vêtement au XIX^e siècle nous témoigne, « Le vêtement n'a pas avant tout de fonction utilitaire. Il est signe d'appartenance à une classe sociale, l'habit est aussi signe du corps qu'il masque et dévoile » (Dubois, 1982 :109). Marguerite appartient à la classe bourgeoise et l'habillement mentionné au-dessous reflète sa classe.

Elle est émerveillée par le sari et les différentes manières dont les indiennes portent leurs saris :

« Ces dernières (les Hindoues) ont cent façons différentes de draper la pièce d'étoffe qui leur sert de vêtement et de voile ; depuis la marchande de poisson serrée dans une sorte de culotte plaquante qui descend à peine au genou et paraît gêner les mouvements tant elle est appliquée, jusqu'à la bayadère dont la jupe longue et évasée s'écarte en innombrables plis aussitôt qu'elle fait un pas » (De Bure, 2007 : 42). Le champ lexical de la mode est vaste et varié, *robe décolletée*, *corsage en baptiste blanc*, *voile*, *chapeau*, *tricorné*, *robe de drap rouge*, *robe blanche en crêpe* ne sont que quelques exemples.

Or les bijoux ont une place d'honneur dans ses descriptions. La chroniqueuse présente ses propres bijoux ainsi que ceux des autres. Une femme dans le harem est « vêtue d'une étoffe de drap d'or, brochée de rouge et de vert d'une grande richesse. Ses bras sont ornés d'une trentaine de bracelets sans grande originalité. Parmi ses bagues, je remarque un diamant gros comme une petite noisette, mais un peu blanc. Les pieds nus sont ornés de bague et reposent sur des sandales de cuir brodées d'or et de pierres précieuses » (De Bure, 2007 : 49).

La Belle Époque était une période d'exubérance dans la création des bijoux. Les bijoutiers se sont installés dans la place Vendôme dans cette période. Des grandes maisons de bijouterie comme Cartier, Van Cleef and Arpel comptaient parmi leurs clients de princes et rois indiens.

Conclusion

Étant liés à l'expansion coloniale, les récits de voyage ont souvent été diabolisés dans le domaine des études postcoloniales. Selon David Spurr (1993), ces textes perpétuaient « la rhétorique de l'empire » tout en fournissant des informations aux administrateurs coloniaux sur ce qui se passait hors de la métropole. Ils avaient également un lectorat général friand de l'exotisme et de couleur locale des colonies. Le récit de voyage diffusait des discours sur la différence utilisée ensuite pour justifier les projets coloniaux. Cependant, les lettres de Marguerite de Bure

ne peuvent être lues dans cette perspective. De Bure n'a jamais cherché à rendre publique sa correspondance privée ; ses descendants ont choisi de rassembler et présenter ses lettres en 2007.

Il est intéressant de remarquer qu'elle ne parle point pour la France coloniale et encore moins pour La Grande Bretagne impérialiste. Alors que les mots comme indigène et colonie ont leur place dans son récit, l'absence de parti pris colonial ou raciste caractérise son écriture. Elle critique volontiers les Anglais, leur prudence victorienne, leur cuisine sans goût et une « absence totale d'esprit d'organisation » (De Bure, 2007 :116) qui les caractérisent. Elle est offusquée que les Anglais font payer la première classe dans le bateau pour L'Europe aux Indiens mais les placent et traitent comme des passagers de troisième classe ; ils n'ont pas droit à visiter les bateaux et doivent accepter leur cabine de confiance (De Bure, 2007 :139) alors qu'elle les mène à visiter les bateaux français.

Loin de proposer un portrait misérabiliste de la condition féminine indienne, de Bure remarque que « les femmes circulent dans les rues avec beaucoup de liberté d'allures » (De Bure, 2007 : 36). Si l'ethnocentrisme est absent dans son écriture, elle épouse la théorie du relativisme culturel presque naturellement. Quand elle voit danser une bayadère elle nous fait part de ses premières impressions mais elle ajoute :« je voudrais maintenant revoir cela dans un milieu approprié et surtout je voudrais comprendre ce qu'elle chante ou au moins bien comprendre l'esthétique de sa chorégraphie. J'imagine que si elle s'était vue comprise et dans un milieu sympathique- chez des compatriotes j'entends -, elle aurait donné plus libre cours à sa physionomie qui n'est pas endormie, je vous assure » (De Bure, 2007 :112).

Les *Chroniques* de Marguerite de Bure nous dévoilent amplement son ouverture d'esprit, sa prédisposition à aller vers l'autre, son éducation de la Belle Époque qui font de son récit un document authentique sur la société contemporaine de Bombay du début du XX^e siècle.

Bibliographie

- Bridet, G. 2014. *L'Inde vue d'Europe : présence, construction et usage (1923-1939)*. In : *L'Orient des revues (XIX et XX siècles)*. Grenoble : UGA éditions.
- Chakravorty, P. 2006. "Dancing into Modernity: Multiple Narratives of India's Kathak Dance." *Dance Research Journal*, vol. 38, no. 1/2, Congress on Research in Dance, 2006, p. 115-136. [En ligne] : www.jstor.org/stable/20444667 [consulté le 28 octobre 2021].
- Chivas-Baron Cl. 1929. *La Femme française aux colonies*. Paris : L'Harmattan.
- Darmesteter, J. 1892. *Le Journal des Débats*. Paris.
- De Bure M. 2007. *Chroniques*. Marie-Anne et Laurence Merland : France
- De Certeau, M. 2001. *Spatial Stories*. In : Roberson, Susan L. (ed.), *Defining Travel: Diverse Visions*, Jackson, MS: University of Mississippi Press.

Emery, E. 2000. « The “truth” about the middle ages: La Revue des Deux Mondes and late nineteenth-century French medievalism. ». *Prose Studies:History, Theory, Criticism*, 23:2, p. 99-114.

El Hamamsy, W, and 2010. وليد الحمامصي. “EpistolaryMemory:Revisiting Traumas in Women’sWriting / المراسلة والذاكرة: عود على الفجيرة في الكتابات النسائية.” *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 30, Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo, p. 150-175. [En ligne] : <http://www.jstor.org/stable/27929851> [consulté le 28 octobre 2021].

Gastaut, Y. 2002. « Le cosmopolitisme, un univers de situations », *Cahiers de l’Urmis* [mis en ligne le 15 juin 2004] : <http://journals.openedition.org/urmis/2> [consulté le 28 octobre 2021].

Kwame, A. 2006. *Cosmopolitanism*. New York : W.W Norton & Company.

Maxey, B. 2012. “Brave New Worlds ? Miscegenation in South Asian Atlantic Literature, 1970-2010, Edinburgh University Press, p. 119-162. [En ligne] : <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1wf4cbs.7> [consulté le 2 novembre 2021].

Rousselet L. 1879. *Les royaumes de l’Inde*. Paris : Hachette.

Rousselet L. 1877. *L’Inde des rajahs : voyage dans l’Inde centrale et dans les présidences de Bombay et du Bengale*. Paris : Hachette.

Subrahmanyam, S. 2018. *L’Inde sous les yeux de l’Europe*. Paris : Alma Editeur.

Tindall, G. 1992. *The City of Gold*. India: Penguin.

Thompson, C. 2011. *Travel Writing*. Oxfordshire : Routledge.

Notes

1. Bombay a été rebaptisé Mumbai en 1995.
2. Publié chez Hachette à Paris en 1877.
3. « Bombay contains not just many different social worlds but whole solar systems of different societies moving separately and intricately over the same territory » Notre traduction.
4. « Yet its principal sixteenth century citizen, who rented the main island from the king of Portugal ... was in his way typical of the kind of cosmopolitan peoples who were to make Bombay their home. » Notre traduction.
5. «Reinscribing old British patterns in colonial India whereby, for instance, paler-skinned Parsis and Anglo-Indians were favored over darker complexioned Indians, to whom they felt superior and were rewarded with high ranking jobs. » Notre traduction.
6. Elle est devenue la langue nationale du Pakistan mais elle connaît une vie riche et créative en Inde où elle est la langue soeur du hindi (ref, Javed Akhtar, *D’autres mondes*, traduit de l’ourdou par Vidya Vencatesan, Paris, Les Editions de Janus, 2014, p. 13-14.
7. Encore connu et fréquenté par les francophones indiens et étrangers sous le nom du Cercle Littéraire ou Bibliothèque Sir Dinshaw Petit au quartier de Kala Ghoda à Mumbai.
8. « Widely read periodicals are valuable sources for studying the constitution and evolution of social trends. A «revue» by definition collects essays and articles. By bringing together a wide variety of independent pieces, such magazines seek to provide the reader with a broad panorama of what is being written at a given time. Notre traduction ».
9. Darmesteter cite Pierre Loti qui a visité la bibliothèque lors de son passage à Bombay.
10. « If all travel involves an encounter between self and other that is brought about by movement through space, all travel writing is at some level a record or product of this encounter, and of the negotiation between similarity and difference that it entailed. » Notre traduction.

11. https://www.wikizero.com/fr/Belle_%C3%89poque

12. « ... one characteristic of European cosmopolitanism, especially since the Enlightenment, has been a receptiveness to art and literature from other places, and a wider interest in lives elsewhere » Notre traduction.

13. « The letter writer... is given a chance to voice feelings or thoughts that s/he might not otherwise have been able to do so due to social conventions and the nature of public discourse. » Notre traduction.

14. « One final advantage of the letter as a form is the insight it provides into the writer's psyche. Letter writing is one of the sophisticated modes of writing that gives the author the chance to probe certain feelings or emotions that s/he would not be equally able to express... », Notre traduction.

15. « Nautch is a distortion of the word *naach* or dance derived from the Sanskrit word *nritya* through the Prakrit *nachcha*...It represents cultural and political transformation in India due to British colonialism. » (Chakravorty) Notre traduction.

16. « ... the anti *nautch* movement targeted the *devadasi* in the South and was most effective in Madras and Bombay. » Notre traduction.

Synergies Inde n° 10 / 2021



Traductions
et commentaires :
une nouvelle





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

Le tirichh : Traduction d'une nouvelle en hindi d' Uday Prakash

Sanjay Kumar

The English and Foreign Languages University, Hyderabad

sanjaycoumar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7979-2439>

Reçu le 09-09-2021 / Évalué le 18-10-2021 / Accepté le 28-10-2021

Résumé

« Tirichh », la nouvelle incontournable d'Uday Prakash, raconte l'histoire de la mort tragique du protagoniste mordu par un lézard venimeux aussi connu sous le nom de « vishkhaper » en hindi, une créature effrayante et fascinante nommée « tirichh ». Mais la situation économique et l'indifférence de l'espace urbain apparaissent également comme les facteurs responsables pour sa mort. Dans cette nouvelle, comme ailleurs, le réalisme magique s'impose avec une force comme le mode narratif privilégié. La légende se mêlant inextricablement à la réalité quotidienne façonne un univers vraisemblable dans lequel le lecteur entre avec un sens aigu de la curiosité. Ce texte est monté en pièce à la National School of Drama, école de théâtre unique en Inde. Puisque le titre n'est pas transparent pour toute la communauté hindiphone le narrateur explique le mot entre parenthèses au début de la nouvelle: « (*vishkhaper*, un lézard venimeux) » dans la version originale du texte. Le titre de la nouvelle en hindi n'est pas traduit pour retenir l'air mystérieux autour de ce terme qui sera expliqué, de toute façon, après quelques paragraphes dans la nouvelle. Cette nouvelle accorde une dimension légendaire à une sorte de *Varanus bengalensis*.

Mots-clés : Uday Prakash, nouvelle hindi, Le tirichh, traduction, réalisme magique

The tirishh: Translation of a short story in Hindi by Uday Prakash

Abstract

"Tirichh", Uday Prakash's must-read short story, tells the story of the tragic death of the protagonist bitten by a poisonous lizard also known as "vishkhaper" in Hindi, a frightening and fascinating creature named "tirichh". But the economic situation and the indifference of the urban space also appear as the factors responsible for his death. In this story, as elsewhere, magical realism imposes itself with force as the preferred narrative mode. The legend, inextricably mixed with everyday reality, shapes a plausible universe into which the reader enters with a keen sense of curiosity. This text is staged as a play at the National School of Drama, a unique theater school in India. Since the title is not transparent to the entire Hindi-speaking community, the narrator explains the word in brackets at the beginning of the story: "(vishkhaper, a poisonous lizard)" in the original version of the text. The title of the story in Hindi is not translated to retain the air of mystery around this term, which will be explained, anyway, after a few paragraphs in the story. This short story gives a legendary dimension to a kind of *Varanus bengalensis*.

Keywords: Uday Prakash, Hindi short story, translation, Tirichh, magical realism

Cet incident a un rapport avec papa. Avec mon rêve et aussi avec la ville. En plus, avec la peur innée de la ville.

Papa avait alors 55 ans. Une constitution fragile. Les cheveux parfaitement gris comme de la soie de maïs. On aurait dit du coton sur la tête. Il réfléchissait beaucoup, parlait très peu. Quand il parlait, on se sentait décontracté, comme si on reprenait son souffle après un long moment. En même temps, nous avions peur aussi. Il représentait un grand mystère pour nous, les enfants. Nous savions qu'il possédait le coffre de toute la connaissance du monde. Nous savions qu'il pouvait communiquer en toutes les langues du monde et que le monde le connaissait et avait, exactement comme nous, une crainte respectueuse de lui.

Nous étions fiers d'être ses enfants.

Parfois, même si cela n'arrivait qu'une ou deux fois par an, il nous emmenait quelque part pour une promenade dans la soirée. Il plaçait une portion du tabac dans sa bouche avant de partir. Il ne pouvait pas du tout parler à cause du tabac. Il restait silencieux. Ce silence nous paraissait très profond, glorieux, étrange et pesant. Si ma sœur cadette voulait lui poser une question en route je tentais hâtivement de répondre afin que papa ne fût pas obligé de parler.

Cependant, ce travail était très dur et risqué parce que je savais qu'en cas de réponse insatisfaisante, papa serait obligé d'intervenir. Il lui était difficile de parler. D'abord, il devait cracher le surplus de jus de tabac et puis, il devait effectuer un trajet difficile pour arriver ici à partir de l'univers où il demeurait. En tous cas, les questions de ma sœur n'étaient pas hors du commun. Par exemple, elle demandait le nom de l'oiseau perché sur la branche sèche d'un petit arbre. Puisque je connaissais tous les oiseaux, j'étais en mesure de signaler que c'était le geai bleu et qu'il fallait obligatoirement l'observer pendant la fête de Dussehra. Je faisais tout mon possible pour que papa restât tranquille et continuât à réfléchir.

Maman et moi, nous faisons tout notre possible pour que papa demeurât heureux et tranquille dans son univers ; que personne ne puisse le forcer à en sortir. Cet univers-là nous semblait très mystérieux mais papa réglait beaucoup de problèmes familiaux et de la vie quotidienne tout en restant là-bas. Par exemple, quand nous eûmes à affronter le sujet de mes frais de scolarité, nous avons alors perdu jusqu'au dernier verre de notre maison et nous nous servions tous d'un *lota* pour boire de l'eau. Papa resta absolument silencieux pendant deux jours. Même maman avait l'impression que papa avait complètement oublié la question des frais de scolarité ou bien que sa solution était hors de sa portée. Mais le troisième jour, de bon matin, papa me donna une lettre sous enveloppe et m'adressa au médecin de ville, le docteur Pante. Je fus très étonné quand il me servit du *sherbet*

à boire, m'invita à l'intérieur de la maison pour me présenter à son fils et me donna trois billets de cent roupies.

Nous étions fiers de papa, nous l'aimions, nous avons peur de lui et nous avons l'impression d'habiter un château en sa présence. Un château autour duquel on avait creusé des fossés profonds, les tours très hautes, les remparts de pierres dures rouges et notre château était inattaquable face à toutes les tentatives extérieures.

Papa était un château très puissant. Nous jouions, courrions de manière insouciante sur son chemin de ronde. Et la nuit, je dormais profondément.

Mais ce soir-là quand papa fut de retour de sa promenade, sa cheville était couverte de pansements. En quelques instants, plusieurs habitants du village accoururent. Nous apprîmes que papa s'était fait mordre par un *tirichh* (*Vishkhaper*, un lézard venimeux) dans la forêt.

Nous savions tous parfaitement que personne ne survit jamais à la morsure d'un tirichh. La nuit, à la lumière voilée et pâle d'une lanterne, de nombreux habitants du village se rassemblèrent dans la cour de notre maison. Assis par terre, papa était entouré. Et puis, Chutua le barbier du village voisin vint aussi. Il savait neutraliser le venin à l'aide de feuilles de ricin et de la cendre de bouse de vache.

Le tirichh, je l'avais vu une fois.

Au bord de l'étang, il y avait un tas d'énormes roches qui devenaient trop chaudes pendant l'après-midi. C'était là, en sortant d'une crevasse dans la roche, il marchait vers l'étang pour boire de l'eau.

Thanou était avec moi. Il me dit que c'était un tirichh, cent fois plus venimeux que le *naag* noir, le cobra. C'est lui qui me dit que le serpent nous mordait seulement quand nous marchions par hasard sur lui ou nous le dérangions exprès. Mais en ce qui concerne le tirichh, il commence à courir après nous dès que les regards se croisent. Il nous importune. Pour s'échapper, il ne faut jamais courir tout droit. Il faut courir d'une manière arrondie, enroulée, tortueuse.

À vrai dire, quand une personne court, elle ne laisse pas seulement les empreintes de ses pas mais, avec chaque empreinte, elle laisse aussi son odeur dans la poussière. C'est en suivant cette odeur que le tirichh court. Thanou m'apprit que pour se sauver du tirichh, il fallait d'abord courir vite à petits pas, par le travers, d'un petit trajet, et qu'ensuite, il fallait faire d'énormes bonds quatre ou cinq fois. Le tirichh courrait en reniflant et il augmenterait sa vitesse près des empreintes de pas, puis, serait désorienté à l'endroit des sauts. Il continuerait à errer jusqu'à ce qu'il trouve l'empreinte suivante et l'odeur qui résiderait alors dans ce pas.

Nous avons appris deux autres faits concernant le tirichh. Le premier, c'est que dès qu'il mord quelqu'un, il le quitte, fait pipi et se vautre dans ce pipi. Si le tirichh agit ainsi, la victime ne survivra pas. Si l'on veut se sauver, on doit se plonger dans une rivière, un puits ou un étang ou tuer le tirichh avant que le tirichh ne se vautre dans le pipi.

Le deuxième fait, c'est que le tirichh court pour mordre, seulement quand les regards se croisent. Si tu vois le tirichh, n'échange jamais de regard avec lui. Dès que les regards se croisent, il reconnaît notre odeur et il nous importune. Même si l'on fait le tour de la terre, le tirichh continue à courir après nous.

Moi aussi, comme tous les enfants, j'avais alors très peur du tirichh. Il n'y avait que deux personnages des plus redoutables dans mes cauchemars : le premier c'était l'éléphant et le deuxième le tirichh. En ce qui concerne l'éléphant, il se fatiguait en courant, et, soit je me sauvais en grimpant aux arbres, soit je me mettais à voler. Par contre, face au tirichh, j'avais l'impression d'être coincé par la sorcellerie. En me promenant dans mon rêve, je le croisais par hasard n'importe où. Il ne se retrouvait pas à un endroit fixé. Il ne se trouvait pas nécessairement dans une crevasse de roches, derrière les vieux bâtiments ou bien près d'un buisson. Je le croisais au marché, au cinéma ou même dans ma chambre.

Je m'efforçais, dans mon rêve, de ne pas échanger un regard avec lui, mais il me lançait un regard tellement familier que je ne pouvais m'empêcher de le regarder, et voilà, dès que j'échangeais un regard avec lui, il changeait d'attitude - courait après moi et je fuyais.

Je faisais des cercles en courant, je marchais vite, avec de petits pas, et puis soudainement faisais d'énormes bonds, je cherchais à voler, montais sur un lieu élevé, mais malgré mes milliers d'efforts je n'étais pas capable de l'esquiver. Il me semblait très chevronné, intelligent, malin et redoutable. J'avais l'impression qu'il me connaissait très bien. La lueur de sa familiarité avec moi, dans ses yeux, me signalait qu'il était mon ennemi qui était au courant de toutes les pensées qui me venaient à l'esprit.

C'était mon rêve le plus épouvantable, le plus pénible, le plus horrible et le plus dérangent. J'étais fatigué d'avoir couru, je cherchais à reprendre mon souffle, je suais terriblement, paralysé et une mort très horrible et engourdissante s'approchait. Je criais terriblement, je commençais à pleurer. J'appelais papa, Thanou ou bien ma mère et je me rendais compte que c'était un rêve. Mais même après cette découverte je savais très bien que, malgré tout, je ne pouvais pas échapper à cette mort. Pas à la mort, mais à un assassinat par le tirichh et dans une telle situation, je cherchais, dans mon rêve, à me réveiller à tout prix. Je faisais mon possible,

je voyais les yeux grands ouverts à l'intérieur du rêve, je cherchais à regarder la lumière et je disais quelque chose à haute voix. En fait, à plusieurs reprises, je parvins même à me réveiller juste à l'heure.

Maman me disait que j'avais l'habitude de parler et crier dans le rêve. À plusieurs reprises, elle me vit pleurer dans mon rêve. Elle devait alors me réveiller, mais elle me couvrait avec la couette après m'avoir caressé la tête et je demeurais, abandonné, dans le même univers épouvantable. Je m'enfuyais, courais et criais dans mes faibles tentatives d'échapper à la mort, à l'assassinat plutôt.

De toute façon, petit à petit, je me rendais compte, au cours de mes expériences, que seule la voix était ma plus grande arme personnelle pour me sauver du tirichh en un tel moment. Mais malheureusement, chaque fois, c'est tout au dernier instant que je me souvenais de cette arme. Exactement, au moment où il était sur le point de me découvrir. Effleuré par le souffle de l'assassinat, je tombais dans une obscurité empoisonnée par la mort, une obscurité inanimée mais effrayante, il me semblait que je n'avais aucune base solide sous moi ; que j'étais dans l'air. Et ce moment arrivait, le moment où je parvenais à la fin de ma vie. C'était juste ce très petit moment délicat où je me souvenais de cette arme, je parlais alors à haute voix et je sortais du rêve à l'aide de cette voix. Je me réveillais.

Maman me posait beaucoup de questions à propos de ce qui m'était arrivé. Je n'avais pas alors assez de compétences linguistiques pour décrire tout dans les détails exacts. J'étais très conscient de mon manque de compétence et c'est pour cette raison que j'étais toujours affecté d'une étrange tension, d'anxiété et d'impuissance. Déçu à la fin, je ne disais que cela : « c'était un cauchemar terrible ».

Je ne savais pas pourquoi j'avais l'intuition que c'était le même tirichh qui avait mordu papa, le même, celui que je connaissais et qui apparaissait dans mes rêves.

Cependant, il était rassurant de savoir que le tirichh avait été chassé et tué par papa dès qu'il s'était enfui après l'avoir mordu. Évidemment, s'il n'avait pas pu le tuer immédiatement, celui-ci aurait fait pipi et se serait vautré dans ce pipi. Dans ce cas-là, papa n'aurait aucune chance de survivre. C'est pourquoi je ne m'inquiétais pas trop pour papa. Par contre, une sorte de joie, de soulagement et de libération naissait petit à petit dans mon cœur. Les raisons : premièrement, c'est que papa venait de tuer le tirichh et deuxièmement que mon ennemi le plus redoutable et le plus ancien était enfin déjà mort. Il avait été abattu et maintenant, je pouvais me balader en sifflant, sans aucun souci, dans mon rêve.

Cette nuit-là, les gens vinrent et restèrent jusqu'à tard dans la cour de notre maison. On continuait à exorciser papa. On avait même extrait du sang en découpant la plaie créée par la morsure. Et le médicament rouge que l'on jette dans le puits (le permanganate de potassium) fut versé sur la plaie. Je n'avais pas de souci.

Le lendemain, papa devait partir en ville. Il devait se présenter au tribunal. Il avait reçu une convocation. Les autobus desservant la ville passaient par une route située à deux kilomètres à peu près de notre village. Il ne passait que deux ou trois autobus pendant toute la journée. Par hasard, dès que papa arriva à la route, il trouva le tracteur du village voisin partant pour la ville. Les passagers du tracteur connaissaient papa. Le tracteur devait arriver en ville deux heures ou deux heures et demie plus tard. C'est-à-dire, très en avance, même avant l'heure d'ouverture du tribunal.

Le sujet du tirichh fut abordé en route. Papa leur montra sa cheville. Pandit Ramavatar aussi se trouvait dans le tracteur. Il informa que c'était un des traits du venin du tirichh, que parfois il commençait à montrer ses effets après 24 heures, exactement à l'heure où le tirichh avait mordu. Papa devait donc toujours rester attentif. Les passagers du tracteur attirèrent l'attention de papa sur une autre grosse erreur. Ils disaient que c'était bien que papa ait vite tué le tirichh, mais même après, il ne fallait pas laisser le tirichh tranquille comme ça. Il fallait, au minimum, le brûler.

Selon eux, beaucoup d'insectes et de créatures revivaient au clair de lune. Il y avait du nectar dans la rosée et de la fraîcheur au clair de lune et l'on observait souvent que le serpent qui avait été jeté considéré comme mort, revivait à la fraîcheur de la lune et s'enfuyait. Ensuite, il cherchait toujours à se venger.

Les passagers de tracteurs avaient peur que le tirichh ne revécût pendant la nuit, fît pipi et se vauvrât dans le pipi. S'il se passait ainsi, après 24 heures, exactement à la même heure, le venin mortel du tirichh commencerait son effet sur papa. De plus, ils conseillèrent à papa de rentrer par là-bas et si par hasard le cadavre du tirichh était toujours là, de réduire en cendres. Mais papa leur expliqua combien la comparution devant le tribunal était essentielle. C'était la troisième convocation. Et s'il s'absentait cette fois aussi, il avait peur qu'on délivrât le mandat d'arrêt sans caution. De plus, la comparution était liée à la maison dans laquelle notre famille habitait. L'avocat n'avait pas été rémunéré pour les deux citations et s'il se montrait inattentif et si le juge se mettait en colère, il pourrait alors mettre notre maison sous caution.

C'était un dilemme : si papa était descendu du tracteur pour brûler le cadavre du tirichh et était rentré au village, il aurait été placé sous le mandat d'arrêt sans caution, et nous aurions perdu notre maison. Le tribunal aurait agi contre nous.

Mais le pandit Ramavatar était aussi un médecin ayurvédique. À part l'horoscope, il avait une connaissance approfondie des plantes médicinales. Il recommanda un moyen par lequel papa pouvait comparaître devant le tribunal et en même temps, pouvait échapper au venin du tirichh après 24 heures. Il dit que l'essence du savoir de Charak résidait dans cette formule : c'est le poison qui neutralise le poison. Si l'on trouvait les graines de datura, il préparerait l'antidote du venin de tirichh.

On arrêta le tracteur dans le village suivant : Sâmatepour, et l'on trouva finalement les plantes de datura dans le champ d'un presseur d'huile. On écrasa les graines de datura et on les fit bouillir avec des anciennes pièces de cuivre pour préparer l'infusion. Puisque l'infusion était trop amère, on le mit dans le thé et l'on en servit à papa. Ensuite, tout le monde se sentit le cœur léger. On s'efforçait de tirer papa d'un très grand danger.

D'ailleurs, concernant le tirichh, j'avais aussi une autre information, dont je me souvins, tout à coup, plusieurs heures après le départ de papa. C'était une caractéristique du tirichh semblable à celle du serpent qui aboutit, plus tard, à l'invention de l'appareil photo.

C'était une croyance commune qu'à l'heure où une personne tue un serpent, celui-ci regarde en détail, très attentivement, pour une dernière fois, le visage de son assassin avant de mourir. La personne est en train de tuer le serpent et le serpent est en train de capter sans faute chaque détail du visage de cette personne, au fond de ses yeux. L'image de cette personne est clairement captée au fond des yeux après la mort du serpent.

Plus tard, après le départ de cette personne, le compagnon de ce serpent regarde dans les yeux de ce serpent mort et de cette manière, cet assassin est identifié. Tous les serpents commencent à l'identifier. Où qu'aille cette personne, ils guettent l'occasion propice pour se venger. Tous les serpents deviennent alors ses ennemis.

Je pensais que son visage devait avoir été capté au fond des yeux du tirichh. Un autre tirichh regarderait dans les yeux de ce cadavre et papa y serait donc identifié. L'idée de la raison pour laquelle papa n'y avait pas prêté attention, me dérangeait. Au moment où il avait tué le tirichh, il aurait aussi dû lui crever les deux yeux en les écrasant au moyen d'un caillou. Mais que pouvait-on alors faire ? Papa était déjà parti en ville et c'était un problème et un défi que de trouver l'endroit où il avait laissé le tirichh après l'avoir tué, dans une forêt si grande, aux alentours du village.

Muni de kérosène, d'une allumette et d'un bâton, je continuai à errer avec Thanou à la recherche du tirichh dans la forêt. Je le connaissais bien. Très bien. Thanou était déçu.

Et tout à coup, je sentis, aussi, que je connaissais bien cette forêt. Je trouvais chaque arbre familier. C'était par là que j'avais couru pour me sauver du tirichh dans mon rêve. Je regardai partout attentivement ; c'était, pas de doute, le même endroit. J'expliquai à Thanou qu'il y avait un ruisseau étroit, pas loin de là, coulant vers le sud. Le long du ruisseau où se trouvaient de grandes roches, il y avait un grand acacia sur lequel s'étaient posées de grandes ruches de miel. On aurait dit qu'ils existaient depuis des siècles. Je connaissais cette roche brune qui restait demi-noyée pendant toute la mousson, dont lorsqu'elle émergait après la fin de la mousson, les cavités étaient remplies de boue donnant naissance aux étranges plantes. La roche permettait de recueillir une sorte de couche de mousse verte. C'était dans les fissures supérieures de cette roche que le tirichh habitait. Thanou était d'avis que c'était le fruit de mon imagination.

Mais nous trouvâmes très vite ce ruisseau. Aussi le vieil acacia sur lequel il y avait des gâteaux de miel ainsi que la roche. Il y avait là le cadavre du tirichh couché sur le dos, par terre, loin de la roche, sur les herbes. C'était, sans doute, le même tirichh. Je sentis la violence, l'excitation et le bonheur parcourir mon corps.

Thanou et moi, recueillîmes des feuilles-sèches et de bois, arrosâmes de beaucoup de kérosène et y mîmes du feu. Le tirichh y brûla. Cela sentait le brûlé dans l'air. Je voulais hurler mais j'avais peur de me réveiller et de prouver que ce n'était qu'un rêve. Je portai mon regard vers Thanou. Il pleurait. Nous étions très amis.

Dans mon rêve, c'était d'ici qu'à plusieurs reprises le tirichh était sorti et s'était mis à me chasser. Il était surprenant que bien que j'en eusse parfaitement identifié la tanière depuis longtemps, je n'aie jamais fait aucun effort pour le tuer pendant la journée.

Ce jour-là, j'étais incroyablement content.

Pandit Ramavatar informa que le tracteur avait traversé le poste de péage de la ville à environ dix heures moins le quart. Ils devaient même s'y arrêter pour payer les péages. Papa y descendit pour faire pipi. De retour, il dit qu'il avait la tête qui tournait ; à ce moment-là, environ une heure et demie s'était écoulée depuis qu'il avait bu l'infusion de datura. Le tracteur déposa papa dans la ville vers dix heures cinq ou sept. D'après l'instituteur Nandlal du village Palda, l'un des passagers du tracteur, à l'heure où l'on déposa au carrefour près du cinéma Minerva dans la ville, papa se plaignit d'avoir la gorge sèche. Il était aussi un peu énervé parce qu'il ne connaissait pas la direction du tribunal et hésitait beaucoup à demander plusieurs fois son chemin aux habitants de la ville.

Il y avait aussi un autre problème : papa se souvenait des pistes du village ou de la forêt mais il oubliait les rues de la ville. Il ne visitait pas la ville assez fréquemment. Si cela représentait vraiment une nécessité, il reportait jusqu'au dernier moment, jusqu'à ce que cela devînt une urgence. Plusieurs fois, papa partit en ville avec toutes ses affaires, mais rentra de la gare routière, sous le prétexte qu'il avait raté le car. Pourtant, nous savions tous que c'était impossible. Papa avait vu le car et puis il se serait assis pour faire pipi ou mâcher les feuilles de bétel. Et puis il aurait vu le car partir, aurait encore attendu. Quand le car aurait pris de la vitesse, il aurait couru un peu. Et puis il avait abandonné et était rentré exprimant regret et colère. En faisant cela, lui-même, il aurait l'impression qu'il avait raté le car pour de vrai. Au moment où nous étions bien certains de son départ vers la ville, il nous surprenait en rentrant.

Nous ne pouvons que deviner vaguement ce qui arriva à papa, à partir de dix heures sept, quand papa descendit du tracteur, juste en face de l'horlogerie de Singh Watch Company, au carrefour près du cinéma Minerva, jusqu'à six heures du soir. Cette information même fut obtenue après l'interrogation de quelques personnes. Après n'importe quelle mort, particulièrement si la mort est soudaine et non naturelle, nous recevons tôt ou tard les informations de ce genre. Il est difficile de trouver précisément les détails de ce qui arriva à papa en sept heures trois quarts, depuis dix heures dix du matin jusqu'à six heures du soir, et où il alla ce jour-là, mercredi le 17 mai, 1972. Il n'est possible de n'avoir qu'une vague idée de ces événements, à partir des informations ou des faits que nous reçûmes ultérieurement.

D'après l'instituteur Nandlal du village Palda, papa se plaignit d'avoir la gorge sèche dès qu'il descendit du tracteur. Même avant, quand papa était rentré après avoir fait pipi près du poste de péage, il dit qu'il avait la tête qui tournait. C'est-à-dire, papa avait été déjà subi les effets de l'infusion de graines de datura. Du reste, deux heures s'étaient écoulées depuis que papa avait bu de l'infusion jusqu'à l'arrivée à la ville. Je pense qu'il aurait eu très soif à ce moment-là. Il serait même parti vers un grand ou petit restaurant de rue, mais comme je suis au courant de sa nature, il serait resté debout pendant quelques instants et il n'aurait pas pu se décider à demander un verre d'eau. Il nous avait dit qu'un jour, quelques années auparavant, pendant l'été, alors qu'il demandait de l'eau à un restaurant, le serveur l'avait injurié. Puisque papa était très sensible, il aurait surmonté sa soif et il serait parti.

Il n'y a aucune information d'aucune source concernant les activités de papa pendant quarante-cinq minutes entre dix heures et quart et environ onze heures. Entre-temps, rien de spécial ne se produisit qui ait pu donner quelques indices.

Et puis, il est aussi difficile de trouver si parmi les passagers dans la rue, il y avait quelqu'un qui l'aurait remarqué. Pourtant, d'après ma propre estimation, papa aurait demandé le chemin du tribunal et il aurait aussi eu l'intention de demander de l'eau à son avocat S. N. Aggarwal après y être arrivé. Mais soit les gens se seraient précipités silencieusement en réponse de la demande de papa, ou bien quelqu'un aurait répondu d'une manière tellement énervée et hâtive que papa n'aurait pas bien compris et il n'y aurait eu d'autres conséquences que se sentir humilié, triste et troublé. C'est normal dans la ville.

De toute façon, d'après ma propre estimation, l'effet de l'infusion sur papa se serait aggravé durant ces trois quarts d'heure. Le soleil et la soif de mai auraient intensifié cet effet, l'auraient rendu plus terrible. Ses jambes auraient tremblé et, entre-temps, il est fort possible qu'il ait eu des vertiges.

Papa entra dans l'établissement de State Bank of India, situé à la rue Deshbandhou à 11h. Je n'ai aucune idée sur son besoin d'y aller. Tout ce que je sais c'est que Ramesh Dutt de mon village est secrétaire de la Banque Coopérative de Développement du Territoire dans la ville. Il est possible que l'idée de la banque soit venue à l'esprit de papa, et en passant, il se serait tout à coup orienté vers la banque reconnaissant la pancarte de la State Bank of India. Puisqu'il n'avait pas encore bu d'eau, il aurait eu l'idée de demander de l'eau à Ramesh Dutt, de lui demander également le chemin du tribunal et de lui parler de ses vertiges en l'informant de sa morsure de la veille par un tiriçh. Selon Agnihotri, le caissier de State Bank, qui vérifiait alors le livret de compte, il avait sur la table des tas de billets de 28 mille roupies. Il serait 11 heures 2 ou 3 quand papa y arriva. Il y avait de la poussière sur son visage, ses traits étaient affreux et il dit soudainement quelque chose à haute voix. Agnihotri avoua que tout à coup il eut peur. Normalement, le public n'a pas accès à l'intérieur, à la table du caissier. De plus, Agnihotri dit que s'il avait vu papa s'approchant de lui une ou deux minutes avant, il n'aurait pas, peut-être, eu peur. Mais en fait, il était complètement absorbé par le travail de vérification de livret de compte et à ce moment-là tout à coup, papa parla et il eut peur et levant la tête, il cria. En même temps, il sonna aussi l'alarme.

Les péons, deux gardiens et d'autres employés de la banque disaient qu'ils furent surpris par l'alarme et le cri du caissier. Ils coururent alors dans cette direction ; le gardien népalais s'empara alors de papa et il l'entraîna en l'agressant physiquement vers la salle de repos. Un péon Ramkishore, qui avait à peu près quarante-cinq ans, dit qu'il pensait qu'un soûlard ou peut-être un fou était entré dans le bureau et puisque son devoir était de garder l'entrée principale, le directeur de la banque lui aurait dressé un procès-verbal. Mais tandis que papa était en train de se faire agresser, il se mit à dire quelque chose en anglais. C'est pourquoi les péons

eurent plus de doute. Entre-temps, peut-être le directeur adjoint de succursale de la banque, Mehta, dit : « Fouillez bien avant de laisser sortir cette personne ». Du reste, le péon Ramkishore disait que le visage de papa était étrangement horrible. Il y avait de la poussière et il dégageait une odeur de vomissements. Les péons de la banque n'avouèrent pas qu'ils avaient agressé violemment papa mais Bounnou qui tient une échoppe à bétel, juste à l'entrée de banque, affirma que quand papa sortit de la banque à 11h et demie, ses vêtements étaient déchirés et que sa lèvre inférieure était coupée et saignait. Il y avait des boursouflures et des marbrures brunes sous les yeux. De telles marbrures tournent plus tard au pourpre ou au bleu.

Après cela, c'est-à-dire, à partir de 11h 30 jusqu'à 1h, aucune information n'indiqua le trajet de papa. Cependant, je me souviens que le fabricant de bétel, Bounnou dont l'échoppe est à l'entrée de State Bank, avait dit une chose, même s'il n'en était pas sûr, ou peut-être par peur des employés de banque évitait-il de le dire clairement. Bounnou avait mentionné que quand papa sortait, il disait peut-être (il mettait l'accent sur « peut-être ») que son argent et ses documents avaient été enlevés par les péons de la banque. Mais Bounnou supposait que peut-être papa disait quelque chose d'autre parce qu'il ne parlait pas clairement, sa lèvre inférieure étant gravement coupée, la salive coulait de la bouche et il avait perdu la tête.

Ma propre estimation est que l'effet de l'infusion était considérable à ce moment-là. Pourtant, pandit Ramavatar ne partagea pas cet avis. Il disait que, pendant la fête de Holi, les graines de datura étaient mélangées avec des feuilles de cannabis mais qu'on ne voyait jamais personne devenir complètement fou. Pandit Ramavatar conjectura que soit le venin du tirichh commençait à affecter le corps de papa et son intoxication commençait à monter à l'esprit. Soit, qu'après l'agression par le gardien Thapa et les péons dans la State Bank, il avait reçu des coups sur la partie arrière de la tête et qu'à cause de cette blessure il avait perdu la raison. Mais je pense que jusqu'à ce moment, son esprit marchait un peu et qu'il faisait tous ses efforts pour sortir, à tout prix, de la ville. Puisque son argent et ses documents du tribunal avaient peut-être été enlevés dans la banque, il n'aurait plus trouvé aucune raison de rester en ville. Une ou deux fois, il aurait peut-être même pensé repartir récupérer du moins ses papiers à la State Bank. Mais il n'aurait pas rassemblé son courage pour le faire. Il aurait eu peur. Puisqu'il avait été agressé de cette manière pour la première fois dans sa vie, son esprit n'avait pas fonctionné. Il était de constitution fragile et il montrait des signes d'appendicite depuis l'enfance. Il est aussi possible que l'effet de l'infusion ait atteint un niveau où il lui était impossible de se concentrer sur un sujet et à cause des pensées

momentanées sous forme de petites boules ou sous l'effet des attaques nouvelles il aurait erré dans des directions différentes. Mais je sais, je sens très bien que l'idée de rentrer à la maison et sortir de la ville aurait été dans son esprit, une idée faible et vague mais persistante qui aurait émergé de temps en temps de son obscurité.

Papa arriva au commissariat de la ville à presque une heure et quart. Le commissariat est situé près de Vijay Stambh, près de Circuit House à l'extrémité extérieure de la cité. Il est surprenant que le tribunal soit à peine à 1km du commissariat. Si papa l'avait voulu, il serait arrivé au tribunal dix minutes plus tard, même à pied. On ne comprend pas pourquoi. Au moment où papa y arriva, se souvenait-il toujours de sa mission d'aller au tribunal ? De toute façon, il n'avait plus ses documents.

Le commissaire Raghvendra Pratap Singh affirma qu'il était alors treize heures quinze. En ouvrant sa gamelle, il se préparait à manger ce qu'il avait apporté de la maison. Ce jour-là, il avait des *parathas* avec de la courge amère dans sa gamelle. Il n'aimait pas manger de courge amère. Il ne savait pas quoi faire. C'est à ce moment-là que papa arriva sans chemise sur son torse, le pantalon déchiré. On aurait dit qu'il était tombé quelque part ou qu'il avait été heurté par un véhicule. Il n'y avait alors qu'un seul agent de police : Gajadhar Prasad Sharma, de présent dans le commissariat. L'agent de police confia qu'il pensait qu'un mendiant était entré dans le commissariat. Il l'interpella mais papa était déjà arrivé jusqu'à la table du commissaire Raghvendra Pratap Singh. Le commissaire avoua qu'il était déjà de mauvaise humeur à cause de la courge amère. Même au bout d'une vie conjugale de 13 ans, sa femme n'avait pas encore découvert les choses qu'il n'aimait pas du tout, il ne les aimait pas au point de développer une haine contre ces choses. Au moment où il mettait un morceau dans la bouche, papa arriva tout près de lui. Papa avait des taches de vomissures sur le visage et sous les épaules et il dégageait une odeur désagréable. Le commissaire lui demanda ce qui s'était passé. Mais il était difficile de comprendre ce que papa dit en réponse. Le commissaire Raghvendra Singh regretta plus tard et confirma que s'il avait su que cette personne était le chef du village Bakéli et un ancien instituteur, il lui aurait demandé, au minimum, de s'asseoir dans le commissariat pendant trois ou quatre heures. Il ne l'aurait pas laissé partir. Mais il pensait alors que cet homme était fou qui était entré jusque-là et le regardait manger. C'est pourquoi, en colère, il avait appelé l'agent de police Gajadhar Sharma en colère. L'agent de police traîna papa à l'extérieur. Gajadhar Sharma disait qu'il n'agressa point papa et il vit sa lèvre inférieure coupée dès son arrivée au commissariat. Il y avait des traces d'écorchures qu'il avait reçues en se heurtant au menton et aux coudes. Il était certainement tombé quelque part.

Personne ne sait où papa erra pendant à peu près une heure et demie, après être sorti du commissariat. Il est difficile de savoir s'il avait bu de l'eau depuis son arrivée en ville à la descente du tracteur, au carrefour près du cinéma Minerva, à dix heures sept du matin jusqu'à ce moment-là. C'est encore moins probable. Il est vraisemblable que son esprit ne marchait pas assez pour penser à la soif. Mais s'il était arrivé jusqu'au commissariat, c'est qu'il avait la vague idée, malgré l'intoxication, de demander le chemin de son village ou se renseigner sur ce tracteur ou de déposer plainte, à tout prix, pour son argent et ses documents du tribunal enlevés. Il est très bouleversant même d'arriver à cette idée que papa ne luttait pas alors seulement contre le venin et l'intoxication de datura mais que l'inquiétude de sauver notre maison aussi surgissait, de manière persistante, du fond de la somnolence provoquée par l'intoxication. À ce moment-là, peut-être avait-il cette impression que tout ce qui se passait n'était qu'un rêve ? Papa aurait tenté de se réveiller et sortir de ce rêve.

Il était presque deux heures et quart quand papa fut observé se traînant dans le quartier le plus prospère, le quartier Itwari situé à l'extrémité nord de la ville. C'était le quartier des joailliers, des entrepreneurs de travaux publics et des officiers à la retraite. C'était là où habitaient aussi quelques journalistes-poètes opulents. Ce quartier était toujours paisible et sans incident. Les gens qui avaient vu papa dirent qu'à ce moment-là, il ne lui restait qu'une culotte rayée dont la ficelle était peut-être cassée, et qu'il l'arrangeait très souvent de la main gauche. Tous les gens qui le virent pensèrent que c'était un fou. Il y en avait certains qui dirent qu'il hurlait des injures en s'arrêtant de temps en temps. Plus tard, un percepteur à la retraite : Monsieur Soni, et le poète et envoyé spécial du journal le plus lu de la ville, Satyendra Thapliyal qui habitent le même quartier dirent qu'ils avaient bien entendu ce que papa disait et qu'en fait, il n'injurait personne, mais qu'il répétait très souvent : « Moi, Ramswarth Prasad, *ex-headmaster of a school and the village head...* village Bakéli... » Le poète-journaliste, Thapaliyal, exprima son regret. En fait, il partait à ce moment-là à l'ambassade des États-Unis pour écouter de la musique lors d'une soirée spéciale ; alors il est parti précipitamment. En ce qui concerne le percepteur Monsieur Soni, il dit : « J'ai ressenti une grande pitié pour cet homme et j'ai même grondé les garçons. Mais deux ou trois garçons affirmèrent que cet homme allait attaquer la femme et la belle-sœur du joaillier Ramratan. Le percepteur dit qu'après l'avoir écouté, lui aussi, il avait pensé que c'était peut-être un voyou qui faisait un drame. Les garçons passaient leur temps à l'agacer et de temps en temps, papa disait à haute voix : « Moi, Ramswarth Prasad, *ex-headmaster of a school* ».

Si l'on calcule, depuis le carrefour près du cinéma Minerva où papa descendit du tracteur à dix heures sept jusqu'à State Bank à la rue Deshbandhou, puis au commissariat près de Vijay Stambha y compris le quartier Itwari situé à l'extrémité nord de la ville, il avait fait, en errant, trente ou trente-deux kilomètres. Ce sont des lieux qui ne sont pas dans la même direction. C'est-à-dire que l'état mental de papa était tel qu'il n'avait pas d'idée claire à l'esprit et qu'il marchait sans raison dans n'importe quelle direction. En ce qui concerne son attaque envers la femme et la belle-sœur du joaillier, ce que Monsieur Thapaliyal considère vrai, je pense que papa y serait allé soit demander de l'eau, soit le chemin de Bakéli. Papa aurait certainement été conscient pendant ce petit moment. Mais prenant peur en voyant un homme d'une telle allure, si proche, ces femmes auraient poussé des cris. Du reste, en ce qui concerne la blessure au sourcil droit d'où du sang coulait jusqu'à l'œil, c'était dans le quartier Itwari qu'il l'avait reçue, parce que les gens dirent plus tard que les garçons lui lançaient de temps en temps des morceaux de brique.

L'endroit où papa se blessa le plus n'est pas très loin du quartier Itwari. Papa se retrouva dans un terrain vague en face d'un petit restaurant de rue bon marché, nommé Restaurant National. Quelques garçons plus âgés aussi se mêlèrent à la bande des garçons qui le suivait depuis le quartier Itwari. D'après le serveur Satté qui travaille dans le Restaurant National, l'erreur de papa fut qu'à un certain moment, en colère, il se mit à lancer une fois des morceaux de brique à la foule. Peut-être que c'était par un de ces grands morceaux de brique lancés que Vikki Aggarwal, un garçon de sept ou huit ans s'était fait toucher dessus et qu'il fut couturé de plusieurs points de suture plus tard. Selon Satté, la foule était devenue plus dangereuse après cet incident. Elle gueulait et lançait des pierres de toutes les directions vers papa. Le propriétaire du petit restaurant Sardar Satnam Singh dit que papa avait alors seulement une culotte rayée sur son corps, révélant les os d'un corps faible et les poils gris de la poitrine. Les cheveux gris ébouriffés, il avait l'estomac rétréci, du sang coulant de l'œil droit et de la lèvre inférieure, il était couvert de poussière et de terre. Avec tristesse et regret, Satnam Singh dit : « Je n'avais aucune idée que c'était un brave homme issu d'une bonne famille et c'est par un caprice du destin qu'il a été amené dans cette position ». Par contre, selon le serveur Hari qui fait la plonge dans le restaurant, papa lançait, de temps en temps, des morceaux de brique à la foule avec une bordée d'injures : « Allez, salaud, allez, je tuerai chacun de vous, sales fils de pute, ... ta mère ... ». Mais je doute que papa aurait injurié de cette façon. Nous ne l'avons jamais entendu proférer des injures.

Je peux affirmer en toute conscience, puisque je connais bien papa, que jusqu'à ce moment-là, il aurait pensé à plusieurs reprises que tout ce qui lui arrivait

n'était pas la réalité mais un rêve. Papa aurait considéré tous ces événements comme insensés, aberrants et inconséquents. Il aurait commencé à douter de tout. Il les aurait considérés comme des bêtises. Du village, il n'était jamais arrivé à la ville, ni n'avait été mordu par un tirichh. Plutôt le tirichh n'existait pas, ce n'était qu'une fiction, une superstition... Et l'idée de boire de l'infusion de datura était ridicule, en plus lorsque l'on cherche la plante dans le champ d'un presseur d'huile. Il aurait réfléchi et il n'aurait trouvé aucune raison pour qu'on lui ait intenté un procès. Pourquoi aurait-il dû aller au tribunal ?

Je suis sûr que même papa faisait des rêves longs comme des tunnels, hypnotiques et affreux comme je faisais. Il y avait de nombreux points de ressemblance parfaite entre lui et moi. Je pense que papa aurait été alors convaincu que tout ce qui se passait était mensonger ou irréel. C'est pourquoi, il aurait tenté à plusieurs reprises de se réveiller de ce rêve. S'il disait donc quelque chose à haute voix, de temps en temps, ou peut-être se mit-il à crier des injures, cela aurait représenté une tentative extrême pour sortir de ce cauchemar à l'aide de ce cri. Si l'on croit ce que les serveurs et le propriétaire du Restaurant National Satnam Singh dirent, papa y avait été grièvement blessé. Il s'était fait toucher par beaucoup de morceaux de brique : à la tempe, à la tête, au dos et sur d'autres parties du corps. Sanju, qui a vingt ou vingt-deux ans et qui est le fils d'Arora, l'entrepreneur de route, l'avait frappé deux ou trois fois d'un bâton en fer. D'après Satté, on était susceptible de mourir de telles blessures.

Je me sens drôlement soulagé et me mets à reprendre mon souffle en pensant que papa aurait pu ne ressentir aucune douleur puisqu'il aurait commencé à croire, en toute profonde logique que c'était un rêve et dès qu'il se réveillerait tout serait parfait. En se réveillant, il aurait vu ma mère balayant la cour ou ma sœur cadette et moi dormant par terre... ou la bande des moineaux... il est possible que, de temps en temps, il ait ri de ce drôle de rêve.

Si papa, fâché, s'était mis lui aussi à lancer des morceaux de brique aux garçons, la première raison c'était qu'il savait très bien que ces morceaux de brique allaient à l'intérieur du rêve et personne ne serait blessé. Il est aussi possible qu'il ait lancé des morceaux de brique avec force en attendant curieusement avec impatience qu'aussitôt qu'ils aient atteint la tête d'une personne, cette tête aurait été détruite et ce cauchemar aurait volé en éclats, que la lumière intense de l'univers serait alors entrée de toutes les directions. Il ne hurlait pas fort de rage, mais il m'appelait plutôt ou il appelait ma sœur cadette, ma mère ou quelqu'un d'autre en pensant que même s'il ne réussissait pas à se réveiller de ses propres efforts, quelqu'un le réveillerait.

Pendant ce temps, il y eut aussi une ironie ultime du sort. Le président de notre conseil du village et un vieil ami d'enfance de papa, pandit Kandhaï Ram Tiwari passa environ à 3 heures et demie par la rue face au Restaurant National. Il était en rickshaw. Il devait rentrer au village en prenant son autobus au carrefour suivant. Il vit aussi la foule rassemblée en face de ce petit restaurant et il fut aussi mis au courant que quelqu'un se faisait agresser. Il avait même envie d'aller y voir ce qui s'y passait. Il fit même arrêter le rickshaw. Mais quand il posa la question, on lui dit qu'un espion pakistanais, qui allait mettre du poison dans le réservoir à eau, avait été attrapé. C'était lui qui se faisait agresser par les gens. C'est précisément à ce moment-là que Pandit Kandhaï Ram vit l'autobus desservant le village et demanda au conducteur de rickshaw de se précipiter vers le carrefour suivant. C'était le dernier autobus desservant le village. Si cet autobus avait été en retard de trois ou quatre minutes, il serait certainement allé voir papa et l'aurait reconnu. Cet autobus de transport de l'état était toujours en retard d'une demie ou trois quarts d'heure mais ce jour-là, par hasard, il arrivait à l'heure.

D'après Satnam Singh, cette foule face au Restaurant National s'écarta et les gens dispersèrent seulement quand papa ne se leva pas de la terre pendant une longue période. Il s'était fait toucher par un grand morceau de brique à la tempe. Sa bouche commença à saigner. La tête aussi était blessée. Satnam dit qu'un garçon de la foule annonça que peut-être il était mort comme papa ne bougeait pas. Pendant une longue période, comme papa ne bougeait plus même dix ou quinze minutes après la dispersion de la foule, Satnam Singh demanda à Satté d'asperger le visage d'eau pour qu'il se lève en cas d'évanouissement. Mais Satté avait peur de la police. Plus tard, lui-même, Satnam Singh versa un seau d'eau sur lui. Comme il avait versé de l'eau de loin, la terre mouillée se colla au corps de papa.

D'après Sardar Satnam Singh et Satté, tous les deux, c'était là que papa était resté allongé par terre jusqu'à cinq heures. La police n'était pas encore arrivée. Satnam Singh alors pensa que la police l'interrogerait, il ferma donc le restaurant et partit regarder le film *Aan Milo Sajna* au cinéma Delight.

Il était alors à peu près six heures quand papa passa la tête dans l'échoppe de Ganeshwa, l'une des échoppes des cordonniers faisant une queue sur les trottoirs de la rue Civil Lines. Il n'avait alors même pas une culotte sur son corps ; il rampait comme un animal. Blessé ici et là, son corps était couvert de suie et de boue.

Ganeshwa est un cordonnier d'un hameau situé de l'autre côté de l'étang de notre village. Il avoua : « J'avais peur et je n'ai donc pas reconnu Monsieur l'instituteur. Son visage était effrayant et il était difficile de le reconnaître. Ayant peur, je suis sorti de l'échoppe et me suis mis à crier. » À part d'autres cordonniers,

d'autres personnes aussi y étaient rassemblées. Quand les gens jetèrent un coup d'œil à l'intérieur de l'échoppe de Ganeshwa, ils virent papa réfugié dans le coin le plus reculé de l'échoppe, entouré de chaussures usées, de morceaux de cuir et de caoutchouc et de chiffons. Il respirait encore un petit peu. On le sortit sur le trottoir. C'est à ce moment-là où Ganeshwa le reconnut. D'après Ganeshwa, il cria même à plusieurs reprises dans les oreilles de papa, mais celui-ci n'était pas capable de parler. Après quelque temps, il dit quelque chose comme « Ram Swarath Prasad... » et « Bakéli ». Et puis, il se tut.

Papa mourut vers six heures et quart. Nous étions le 17 mai 1972. Avant 24 heures, exactement à cette heure il s'était fait mordre par un tirichh. Papa aurait-il pu prévoir avant 24 heures ces incidents et la mort ?

La police avait placé le cadavre de papa dans le salon mortuaire de la ville. Le rapport d'autopsie indiqua qu'il y avait de nombreuses fractures d'os, l'œil droit était complètement crevé, la clavicule était cassée. Sa mort était provoquée par un traumatisme psychique et un saignement excessif. Selon le rapport, son estomac était vide ; il n'avait rien dans le ventre. C'est-à-dire l'infusion de graines de datura était déjà évacuée dans les vomissements.

À l'inverse, Thanou croit désormais que personne ne peut survivre au venin du tirichh. Exactement après 24 heures, il montra son charisme et papa mourut. Pandit Ram Avatar est du même avis. Il est possible que pandit Ramavatar soit de cet avis parce qu'il voulait se rassurer et penser que l'infusion de datura n'avait rien à faire avec la mort de papa.

Je pense, je cherche à deviner que si à la fin quand Ganeshwa avait crié dans les oreilles de papa à l'extérieur de son échoppe, peut-être papa se serait-il réveillé du rêve. Il m'aurait vu, il aurait vu ma mère et ma sœur cadette - et il serait parti à la rivière avec une brosse à dents brindille. Il se serait lavé le visage avec de l'eau froide de la rivière, il se serait rincé la bouche et il aurait oublié le long cauchemar. Il aurait pensé partir au tribunal. Il aurait été troublé par la préoccupation de notre maison.

Mais je voudrais raconter mon rêve récurrent. Voici le rêve : En passant par les monticules de terre servant de frontière aux champs et à la piste du village, j'arrive à la forêt. Je vois le ruisseau Raksa et l'acacia. La roche grise qui reste submergée dans l'eau du ruisseau pendant toute la pluie est toujours là, au même endroit. J'y vois le cadavre du tirichh allongé. Une immense joie m'envahit. Finalement, il est tué. J'écrase le tirichh avec une pierre, je le frappe fort. Avec du kérosène et l'allumette, je l'embrase. Thanou est debout à côté de moi. Et puis, tout à coup, je me rends compte que je ne suis plus sur cette roche. Même Thanou n'est plus

là, il n'y a plus aucune forêt, en fait, je suis plutôt dans la ville. Mes vêtements sont très sales, déchirés et en lambeaux. J'ai des pommettes saillantes. J'ai les cheveux échevelés. J'ai soif et je cherche à parler. Peut-être je demande le chemin de Bakéli, de ma maison et tout à coup, un bruit monte... les cloches se mettent à sonner... de milliers et milliers de cloches... je cours.

Je cours... Tout mon corps devient inerte, je suis à bout de souffle. D'abord, je fais de petits pas et tout à coup, je fais d'énormes bonds, je cherche à voler. Il apparaît que la foule va me chercher. Je suis engourdi par un air étrangement chaud et lourd. Je me fais toucher par le souffle de mon assassinat... et finalement ce moment arrive, le moment où je vais mourir...

Je pleure... je cherche à m'échapper. En dormant même, une sueur inonde tout mon corps. Je cherche à me réveiller en parlant fort... je voudrais croire que tout est un rêve...et dès que j'ouvre les yeux, tout sera réglé ... je vois les yeux grands ouverts à l'intérieur du rêve... très loin...malgré tout, ce moment arrive....

Maman me voit de l'extérieur. Elle me couvre avec l'édredon après m'avoir caressé la tête et j'y suis abandonné seul, luttant et m'efforçant d'échapper à la mort, inerte, pleurant, criant et courant.

Ma mère me dit que j'ai toujours l'habitude de murmurer et de crier dans mon sommeil. Mais je voudrais poser une question, c'est la question qui me trouble tout le temps : pourquoi ne fais-je plus le rêve du tirichh ?

Glossaire

Lota : un récipient globulaire en métal.

Paratha : un pain plat à base de farine blé contenant de la graisse végétale.

Sherbet : une boisson rafraîchissante avec sucre.

Synergies Inde n° 10 / 2021



Annexes



Profils des contributeurs

• Préfaciers •

Emmanuel Lenain est diplômé de Sciences Po Paris, de l'ESSEC et de l'École nationale d'administration. Il a commencé sa carrière en 1997 au sein de la direction des Nations Unies. En 2000, il a été nommé premier secrétaire à la Mission permanente de la France aux Nations unies à New York. En 2003, il rejoint l'Ambassade de France à Pékin comme conseiller politique. De 2010 à 2015, il est Consul général de France à Shanghai. Il est ensuite nommé Directeur d'Asie et d'Océanie au ministère des Affaires étrangères. Le 28 août 2019, il est nommé par le Président de la République française Emmanuel Macron, ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de la République française auprès de la République de l'Inde.

Jacques Cortès est Professeur émérite de l'Université de Rouen (Linguistique générale, Linguistique française et Didactologie des Langues-cultures). Après une carrière à l'étranger (Algérie, Japon, Maroc, et Zaïre pour l'Unesco), il a dirigé le CREDIF (Centre de Recherches et d'Études pour la Diffusion du Français, à l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, de 1973 à 1986, puis le French American Institute for International Studies (FAIS) pour le compte de la Mission Laïque Française, de 1986 à 1989, créant et animant, pendant 3 ans, à partir de Houston (Texas) la revue *Pages d'Écritures* (27 numéros publiés). Nommé Professeur à l'ENS de Saint-Cloud en 1983, il demande et obtient quelques années plus tard sa nomination à l'Université de Rouen où sa présence et sa compétence permettent la création d'un Institut de Français Langue étrangère dans le cadre du DESCILAC (Département des Sciences du Langage et de la Communication). En 1998-99, il fonde le GERFLINT (Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale), Programme mondial de diffusion scientifique francophone en réseau qui compte aujourd'hui une trentaine de revues internationales et une collection scientifique. Disciple d'André Martinet pour la linguistique Générale, il est co-auteur de la *Grammaire Fonctionnelle du Français* (Didier). Il se réclame aujourd'hui de la pensée d'Edgar Morin et défend avec conviction la théorie de la complexité, notamment pour toutes les recherches scientifiques touchant à l'enseignement-apprentissage des langues et des cultures étrangères. Nombreuses publications en France et à l'étranger.

• **Coordinatrices scientifiques** •

Vidya Vencatesan est chef du département et Professeur titulaire de la chaire des études françaises et directrice du centre d'études européennes à l'Université de Mumbai. Docteur ès lettres de Paris-3 La Sorbonne Nouvelle, ses intérêts et ses chantiers de recherches portent sur la littérature comparée, la littérature francophone de l'Océan Indien et des Antilles et la traduction littéraire. Sa traduction française de l'œuvre poétique de Javed Akhtar, poète célèbre contemporain de langue ourdoue, *D'autres mondes* a été publiée en France en 2014. Elle est la coordinatrice du programme Master Cultures littéraires européennes (Erasmus Mundus) pour l'Inde. Sa traduction anglaise de *La panse du chacal* de Raphaël Confiant intitulée *The Cane-Cutter's song* a été publiée en Inde en 2021. Elle a traduit *Vers les Confins* de David Collin en anglais en collaboration avec Caroline Heubert. Elle est Chevalier de l'Ordre de Palmes académiques, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia.

Vijaya Rao est Professeur au Centre for French & Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University. Elle a obtenu son doctorat en 1995 sur l'œuvre de l'auteur québécois, Michel Tremblay. Elle enseigne, entre autres, la littérature québécoise, la littérature francophone de l'Océan Indien et l'image de l'Inde dans la littérature française. Elle a été membre du Conseil d'administration de l'Association internationale d'études québécoises (AIEQ) de 2005 à 2012. Quelques-unes de ses publications importantes sont : *Ecriture d'indienne d'expression française* (2008) et *Reaching the Great Moghul: Francophone Travel Writing on India of the 17th and 18th centuries* (2010). Elle a co-dirigé un numéro spécial en 2008, "Inde-Québec : regards croisés et rencontres francophones", pour la revue *Synergies Inde*. En 2018, le gouvernement du Québec lui a conféré la *Médaille du 50^e anniversaire du Ministère des Relations internationales et de la Francophonie* pour sa contribution aux études québécoises. Elle a fait partie de l'équipe éditoriale pour l'ouvrage *Displacement and Citizenship: Histories and Memories of Exclusion* (2019) et a co-dirigé un collectif *Extrême contemporain, Québec* (2021) avec Hélène Amrit.

• **Auteurs des articles** •

Alka Kurian est Associate Teaching Professor à l'Université de Washington Bothell et lauréate de la bourse Fulbright 2020-2021 au Maroc. Elle est l'auteur de *Narratives of Gendered Dissent in South Asian Cinemas* (Routledge: 2014) et co-éditrice de *New Feminisms in South Asia: Disrupting the Discourse Through Social Media, Film and Literature* (Routledge: 2017). Elle travaille actuellement sur son troisième livre *Transnational Fourth Wave Feminisms : A Postcolonial Backlash* (à paraître en 2022 chez Routledge). Elle a publié des chapitres de livres et des articles

sur le cinéma et le féminisme sud-asiatiques et a été la co-éditrice fondatrice de la revue à comité de lecture *Studies in South Asian Film and Media*. Alka Kurian est la directrice du *Tasveer South Asian Literary Festival 2021* et l'hôte du podcast *South Asian Films & Books*.

Anamika Purohit est maître de conférences au département d'anglais, Jai Hind College Autonomous à Mumbai. Elle enseigne la littérature anglaise et la communication aux étudiants de première année de licence de diverses facultés de lettres, d'études commerciales et de sciences. Elle est titulaire d'un doctorat en anglais de l'université de Mumbai et se spécialise dans les domaines de la littérature anglaise et des études culturelles. Son travail de doctorat examine la relation entre l'entité géographique de l'espace urbain et l'entité littéraire du «texte urbain» en utilisant la critique spatiale comme outil. Elle a publié de nombreux articles dans des revues connues et fait actuellement partie du comité de rédaction de l'*International Journal of Emotions, Expressions & Dimensions*», une revue électronique multidisciplinaire (évaluation anonyme) organisée par le Centre for Academic and Professional Development, Kaash Foundation, Mumbai.

Angelie Multani a fait son doctorat sur la politique de la production et de la représentation du théâtre en anglais à Jawaharlal University, New Delhi. Elle y a enseigné ainsi qu'à Gargi College avant de rejoindre le département des sciences humaines et sociales de l'IIT Delhi. Ses recherches et son enseignement portent sur le théâtre, la fiction contemporaine, la fiction fantastique et spéculative et l'écriture indienne en anglais. Elle a publié de nombreux ouvrages sur les pièces de Mahesh Dattani, dont un volume édité et un livre. Elle a également publié des ouvrages sur la fiction contemporaine et les romans indiens en anglais.

Anusha Judith Reginald D'souza est maître de conférences à l'Université de Mumbai où elle poursuit ses études doctorales. Elle s'intéresse à l'engagement, à la mémoire de la migration et à la littérature de coolitude aux Mascareignes et aux Antilles.

Edith Noronha Melo Furtado a obtenu en 2002, son doctorat en études québécoises féministes. Elle a été Professeur de littérature et langue françaises à l'Université de Goa. Elle a reçu une bourse de recherche du Gouvernement du Canada en 2002. En 2008, la République Française lui a conféré le titre de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques pour services rendus à la culture française. Elle a publié une critique bilingue et traduction des poèmes d'un poète goannais, intitulée : *Les Œuvres de Manohar Rai Sardesai : Point de Rencontre entre l'Inde et la France* (2014). Elle a contribué à la publication dirigée par V. Rao : *Ecriture indienne d'expression française* (2008). Elle a publié des articles dans des ouvrages

collectifs, *Colonial and Post-Colonial Goan Literature in Portuguese*, University of Wales, (2019), *A House of Many Mansions: Goan Literature in Portuguese*, Under the Peepal Tree, (2017), *Goa d'un genre à l'autre*, University of Marseille, (2015) et dans Joao Roque Literary Journal en ligne (Est. 2017).

Elsa S. Mathews est titulaire d'une maîtrise en médias, communication et études culturelles de l'Université Stendhal, Grenoble, France et de l'Université d'Aarhus, Danemark. Sa traduction anglaise des *Chroniques Indiennes* : Marguerite de Bure, Feuilleton Epistolaire d'une Française à Bombay 1902-1904 a été publiée par Sanbun Publishers, Inde en 2020.

Florence Cabaret est maître de conférences en Littératures postcoloniales au département d'anglais de l'Université de Rouen Normandie et membre du groupe de recherche interdisciplinaire ERIAC, ainsi que membre du groupe de recherche GUEST étudiant les séries télévisées. Depuis son doctorat sur Salman Rushdie, elle a principalement travaillé sur les romans indiens écrits en anglais, sur les films de la diaspora indienne et sur la représentation des personnages indiens dans les séries télévisées britanniques et américaines. Elle est co-éditrice de *Mauvaises Langues !* (2013), *Re translating Children's Literature* (2014), et plusieurs numéros de la revue en ligne *TV/Series*. Elle est également la traductrice de Hanif Kureishi (éditions Christian Bourgois).

Krithika S. est doctorante au Centre des Etudes Françaises et Francophones à l'Université Jawaharlal-Nehru, New Delhi. Elle s'intéresse aux récits graphiques, aux études culturelles francophones et à la linguistique. Elle a enseigné le français à Doon University à Dehradun et actuellement, elle assure des cours à l'Alliance Française de Delhi.

Professeur de la littérature française et francophone et coordinatrice du département des langues à l'Université de Calcutta, **Mohar Daschaudhuri** poursuit sa recherche sur les écrivaines féministes du Québec et du Bengale depuis 2003. Sa thèse intitulée, *Les symboles mythiques dans les œuvres de Jovette Marchessault* fut achevée en 2007 à Jawaharlal Nehru University, New Delhi. Elle a publié de nombreux articles portant sur le thème de la réécriture des mythes au féminin, souvent en forme des études comparées entre les œuvres de Jovette Marchessault, Louky Bersianik, Nicole Brossard et des cinéastes et écrivaines indiennes comme Deepa Mehta, Ashapurna Devi, Nabaneeta Dev Sen et Bani Basu.

Nancy Boissel Cormier est chercheur affilié principalement au laboratoire «Scènes du monde, création, savoirs critiques» de l'Université de Paris 8 depuis la soutenance de sa thèse en 2017 sur la vie des femmes artistes en Inde sur les nouvelles scènes du *bharata-nāṭyam*. Elle est actuellement ATER et membre de

l'unité de recherche ELLIADD à l'Université de Franche Comté où elle enseigne dans le département Arts du spectacle. En tant qu'artiste praticienne, elle croise ainsi ethnographie et danse, ce qui l'amène à questionner méthodologiquement la conversion d'une expérience artistique en recherche de terrain. Elle mène ses recherches empiriques en Inde pendant 15 ans et est associée à l'Institut Français de Pondichery, UMIFRE 21, CNRS-MAEE. Son travail sur les enjeux esthétiques du spectacle vivant dans une approche interculturelle et transdisciplinaire est lié au travail mené à l'IFP par Nicolas Bautès sur la place des artistes dans les dynamiques urbaines contemporaines.

Odette Louiset est Professeur de géographie culturelle et politique à l'Université de Rouen Normandie (France) et chercheur affilié à l'ERAC (Centre de recherche interdisciplinaire sur les aires culturelles). Depuis son doctorat (1986) et sa thèse professorale (2011), ses recherches portent sur les villes et l'urbanité indiennes à travers une approche critique de la vision européo-centrique. Elle travaille également sur la mondialisation culturelle et la patrimonialisation. Plus récemment, son travail s'est concentré sur la géographie littéraire avec un intérêt particulier pour la relation genrée à l'espace dans les romans indiens contemporains, et pour les récits de voyage des femmes indiennes dans un contexte colonial tel qu'il est médiatisé par les postures postcoloniales.

Pallavi Brara est doctorante à l'université Jawaharlal Nehru, New Delhi. Elle est aussi Professeur de Français langue étrangère à l'Alliance française de Delhi. Elle est passionnée par l'étude de la nature multidirectionnelle de la mémoire sociale ainsi que par la reconstruction des mémoires collectives de la violence historique dans la littérature mondiale. Son travail de recherche se concentre sur la représentation et le dialogue entre la mémoire culturelle du conflit et des lacunes de l'Histoire officielle dans les textes littéraires historiographiques indiennes et francophones. Sa thèse de doctorat étudie la représentation littéraire et mnémotecnique du rôle des victimes, des agresseurs et des sujets impliqués dans le conflit qui auraient provoqué le Génocide rwandais de 1994 et la partition de l'Inde et du Pakistan.

Sanjay Kumar enseigne le théâtre et la poésie au sein du Département d'études françaises et francophones de l'Université EFL (EFLU) à Hyderabad depuis onze ans. Titulaire d'un doctorat en littérature suisse romande de l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, il a dirigé jusqu'à présent trois thèses de doctorat. Il est l'auteur de neuf livres et d'une vingtaine d'articles de recherche en français, anglais et hindi. Il a également traduit trois romans français en hindi. Le dernier en date est un roman d'Amélie Nothomb (*Hygiène de l'assassin*), traduit sous le titre *Ek Adhoora Upanyas* en 2020. Avec deux de ses collègues, il a fondé en 2014 une revue d'études françaises et francophones, *Réflexions*, qu'il a dirigée pendant trois ans.

Poète hindi, nouvelliste, essayiste, traducteur, journaliste, scénariste, **Uday Prakash** est né le 1^{er} janvier 1952. Il a également réalisé des films documentaires avec Sahitya Akademi, l'Académie nationale des lettres de l'Inde. *Peelee Chhatri Wali Ladki* (2001) est l'une de ses œuvres les plus célèbres. Prakash a traduit des œuvres de nombreux poètes et écrivains internationaux en hindi, notamment Pablo Neruda, Federico García Lorca, H. Luis Borges, Paul Éluard, Romain Rolland. Dans sa nouvelle incontournable « Tirichh » le réalisme magique, comme mode narratif privilégié, s'impose avec force.

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.inde.redaction@gmail.com ou synergies.inde.gerflint@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en *italiques*. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La **bibliographie** en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture – préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p.49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Inde, n° 10 / 2021

Revue du GERFLINT

**Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Inde, n° 10 / 2021

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° D47P3G4

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42702413w>

Bibliothèque Nationale de France - Décembre 2021

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

La ville est au cœur de ce dixième numéro de *Synergies Inde*, intitulé *Ville et genre : perspectives postcoloniales*. Nous essayons de comprendre comment, de multiples façons, l'espace urbain agit sur les groupes sociaux et de quelle manière ce dernier influe l'appropriation des villes. La prose, la poésie, le théâtre, le roman graphique, le cinéma, la correspondance privée, la pratique de la danse y ont leur place. Le genre n'est pas représenté que par le féminin. Le cadre contre hégémonique dalit, l'homosexualité, la transsexualité sont quelques-uns des champs de recherches approfondies.