

Numéro 8 / Année 2019

# Synergies Inde

Revue du GERFLINT

## **Des Indes à l'Inde : perceptions transculturelles**

Coordonné par Vidya Vencatesan





# Synergies Inde

Numéro 8 /Année 2019

Des Indes à l'Inde:  
perceptions transculturelles

Coordonné par Vidya Vencatesan



REVUE DU GERFLINT  
2019

## 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, France

### Président d'Honneur

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

### Rédactrice en chef

Vidya Vencatesan, Université de Mumbai, Inde

### Secrétaire de rédaction

Siba Barkataki, Université Jawaharlal-Nehru, New Delhi, 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](http://www.gerflint.fr)  
[gerflint.edition@gmail.com](mailto:gerflint.edition@gmail.com)  
[synergies.inde.gerflint@gmail.com](mailto: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](mailto:synergies.inde.redaction@gmail.com)

### Comité de lecture

Serge Borg (Université de Franche-Comté, Besançon, France ; Président du Forum Mondial HERACLES), Verónica Bustamante (Université du Zulia, Venezuela), Jayant Dhupkar (Université d'Hyderabad, Inde), Jean-Marie Fournier (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Anita Ghnet (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Chitra Krishnan (Université de 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), Anita Pytlarz (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Christine Raguet (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France), Vijaya Rao (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), Nelson Vallejo-Gómez (Chargé de Mission Amériques-FMSH, Paris), Florence Windmüller (Université des Sciences de l'Économie Georg Simon-Ohm, Nuremberg, Allemagne).

### 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.

Numéro financé par le GERFLINT.

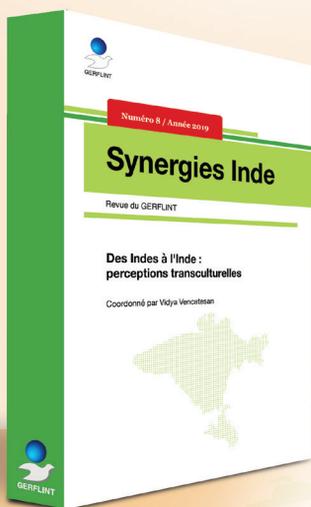
# PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Inde n° 8 / 2019  
<https://gerflint.fr/synergies-inde>



## Indexations et référencement

ABES (SUDOC)  
Data.bnf.fr  
Ent'revues  
Héloïse  
Index Islamicus  
JournalSeek  
MIAR  
Mir@bel  
MLA  
Omnia (Collège de France)  
ROAD (Centre international de l'ISSN)  
SHERPA-RoMEO  
Ulrichsweb  
ZDB



## 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



# Des Indes à l'Inde : perceptions transculturelles

Coordonné par Vidya Vencatesan



## Sommaire



<b>Vidya Vencatesan</b> .....	7
Présentation	
<b>Mugdha Pandey</b> .....	11
L'Inde dans le récit de François Bernier	
<b>Swati Dasgupta</b> .....	19
Les Femmes dans l'Insurrection indienne de 1857	
<b>Fernando Funari</b> .....	27
Langue et fragment : voir et dire l'Inde au XX <sup>e</sup> siècle	
<b>Katayoun Shahpar-rad, Azine Hossein-zadeh</b> .....	41
L'image de l'Inde dans l'œuvre de Hédayat : la naissance du féminin mystérieux	
<b>Priti Bhatia</b> .....	55
L'interprétation en Inde : enjeux et défis	
<b>Akshata S. Pai</b> .....	67
Revisiting <i>Lihaf</i> : Queer representations in Dedh Ishqiya	
<b>Vidhi Mehra</b> .....	79
Contesting Traces: Embedding the Comic Within the Martial in <i>Jaane Tu... Ya Jaane Na</i>	
<b>Ritu Tyagi</b> .....	89
La femme migrante et l'identité transnationale dans <i>Inch'Allah dimanche</i> de Yamina Benguigui	
<b>Jyothsana Narasimhan</b> .....	101
Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome	
<b>Hemlata Giri Loussier</b> .....	119
Une rupture post-sentimentale : la crise de la modernité. Étude sur les œuvres de Michel Houellebecq	
<b>Nouvelles</b>	
<b>Gogu Shyamala</b> .....	131
L'indomptable Tataka Nouvelle en télougou traduite en français par <b>Uma Damodar Sridhar</b>	

<b>Ashokamitran</b> .....	<b>143</b>
Rien qu'une journée pour <i>amma</i>	
Nouvelle en tamoul traduite en français par <b>Uma Narayanan</b> et <b>Eric Auzoux</b>	

## Annexes

Profils des contributeurs .....	<b>153</b>
Consignes aux auteurs.....	<b>157</b>
Publications du GERFLINT.....	<b>161</b>



ISSN 1766-2796

ISSN en ligne 2261-1045

## Présentation

**Vidya Vencatesan**
 Département de français, Université de Mumbai, Inde  
 vidya.vencatesan@gmail.com

*Synergies Inde* vous convie à un nouveau banquet intellectuel avec des articles qui sont le fruit des recherches de chercheurs des quatre coins du monde. Certes l'Inde reste le fil conducteur, mais nous vous ferons voyager dans le temps, de siècle en siècle.

« L'Inde dans le récit de François Bernier » de **Mugdha Pandey** propose une invitation au voyage avec cet intrépide promeneur du XVII<sup>e</sup> siècle qui a traversé l'Inde des Moghols. Médecin, philosophe, voyageur, Bernier écrit les récits de ses pérégrinations qui fascinent la cour de Louis XIV. « Les Femmes dans l'Insurrection indienne de 1857 » nous plonge dans l'époque de la première guerre de l'indépendance indienne. Dans son article sur *Nena Sahib ou l'insurrection des Indes*, un roman feuilleton de Clémence Robert, féministe et grande admiratrice de George Sand, qui fut publié dans le journal *L'Estafette* en 1857, **Swati Dasgupta** fait une analyse fine de la représentation de la femme dans le contexte de « la révolte des cipayes » comme disaient les maîtres coloniaux anglais. **Fernando Funari** nous ramène vers le XX<sup>e</sup> siècle avec une étude détaillée de trois romans phares anglais *A Passage to India* de E. M. Forster (1924), *The Far Pavilions* de M. M. Kaye (1978), un roman français de Michel Larneuil *La petite marche du Télengana* (1968) qui a obtenu trois prix littéraires français, et *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi (1984). Ce chercheur de l'Université de Bologne dans son article « Langue et fragment : voir et dire l'Inde au XX<sup>e</sup> siècle » démontre comment le concept de fragment et de fragmentation des langues et des savoirs à l'âge moderne peut se révéler utile afin de discuter l'idée coloniale d'une Inde visible et dicible.

Ce numéro a le plaisir d'accueillir pour la première fois un corpus persan avec l'œuvre phare de la littérature persane moderne, *La Chouette aveugle* de Sadegh Hédayat publiée pour la première fois à Bombay en 1936 (Mumbai de nos jours). **Katayoun Shahpar-rad** et **Azine Hossein-zadeh** dans leur article intitulé « L'image de l'Inde dans l'œuvre de Hédayat : la naissance du féminin mystérieux » analysent l'image de la femme indienne dans l'univers romanesque de cet auteur pessimiste à travers deux textes, *La Chouette aveugle* et *Sampingué*. **Priti Bhatia** dans son

article intitulé « L'interprétation en Inde : enjeux et défis » se penche sur le travail d'interprète en Inde et en trace l'évolution dans l'Inde ancienne, depuis la civilisation de la vallée d'Indus, qui remonte aux alentours de 3000 avant notre ère, jusqu'à l'Inde moderne du début du vingt-et-unième siècle.

Deux jeunes chercheuses indiennes de l'université de Mumbai nous convient dans le monde du cinéma indien contemporain en anglais. **Akshta S. Pai** dans son article « Revisiting Lihaf : Queer representation in *Dedh Ishqiya* » porte un regard critique sur la représentation des désirs homosexuels des femmes dans ce film hindi de 2014. Cette étude aborde la relation intertextuelle qui existe entre le film *Dedh Ishqiya* de Abhishek Chaubey and *Lihaf* (1941), une nouvelle célèbre d'Ismat Chughtai qui a défrayé la chronique et a valu à l'auteur un procès pour obscénité dans l'Inde encore sous la domination de l'Angleterre victorienne. Par contre « Contesting Traces: Embedding the Comic Within the Martial in *Jaane Tu... Ya Jaane Na* » de **Vidi Mehra** examine la conception de la masculinité mise en scène dans ce film hindi de 2008. Empruntant à la théorie de la performativité de Butler et de l'élaboration par Vasudevan du rôle de l'humour, cet article étudie la représentation de la masculinité dans le film, son abus, la fonction de l'humour, et les conséquences qui en résultent.

Outre ces articles sur le sous-continent, les suivants nous transportent vers le cinéma et la littérature francophone et finit en France contemporaine. **Ritu Tyagi**, de l'université de Pondichéry, dans son article « La femme migrante et l'identité transnationale dans *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui » analyse la structure narrative de ce film bilingue pour faire ressortir comment la femme migrante réussit à occuper une culture interstitielle inventant ainsi le sujet « polymorphe » qui remet en question les notions binaires d'identité nationale et culturelle. **Jyothsana Narasimhan**, doctorante à l'université de Mumbai, nous fait découvrir l'univers de Fatou Diome à travers son article « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome » et montre comment les protagonistes féminines de cette auteure sénégalaise négocient courageusement avec la société patriarcale africaine. Le dernier article de ce numéro propose une étude menée par **Hemlata Giri Loussier** sur les œuvres de Michel Houellebecq (à l'exception de son dernier roman *Sérotinine*) et la crise sentimentale dans la société postmoderne. De l'Inde à la France en passant par l'Afrique... l'itinéraire a été long mais stimulant.

L'Inde n'est pas historiquement reconnue comme un pays francophone. Les anciens comptoirs français de Pondichéry, Yanaon, Karikal, Mahé et Chandernagor exhalent encore un parfum insaisissable de culture française malgré la présence grandissante de l'anglais. Pour ranimer le dialogue des cultures entre nos deux

grandes civilisations, *Synergies Inde* a choisi la voie de la traduction. Nous présentons dans chaque numéro une ou deux nouvelles traduites directement des langues indiennes. Cette fois nous vous offrons en traduction française une nouvelle écrite en langue télougoue, et une autre en tamoul, la plus ancienne langue du monde. Nos traducteurs, Uma Sridhar, Uma Narayanan et Eric Auzoux vous feront voyager dans ces deux contrées indiennes, à savoir l'Andhra Pradesh, le Telangana et le Tamil Nadu.

Nous espérons que nos lecteurs fidèles y trouveront leur compte. Un grand merci au GERFLINT, notre maison mère qui nous assure un *programme mondial de diffusion scientifique en réseau*, dont les principes humanistes nous encouragent à continuer notre travail d'artisans d'amitié franco-indienne. Je remercie les chercheurs et les traducteurs qui continuent à croire avec moi en ce projet et tout particulièrement à l'Université de Mumbai et son Vice-Chancellor dont le soutien sans faille nous est vital.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## L'Inde dans le récit de François Bernier

**Mugdha Pandey**

Pathways World School, Inde

mugdha27@gmail.com

### Résumé

Le récit de voyage est un lieu de rencontre entre deux cultures. C'est une description de mœurs et de paysages lointains. Depuis l'Antiquité, des voyageurs ont entrepris des périples pour satisfaire leur curiosité et leur envie de découvrir de nouvelles terres. L'Occident, fasciné par l'idée de l'Orient, a envoyé plusieurs voyageurs vers ce monde merveilleux. François Bernier, médecin et voyageur au XVII<sup>e</sup> siècle, est venu en Inde pendant le règne d'Aurangzeb. Pour Bernier, l'objectif principal du voyage est de révéler les secrets de l'Inde et d'en dresser un portrait authentique dans ses témoignages afin de renseigner son lecteur. Comment perçoit-il l'Inde ? Quelles sont ses impressions de ce nouveau paysage ? Sa propre réalité intervient-elle dans le discours qu'il produit sur l'Inde ? L'article propose donc une réponse à toutes ces questions.

**Mots-clés :** Récit de voyage, découverte, l'Autre, Bernier, l'Inde moghole, différence

### India in François Bernier's narratives

### Abstract

A travelogue is where two cultures meet. It is a description of distant landscapes and its customs and traditions. Curiosity to know the new world and desire to travel has led travelers to undertake such journeys since the very beginning of History. The West, fascinated by the idea of Orient has sent many travelers towards this marvelous land. François Bernier, doctor, traveler of XVII<sup>th</sup> century, came to India during the rule of Aurangzeb. Bernier's objective of the journey is to reveal the secrets as he witnesses them himself and inform his readers about the real India. How does he perceive India? What are his impressions of the new landscape? Does his own reality intervene while he describes India? The article proposes answers to the aforementioned questions.

**Keywords:** Travelogue, discovery, the Other, Bernier, Mughal India, difference

« Qu'est-ce que voyager ? Rencontrer » dit Barthes (Barthes, 1970 :23). Le voyageur rencontre des peuples de différentes cultures. Lorsque le voyageur débarque sur une nouvelle terre, deux cultures différentes vont se confronter, se croiser. Depuis l'aube de civilisation, les voyageurs se sont lancés dans des périples

pour découvrir le monde. Dans l'article étudié, nous suivons les péripéties d'un voyageur français en Inde, au XVII<sup>e</sup> siècle. François Bernier, né le 25 septembre 1620 à Anjou, a perdu ses parents très jeune. Il est élevé par son oncle. A l'âge de quinze ans, Bernier va à Paris et fait alors connaissance de Gassendi, philosophe épicurien. C'est sous la direction de ce dernier que Bernier s'initie aux sciences naturelles. Il obtient le titre de docteur en médecine de la faculté de Montpellier. Curieux et d'esprit aventureux, il débarque à Sourate en 1659 et demeure en Inde jusqu'en 1669. En 1670, il fait imprimer son *Histoire de la révolution des états du Grand Moghol*. Son ouvrage est bientôt traduit en anglais, allemand et italien. Bernier n'est pas le premier voyageur à mettre les pieds en Inde. Le pays est déjà présent dans l'imagination des Occidentaux, c'est une énigme, il a été présenté comme une contrée merveilleuse et fabuleuse. Afin de décrire ce nouveau paysage, ces nouvelles coutumes étrangères, les voyageurs se sont mis à retranscrire leurs expériences. La forme prise par ce discours peut être appelée récit de voyage. Dans ladite perspective, un récit de voyage se transforme en une œuvre didactique. De plus, le récit de voyage ouvre une fenêtre sur l'autre. Qu'est-ce qu'évoque cet autre chez le voyageur ? Quel regard portent les Occidentaux, notamment les Européens, sur l'Inde, un pays si différent des leurs ? Y a-t-il un jugement de valeur qui influence le récit de voyage ? Quelle image de l'Inde diffuse Bernier ? Quelles sont les réalités indiennes qui sont décrites dans son récit ? Ainsi, dans la première partie de cet article, je vais d'abord tenter de définir l'Orient et puis de dresser le portrait de l'Inde en Occident. Dans la deuxième partie, je vais évoquer le sujet de l'altérité. Enfin, en me basant sur des exemples tirés du récit, je vais parler de l'image de l'Inde que propage François Bernier. Bien qu'il témoigne de la période moghole et de la montée d'Aurangzeb à la couronne, je n'évoquerai pas le bouleversement politique moghole ; je mettrai plutôt en relief l'aspect topographique, géographique et sociologique de ce règne.

## 1. L'Orient et l'Inde dans l'imaginaire occidental

Le terme Orient avec une majuscule définit l'ensemble des pays qui se trouvent à l'est de l'Europe. Cette définition se base sur l'eurocentrisme qui a été une vision du monde dominante pour la plupart des historiens. Géographiquement, l'Orient s'oppose à l'Occident. Pour les habitants de ce dernier, l'Orient évoque aussi un univers exotique : « une plaine fertile, inondée de soleil, un jardin des délices, sources des fleuves de vie des quatre régions du monde, lieu de beauté et d'opulence où l'or côtoie les pierres précieuses. » (Palmier-Chatelain, Gadoin, 2008 : 21). D'après Edward Saïd, « L'Orient était presque une invention européenne, et avait été depuis l'Antiquité un lieu romantique, des êtres exotiques... » (Saïd,

2001 : 1). Il y a deux sentiments opposés dans le discours orientaliste. D'une part, les Occidentaux sont attirés par l'Orient et d'autre part, il y a le rejet de cette image qui se traduit par l'attribution aux Orientaux des vices comme la paresse, l'ignorance et la sensualité. L'Orient a d'ailleurs permis à l'Europe de se définir par contraste en lui permettant de « préciser son identité en se démarquant de l'Orient. » (Said, 2001 :9) Au XVII<sup>e</sup> siècle, la distance à l'Orient se rétrécit, surtout grâce aux relations commerciales et grâce aux voyageurs. (Michael Harrigan, 2008 :11).

L'Inde fascinait l'imaginaire occidental, peuplée de singes et d'éléphants, d'arbres gigantesques aux pouvoirs magiques. Cette imagerie fait rêver de nombreux voyageurs occidentaux qui se mettent à entreprendre le périple vers l'Orient. Depuis l'Antiquité, l'Inde se trouve dans le discours occidental. Si l'on remonte à cette époque, le récit d'Hérodote présente un pays où les habitants mangent leurs parents morts, où les épices foisonnent et où pousse une flore luxuriante (Filliozat, 102). D'après les écritures sur l'Inde de cette époque-là, la monstruosité et la sagesse y coexistent. Dans les siècles à venir, les récits de Marco Polo et de Jean de Mandeville aident à enflammer le désir de découvrir, connaître, comprendre ce pays merveilleux qu'est l'Inde. Le pays jadis imaginaire devient une réalité pour les voyageurs occidentaux. Au XVII<sup>e</sup> siècle même, il y a autant que 4 voyageurs français qui font la route de l'Inde. Bernier est l'un d'eux. Bernier, grâce à son séjour de dix ans en Inde, peut présenter à son tour sa vision de la réalité indienne moghole. D'après Raymond Schwab dans *La Renaissance orientale*, Bernier est l'un des premiers voyageurs ayant la curiosité de découvrir l'Inde authentique qui se cachait derrière l'Inde fabuleuse. Mais avant de passer à l'image de l'Inde représentée par Bernier, il convient traiter le sujet de l'altérité. Un récit de voyage est en effet un lieu de rencontre entre le soi et l'autre. La qualité et le caractère de ce qui est autre, c'est de l'altérité. Ainsi, c'est la reconnaissance de l'autre dans sa différence.

## 2. L'altérité

« *La quête de l'ailleurs y est aussi une quête de soi, une quête identitaire...* » (Gadoin, 2008: 9). Le voyage permet de mieux se connaître. En quête de quelle identité est-on ? Le mot identité vient de la racine latine *identitas* qui signifie la similitude. Les voyageurs cherchent-ils des similitudes (avec leur propre pays), lorsqu'ils partent à la découverte de l'Orient ? Selon Richard Jenkins, la question d'identité se base sur non seulement les similitudes mais aussi les différences. L'identité désigne donc la manière par laquelle une personne ou une collectivité de personnes se distinguent de l'autre (Jenkins, 2014 :17). Par conséquent, l'identité

est un rapport qu'on établit avec l'autre. L'autre est le fruit de son être et de son environnement. La rencontre avec la nouvelle culture nous en apprend davantage non seulement sur l'autre mais aussi sur nous-mêmes. Selon Joseph de Finance « L'Autre absolu, sans aucune trace d'identité ou de similitude n'existe pas. » (De Finance, 1993 : 2). L'altérité, qui joue principalement sur la différence avec autrui, ne peut survivre sans les similitudes.

*L'aspect négatif joue, dans l'altérité, un rôle spécifique. Et quand l'autre est perçu formellement comme autre, cet aspect est prédominant. L'altérité est plus souvent, sinon toujours, liée aux distances locale et temporelle. Reste que, dans la mesure et au niveau où les objets sont localement et temporellement séparés, ils sont autres.* (De Finance, 1993 : 4).

En effet, c'est la diversité des individus d'une même population qui frappe Bernier dans ses aventures. Tous les voyageurs qui entreprennent le périple vers le nouveau monde ont ce désir de connaître l'Autre pour preuve l'incipit du récit de voyage de Bernier annonce sa volonté éternelle comme « Le désir de voir le Monde, m'ayant fait passer dans la Palestine et dans l'Egypte, ne me permit pas d'en demeurer là : je fis dessein de voir la mer Rouge d'un bout à l'autre. » (Bernier 1981 :29). Cette obsession de la nouveauté se développe avec une conscience pour éviter la répétition des autres voyageurs, ce qui est évident dans leur choix des données. L'exemple suivant en fait preuve. « J'avais écrit plusieurs choses fort au long de mes mémoires et avais même pris les figures de plusieurs de leurs dieux [...] mais, ayant trouvé tout cela ou du moins la meilleure partie imprimé dans China Illustrata [...], je me contenterai de vous avoir indiqué le livre. » (Bernier, 1981 :252).

Le récit de voyage est l'expérience personnelle du voyageur qui prend la plume pour tout décrire. C'est le champ où le voyageur décrit la nouveauté à laquelle il fait face grâce à l'Autre. François Bernier décrit la bataille de succession entre les quatre fils de l'empereur moghol Shah Jahan comme « une tragédie que je viens de voir tout fraîchement représentée. » (Bernier, 1981). Par ailleurs, le voyageur reste le pont unique entre les deux mondes c'est-à-dire le sien et celui qu'il découvre. C'est pourquoi il est fort possible que la représentation de l'Autre soit influencée par son subjectivité. Selon Sophie Linon-Chipon, « Le voyageur est tenté de jouir et d'abuser de ce privilège exceptionnel car il est le seul garant de ce qu'il dit. » (Linon-Chipon, 2001 : 193). Il est donc intéressant de voir comment Bernier interprète la réalité indienne. Bernier n'est pas le premier à voyager en Inde. Ainsi, de quelle perspective présente-t-il l'image de l'Inde ? Propose-t-il un compte impartial de l'Autre ?

### 3. L'Inde de Bernier

L'œuvre de Bernier a une forme épistolaire. Il écrit des lettres à ses seigneurs pour décrire la topographie, le peuple, les coutumes, les traditions indiennes. Dans une lettre, adressé à Colbert, le dirigeant des finances à la cour de Louis XIV, Bernier décrit ce dont il est témoin. Son étonnement transparait dans ses écrits et il décrit à quel point l'Inde est grande. « Je ne l'ai pas mesuré mathématiquement, mais, à considérer les journées ordinaires du pays de la manière qu'on chemine trois grands mois pour traverser...je ne saurai croire qu'il n'y ait au moins cinq fois le chemin de Paris à Lyon. » (Bernier, 1981 :145). Non seulement l'étendue du pays l'étonne mais il est aussi impressionné par la richesse de la terre. Bernier en tant que voyageur a parcouru presque tout l'Orient. De ce fait, la comparaison avec la terre d'Egypte, jusqu'alors jugée la plus fertile, semble inévitable (Bernier, 1981 :145). Les produits nécessaires à la vie ainsi que les biens commerciaux comme le coton, l'indigo, la soie, abondent, particulièrement au Bengale. Bernier ne se limite pas à faire l'éloge des terrains fertiles, il les compare aussi à des terrains stériles, tels que la montagne ou le désert. Cet aspect topographique de l'Inde lui semble compenser la richesse dont il est étonné (Bernier, 1981 : 147).

Lors de son séjour, Bernier a visité des villes indiennes, notamment celles qui étaient les sièges du royaume moghol. Il va de soi que le voyageur, n'étant pas le premier à découvrir cette terre, a beaucoup appris grâce au travail de ses prédécesseurs. Mais c'est à partir de son expérience personnelle qu'il a pu dégager ce qui constituait la réalité indienne. Il a un esprit rationnel. C'est un homme scientifique qui ne se fie pas aux témoignages des autres voyageurs. Parlant des villes indiennes, il remet en cause les affirmations d'autres voyageurs européens qui éprouvent un mépris vis-à-vis des bâtiments des villes. Bernier est d'avis que « [...] si Paris, Londres ou Amsterdam étaient dans l'endroit où est Delhi, il en faudrait jeter par terre la plus grande partie pour les bâtir d'une autre façon.» (Bernier, 1981 :177). Il fait référence à la chaleur de ces latitudes qui exige une certaine différence dans la disposition architecturale des villes. De plus, cette chaleur, si élevée pendant huit mois de l'année, affecte aussi le bétail qui meurt de faim (Bernier, 1981 :248). Ce qui est frappant dans son discours, c'est son approbation de l'altérité. Il n'est pas en quête de similitudes ; il semble plutôt respecter les différences qu'il constate. Néanmoins, il crée tout de même des liens entre son peuple et le peuple indien. En évoquant l'éclipse, il souligne l'aspect superstitieux des Occidentaux et des Orientaux. « La crédulité enfantine et la terreur panique » de son peuple pendant l'éclipse de l'an 1654 est aussi remarquable que les pratiques hindous dont il est témoin à Delhi en 1666. En France, certains ont acheté de la drogue contre l'éclipse et d'autres se sont cachés dans la noirceur de leurs chambres bien fermées. Quant

à l'expérience en Inde, il raconte les pratiques des hindous qui se sont plongés dans la Yamuna et tous les autres fleuves et ont prié avec « l'eau dans la main et la jetant vers le soleil. » (Bernier, 1981 : 228). Tout cela lui paraît ridicule, tout autant que la tradition de Sati. Il a assisté de nombreuses fois à l'horrible spectacle des veuves brûlées vives sur le bûcher de leur défunt mari (Bernier, 1981 : 235). Lorsqu'il mentionne les histoires de victimes de Sati, il dit que « cela serait trop long et trop ennuyeux » car beaucoup a été déjà écrit par ses anciens collègues-voyageurs. Les autres voyageurs occidentaux en ont déjà fait le récit. D'après ce qu'il témoigne, « il ne s'en brûle pas en si grand nombre qu'au temps passé, parce que les mahométans sont ennemis de cette barbare coutume. » (Bernier, 1981 : 232).

Bernier ne cède pas au sensationnalisme. Il semble donc qu'il raconte la réalité d'une manière objective et n'abuse pas de son privilège d'unique «garant» (*Linon-Chipon, 2001 : 193*). Il raconte deux ou trois exemples du rituel de Sati et par conséquent laisse un choix à son lecteur d'en tirer des conclusions. Pourtant l'épisode de Sati évoque en lui une si grande colère que le lecteur est censé ressentir la même. A l'occasion du rituel de Sati de la veuve de son ami Bendidas, grâce à son intervention opportune, la femme est enfin persuadée de ne pas commettre cet acte « si étrange et si effroyable. Eh bien, lui dis-je aussi tout en colère, prends donc tes enfants, malheureuse que tu es, égorge -les, et brûles-les avec toi [...] » (Bernier, 1981 :233).

Observateur, Bernier note quasiment tous les aspects de la société indienne. Étant homme de science, les coutumes indiens lui semblent parfois incompréhensible et même drôle. L'un de ces étrangetés réside dans la consulter avec les astrologues pour chaque aspect de la vie quotidienne. L'exemple suivant confirme cet aspect. Il s'agit d'un jardinier qui, ignorant les recommandations d'un astrologue sur le moment opportun de planter les arbres dans le jardin du roi, arrache tout ce qui a été planté à son insu et invoque ainsi la colère du roi Shah-Abbas et de son astrologue.

*Le rustaud de jardinier, qui avait un peu de vin Chiraz dans la tête, regarda l'astrologue de travers et lui dit ces trois mots en grondant et en jurant : Billah, billah, il fallait bien que ce fût un admirable sahet, celui que tu as pris pour ces arbres, astrologue de malheur ; ils ont été arrachés ! Quand Shah-Abbas entendit ce raisonnement, il se mit à rire, tourna le dos à se retira (Bernier, 1981 : 121). Pour Bernier, c'est absurde comme rien de tout cela ne peut se faire sans l'arrêt de Monsieur l'Astrologue, ce qui est une gêne incroyable [...] Car enfin, il faut que l'astrologue ait connaissance de tout ce qui se passe [...](Bernier 1981 :120).*

Le majuscule « M » et « A » de Monsieur l'Astrologue semble exprimer la satire de la part de Bernier qui remet en question des croyances des Indiens.

De ce qui précède, tous les exemples mettent en évidence un traitement objectif et compréhensif du nouveau paysage de la part du voyageur-écrivain. Afin d'éviter la répétition des aspects déjà exprimés par d'autres notre voyageur-écrivain montre une conscience dans le choix de donnés qu'il présente.

## Conclusion

Bernier arrive en Inde pendant la période moghole où un bouleversement politique va avoir lieu. Il est témoin de toutes les machinations des fils de l'empereur Shah Jahan qui tentent d'usurper la couronne.

C'est finalement Aurangzeb qui obtient le trône. Bien qu'il ne soit pas le pionnier des aventures vers l'Inde, Bernier se base sur ses propres expériences en Inde et non pas sur les préjugés qu'il tenait de ses prédécesseurs. Doté de l'esprit scientifique et raisonnable, il ne semble porter aucun jugement de valeur sur le nouveau paysage. De ce fait, il comprend mieux la diversité qu'il y a dans le monde. Son statut d'occidental ne déshonore pas la réalité orientale, voire indienne, mais en respecte les particularités. Cependant, étant un homme de science, son esprit scientifique ne lui permet pas d'accepter les traditions qui sont au-delà de la logique comme celles pratiquées par les hindous pendant l'éclipse ou la tradition de Sati. En définitive, son récit met en évidence une Inde qui regorge de richesses, dont les villes ont un style architectural bien distinct de celles en Europe et dont le peuple pratique des traditions parfois déraisonnables. Ainsi, c'est une Inde authentique qui est présentée au lecteur occidental.

## Bibliographie

- Barthes, R. 1970. *L'empire des signes*. Paris : Livre de poche.
- Bernier, F. 1981. *Voyage dans les Etats du grand moghol*. Paris : Fayard.
- De Finance, J. 1993. *De l'un et de l'autre, essai sur l'altérité*. Gregorian Biblical Book Shop.
- Franck, M. 2004. *Désirs d'ailleurs*. Les Presses de l'Université Laval.
- Gomez-Géraud, Philippe, A. 2001. *Roman et récit de voyage*. Paris :P. U.P.S.
- Harrigan, M. 2008. *Veiled Encounters, Representing the Orient in 17th century French Travel Literature*. Amsterdam, New York: *Rodopi*.
- Jenkins, R. 2014, *Social Identity* (4<sup>th</sup> Edition), London, New York: Routledge.
- Palmier-Chatelain, Marie, E., Gadoin, I. 2008. *Rêver d'Orient, connaître l'Orient*. ENS Editions.
- Said, E. 2001. *Orientalism*. India: Penguin.
- Filliozat, J. 1981. « La valeur des connaissances greco-romaines sur l'Inde ». *Journal des savants*, n° 2, p. 97-135. [En ligne] : [https://www.persee.fr/doc/jds\\_0021-8103\\_1981\\_num\\_2\\_1\\_1426](https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1981_num_2_1_1426) [Consulté le 6 juin 2019].





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Les Femmes dans l'Insurrection Indienne de 1857

**Swati Dasgupta**

Université de Delhi, Inde

32swati@gmail.com

### Résumé

La presse féministe, que l'on différencie de la presse féminine par son contenu axé sur la revendication des droits des femmes, apparaît à la Révolution et s'est développée petit à petit, surtout aux périodes révolutionnaires de 1830 et 1848. Ainsi, malgré leur histoire souvent « féminine », une lecture entre les lignes nous révélera l'aspect « féministe » du texte. *Nana Sahib ou l'insurrection des Indes* un roman feuilleton de Clémence Robert, une féministe et grande admiratrice de George Sand, fut publié dans le journal *L'Estafette* en 1857. Cet article sera donc une courte étude de la représentation des femmes dans le contexte de la Révolte des cipayes et une analyse de l'aspect « féministe » plutôt que « féminin » du roman.

**Mots-clés :** Nena-Sahib, Eborá, Vasimóre, Malika Kishwar, Marguerite O'Sullivan, Sarah Stugart

### Women in the Indian Revolt of 1857

### Abstract

The feminist press, which is different from the feminine press in its portrayal of women's rights, appeared during the French Revolution and developed gradually, especially during the French revolutionary days of 1830 and 1848. Despite their stories often being "feminine", reading between the lines will reveal the 'feminist' aspect of the text. *Nana Sahib or the Indian Insurrection*, a serialised novel penned by Clemence Robert, a feminist and great admirer of George Sand, was published in the newspaper *L'Estafette* in 1857. This article is a short study of the representation of women during the Sepoy Mutiny as depicted in the novel, and analyses how it is a "feminist" novel rather than a "feminine" one.

**Keywords:** Nena-Sahib, Eborá, Vasimóre, Malika Kishwar, Marguerite O'Sullivan, Sarah Stugart

*L'homme au champ et la femme au foyer :  
L'épée pour l'homme, l'aiguille pour elle :  
La tête pour l'homme, le cœur pour la femme  
À l'homme de commander et à la femme d'obéir ;  
Tout le reste - confusion!  
Alfred Tennyson, 1847.*

... a dit Alfred Tennyson dans son poème « La Princesse » en 1847. Cette image victorienne de la femme ou épouse idéale est bien connue en Angleterre comme « l'Ange du foyer<sup>2</sup> » : une femme qui devait être soumise à son mari et devait lui consacrer sa vie. Contrairement à cette image stéréotypée du dix-neuvième siècle de la femme occidentale (et je souligne le mot stéréotypée car un grand nombre de femmes-activistes européennes de l'époque avaient déjà commencé à chercher l'égalité des sexes, parmi lesquelles Mary Wollstonecraft Shelley qui est la plus connue), en Inde, lors de l'insurrection de 1857, plusieurs femmes participèrent à l'action politique : Rani Lakshmbai (1835-1858), Begum Hazrat Mahal (1820-1879) et les Begums de Bhopal (entre 1730 et 1901, il y eut quatre Begums). Voir tant de femmes indiennes régnautes ou guerrières au cours du même siècle a sans doute inspiré certains auteurs à décrire cette influence féminine au cours de la mutinerie, parfois en laissant libre cours à leur imagination.

Le présent article cherche à analyser l'importance des femmes indiennes telle que la dépeint Clémence Robert dans *Nena Sahib ou l'insurrection des Indes*. Le roman a été publié sous forme de feuilleton en 1857 dans *L'Estafette*, un quotidien français qui contenait de nombreux articles sur les événements en Inde au dix-neuvième siècle. La Bibliothèque nationale de France a, par la suite, imprimé un seul exemplaire de ce feuilleton destiné à ses lecteurs. En 1858, le livre a apparemment été publié par un certain L. de Potter, mais il n'est plus disponible et je n'ai pas pu déterminer combien d'exemplaires avaient été imprimés. Cet éditeur, il semblerait, ne comptait que deux livres à son crédit. Les histoires de Clémence Robert ont également été publiées en feuilletons dans d'autres journaux de l'époque, *La Presse*, *La République*, *Le Constitutionnel*, *La Patrie*, *La Liberté*, *Le Pays*, pour en nommer quelques-uns.

## 1. L'ange du foyer

Le statut de la femme européenne, défini en termes de domesticité et de moralité, a provoqué la demande de l'égalité et de la réforme des droits des femmes, ces dernières s'intéressant déjà à d'autres domaines et ne voulant pas être contraintes dans le rôle que la société leur avait assigné.

Les femmes des deux côtés de l'Atlantique (Angelina et Sarah Grimké, Sarah Josepha Hale, Charlotte Brontë, George Eliot pour n'en citer que quelques-unes, et bien sûr George Sand que Clémence Robert tenait en très haute estime) ont évoqué cette dichotomie, essayant ainsi de modifier les attentes des femmes. A travers leurs divers écrits, pas seulement des romans mais aussi des lettres et des discours, elles ont essayé de briser les chaînes qui les lient à leur maison. En finir avec le

stéréotype de la femme victorienne est, selon Virginia Woolf, synonyme de « tuer l'Ange du foyer<sup>3</sup> ».

Les romans de Clémence Robert sont plus ouvertement militants que ceux de plusieurs de ses contemporains. Les canons de la République de Juin 1848, qui détruisent les espoirs de George Sand, ne cassent pas l'élan de Robert. En revanche, l'auteure s'est bien servi des romans feuilletons pour exprimer son avis sur les personnes qu'elle considérait comme des héros et sur les sociétés secrètes.

Dans le monde journalistique, l'espace textuel est généralement divisé en deux sous-ensembles : l'argumentatif, qui domine la banalité, et le récit, basé sur des stéréotypes. En fait, le stéréotype journalistique était un outil nécessaire au dix-neuvième siècle pour représenter « l'autre ». Il pouvait être une représentation caricaturale à schéma fixe, mais il était, néanmoins, une représentation de leurs différences avec l'autre. « Le stéréotype suscite des images mentales, et ces images participent de la découverte de l'autre et de l'ailleurs » (Kalifa, Vaillant, 2004) ; « Et c'est la colonisation européenne de l'Égypte, du Moyen-Orient, de l'Afrique du Nord et de l'Asie qui a rendu possible, ou du moins a créé le contexte nécessaire, à l'émergence d'une littérature de saveur coloniale » (Gardaz, 2005).

## 2. Les quatre femmes

Si *Nena Sahib ou l'insurrection des Indes* est un roman historique intéressant, sa valeur historique est tout de même limitée. L'histoire de Nena Sahib a pour toile de fond l'insurrection indienne de 1857 contre les Britanniques, qui renvoie aux préoccupations de l'écrivaine tout en s'inscrivant dans une vision qui reste coloniale. Elle décrit plusieurs femmes indiennes qui s'impliquent hors du foyer, ce qui est inhabituel pour les femmes de l'Europe du dix-neuvième siècle. La première, et la plus vaillante d'entre elles, Eborá, aide Nena Sahib dans la révolte contre les Britanniques. Elle est radieuse, belle et terrible. Servante dévouée de Nena, sorte d'ange gardien, elle lui permet de se sortir de toutes sortes d'ennuis. Cavalière accomplie, prête à tuer en cas de besoin, elle est toujours habillée en homme pour pouvoir se battre contre les Britanniques aux côtés de Nena Sahib. Ayant perdu ses parents lorsque les Britanniques avaient exterminé les habitants du village de Linapore, Eborá ne pouvait penser qu'à libérer son pays de la domination britannique. Quand elle vit Nena pour la première fois, elle posa une main sur sa poitrine et l'autre tendue vers lui ; elle voulait ainsi signifier « À vous, pour toujours ». Elle fut, dorénavant les yeux et les oreilles de Nena. Lorsque quatre Indiens vindicatifs qui conspiraient pour tuer Nena Sahib s'introduisirent subrepticement dans la chambre où le leader de la mutinerie indienne dormait, ce dernier, ayant gardé

ses armes à l'autre bout de la pièce, se trouva sans défense. Réveillé par le bruissement des sons dans sa chambre, Nena avait peu d'espoir d'être en mesure de se sauver des intrus armés. Il avait presque perdu la bataille quand Ebor entra dans la pièce, le pistolet au poing, tuant l'un des assaillants. L'autre agresseur brandit son épée mais se retrouva face à un ennemi de talent qui le tua. Cette jeune femme vaillante, cherchant à débarrasser l'Inde des Britanniques, était capable de manier des armes sans effort et avec précision.

Si Ebor voulait toujours être avec Nena dans sa quête pour la liberté du joug britannique, Clémence Robert parle d'une autre femme qui voulait être avec Nena Sahib pour des raisons totalement différentes. La très belle Vasimore, une nautch-girl très demandée, connut une grande réussite professionnelle et était donc très riche. Mais son désir unique - celui de vivre avec Nena Sahib, en tant que femme ou maîtresse (le roman ne le précise pas clairement) - fut brisé : Nena Sahib n'accepta pas sa proposition. Après avoir déclaré son amour pour Nena, Vasimore essaya de le charmer et de le cajoler, lui disant que dans sa profession, elle rencontrait souvent des gens influents et importants. Elle pourrait le présenter au gouverneur anglais et créer une opportunité pour ses hommes de capturer l'Anglais. Elle se vantait qu'elle pourrait également lui obtenir des informations d'Agra, de Cawnpore, de tout autre lieu dont aurait besoin Nena puisqu'elle avait accès à un grand nombre de secrets des chefs d'État. Elle déclara que c'était son amour pour son pays qui l'incitait à l'aider. Cette dernière phrase fut le comble pour le chef des insurgés indiens : « Tu m'as parlé de m'aider dans mes entreprises par d'indignes trahisons... [...] Tu m'offres les secrets qui appartiennent aux autres, c'est donc le vol avec la trahison qu'il faut dire » (Robert, 1857 : 77). Cette réaction du chef de la révolte vexa Vasimore qui décida, comme elle ne pouvait pas l'aider, de le briser. Elle commença par comploter avec diverses personnes pour se venger. Après l'échec de deux tentatives d'assassinat du chef de l'insurrection, elle se suicida au milieu de son spectacle de danse donné lors d'un grand rassemblement organisé pour honorer Nena Sahib et ses inlassables efforts contre les Britanniques. Après avoir décrit la mort de la bayadère Vasimore, Clémence Robert dévoile enfin son âge : elle n'avait que 20 ans. Robert, se basant sur les images stéréotypées des Occidentaux d'une bayadère indienne, y a ajouté des représentations journalistiques pour mettre en relief le rôle d'une femme indépendante. En guise de récit politique, elle a montré le côté indépendant des bayadères indiennes au lieu des images stéréotypées qu'avaient les Français. Pourtant associer une bayadère à Nena Sahib est un concept qui pourrait être désigné par une expression de Noam Chomsky comme une « fausse réalité faite exprès pour le peuple<sup>4</sup> ». Cependant, cette fausse réalité aurait certainement inspiré les femmes du 19<sup>e</sup> siècle et les aurait encouragées à être plus proactives dans leurs vies et à tuer ainsi l'ange du foyer.

La troisième femme « associée » à Nena Sahib, une certaine Marguerite O'Sullivan, fille d'un colonel anglais Lord O'Sullivan, était une jeune femme dont Nena Sahib était éperdument amoureux. Lord O'Sullivan avait apparemment accepté de donner la main de sa fille au rebelle indien. Mais cette Marguerite fictive est morte à l'âge de 19 ans, détruisant ainsi les espoirs de Nena. Sa tombe était la seule chose qui faisait monter les larmes aux yeux du cœur de lion. Cette dame, malgré son jeune âge, a été en mesure de toucher et d'influencer un combattant aussi audacieux et déterminé que lui. « Marguerite, seul amour de ce cœur de lion qui semblait ne devoir s'amollir jamais dans les tendresses (sic) et les douces larmes ; je t'ai aimé pourtant avec le don de toute ma vie ... Si j'eusse été uni à toi, toute ma vie se fût écoulée dans cet amour<sup>5</sup>. » Nena Sahib n'aurait probablement pas joué le même rôle dans l'insurrection si Marguerite eût vécu. Cependant l'écrivaine n'a consacré qu'une demi-page à cette Marguerite mystérieuse.

Après cette courte évocation d'une femme britannique, Clémence Robert détaille une autre femme anglaise. La jeune et belle Mlle Sarah Stugart est la fille de Lord Stugart, un général anglais, et la sœur de l'Indophile Henry Stugart. Elle détestait l'Inde et les Indiens. Cela ne l'a toutefois pas empêchée de jouir de sa vie en Inde, car il était possible de s'y enrichir. C'est en Inde qu'elle était en mesure de se procurer avec facilité des incrustés de perles et de diamants, et même de rares plantes marines. Le fait que les plongeurs passaient des heures sous l'eau pour obtenir certaines de ces plantes pour elle était sans conséquence. Les Indiens, selon elle, n'avaient aucun sentiment et ne souffraient donc pas de telles tâches ardues.

*« - Et s'il meurt au fond de ces eaux où, en allant chercher pour des millions de pierreries, il gagne à peine le pain de sa famille, cela ne vous fait rien, Sarah ?  
- Non, je n'y penserai pas<sup>6</sup>. »*

Sarah précisa que, contrairement à certaines femmes anglaises qu'elle connaissait, la langue pour elle ne posait aucune barrière quand elle avait besoin de communiquer avec ses servantes indiennes : « Oh ! dit-elle en posant le bout de son joli doigt sur la tête de perle d'une des longues épingles qui retenaient (sic) ses cheveux, moi, lorsque mes femmes ne m'habillent pas à mon gré, je leur enfonce ceci dans le bras...et elles comprennent tout de suite ce que je veux<sup>7</sup>. » Cette fille anglaise fut plus tard emprisonnée par les Indiens. Même si elle réussit à s'échapper plusieurs mois plus tard, elle ne recouvra jamais la santé. Elle sortit un jour pour une courte promenade, et se sentant très fatiguée, s'arrêta près d'une maison où elle mourut, sur l'herbe verte à côté d'une cascade. Le bruit courut que quelques Indiens, ayant trouvé son cadavre, le décapitèrent et mirent sa tête dans le Temple Seeta comme offrande à la déesse. Et ce fut là que son père Seigneur O'Sullivan

trouva sa tête. La rumeur, vraie ou fausse, que les Indiens avaient tué la fille du général se propagea rapidement dans le camp anglais et fut le déclencheur pour tous les soldats anglais qui cherchèrent à se venger et infligèrent ainsi une punition d'une extrême cruauté aux Indiens. Sarah Stugart peut donc être considérée comme déterminante dans l'assaut britannique contre les Indiens en 1857. Il est intéressant de noter que Robert semble avoir choisi d'ignorer l'histoire la plus répandue -- celle des cartouches enduites de porc et de suif de bœuf comme le catalyseur de la mutinerie et attribua indirectement les débuts de l'insurrection à une femme.

*Après la description de ces femmes fictives liées à l'histoire indienne, Clémence Robert souligne l'indépendance et le courage d'une femme historique, Malika Kishwar, la mère de Wajid Ali Shah, qui est bien connue pour sa détermination à aider son fils. Elle est allée en Angleterre avec l'espoir de pouvoir convaincre la reine Victoria de libérer son fils emprisonné et lui restituer son petit royaume. Victoria refusa de lui parler. Beaucoup d'Indiens au dix-neuvième siècle voyaient le voyage vers des contrées lointaines d'un mauvais œil, en particulier les voyages outre-mer. Ceci, cependant, ne dissuada pas Malika Kishwar pour qui la justice était d'une grande importance et elle ne recula point devant ce qu'elle estimait juste (Dasgupta, 2018 : 7-8).*

Il ne faut pas laisser croire aux lecteurs de cet article qu'il ne s'agit que de ces quatre femmes dans *Nena Sahib ou l'Insurrection des Indes*. En vérité la description de ces femmes ne constitue qu'une partie insignifiante du roman, la plus grande partie racontant la lutte de Nena Sahib contre les Britanniques. L'évocation de ces quatre femmes vaillantes dans un roman « politique » fait-elle de ce roman une écriture féminine ou féministe ? Même si ces deux termes furent conçus après la naissance de ce roman de Clémence Robert, on ne peut pas nier que les deux phénomènes existaient déjà en 1857.

## Conclusion

Une littérature «féminine» s'appuie sur les schémas narratifs et les thèmes de la tradition des écrivains masculins tandis que la littérature «féministe» tend, par la suite, à contester ces schémas et revendique son droit à l'autonomie, comme l'affirme Karine Grabey dans « Théories féministes<sup>8</sup> ». Showalter a inventé le terme «gynocritique» pour décrire la critique littéraire basée dans une perspective féminine<sup>9</sup>. « La gynocritique vise à comprendre la spécificité de l'écriture des femmes pas comme un produit du sexisme mais comme l'aspect fondamental de la réalité féminine<sup>10</sup>. » Or quelle est, dans le roman de Clémence Robert, cette réalité féminine en Inde ? Est-ce un domaine féminin dominé par les hommes

indiens ? Si on analyse les événements narrés ou imaginés par l'écrivaine, on constate que Nena Sahib aurait probablement été tué si Eborá n'avait pas été à ses côtés. Le courage qu'il faut à Malika Kishwar pour se rendre à Londres et tenter de convaincre la Reine d'épargner son fils s'oppose à la faiblesse d'un homme comme le roi Wajid Ali Shah et Marguerite O'Sullivan aurait probablement eu la capacité de changer les idées de Nena-Sahib envers les Britanniques. Le cours de l'histoire de l'Inde aurait-il été différent si Nena avait accepté la proposition de Vasimó qui prétendait avoir la capacité de lui révéler des secrets importants des Anglais ? La mort de la belle fille d'un général britannique (Sarah Stugart) incita des bataillons britanniques (des hommes, bien sûr) à maltraiter les Indiens. Dans l'écriture de Clémence Robert, comme chez certaines écrivaines du dix-neuvième siècle, les valeurs féminines sont présentées non pas pour montrer que c'est aux femmes d'aider les hommes mais plutôt pour donner aux femmes leur place dans la société en déstabilisant les systèmes masculins qui les contiennent. Toute aide apportée à Nena Sahib montre la fragilité du statut de l'homme dans la société indienne, qui servira à faire comprendre aux lectrices, surtout les lectrices occidentales, que l'Inde a libéré les femmes dans la société. Ainsi ce ne sont pas les valeurs féminines par excellence comme l'émotion, la créativité, l'amour, le lien, l'intériorité, la passivité que Robert essaie de nous représenter dans *Nena Sahib ou l'insurrection des Indes* mais la libération des femmes de ces images stéréotypées. On peut donc conclure que ce roman, étant en lutte contre l'homme et non avec l'homme, est un roman féministe et pas féminin. Les historiens constatent que depuis le 18<sup>e</sup> siècle, les femmes journalistes en France s'étaient servies de la presse pour « aller à l'encontre des attitudes misogynes » et « transformer l'image de la femme dans toutes les couches de la société » (Adler, 1979 : 75). C'est un roman féministe qui a cependant été présenté comme un conte intéressant plein de stéréotypes pour assurer un lectorat public large. À cette fin, elle nous a régales avec les « éventails incrustés de perles et de diamants, et même avec des plantes rares de mer », avec la description de la misère des plongeurs en eaux indiennes, avec un tigre qui est toujours à côté d'un homme, presque comme un animal apprivoisé, et bien sûr, avec la bayadère ou nautch-girl indienne.

### Bibliographie et sitographie

Adler, L. 1979. *À l'aube du féminisme : les premières journalistes*. Paris : Payot.

Chomsky, N. « False reality tailor-made for the masses. » In: *Manufactured reality: the 'Third Way'* [En ligne]: <http://www.gwb.com.au/gwb/news/economic/271098.html>. [Consulté le 15 juin 2019].

Dasgupta, S. 2018. « L'Ange du foyer : Regards féminins sur les Indiennes au XIX<sup>e</sup> siècle ». *Antipodes - Revue électronique d'études de langue française en terres non francophones*, São Salvador da Bahia de todos os Santos, n° 1, juillet / décembre 2018, mis en ligne le 27 février 2019. URL : <https://portalseer.ufba.br/index.php/Antipodes> [Consulté le 15 mars 2019].

Gardaz, M. 2005 « La bayadère, le gymnosophe et le tigre : l'orientalisme français et l'exotisme indien au XIX<sup>e</sup> siècle », *Religiologiques*, volume 31, [En ligne]: [http://www.religiologiques.uqam.ca/no31/31\(173-188\)Gardaz2.pdf](http://www.religiologiques.uqam.ca/no31/31(173-188)Gardaz2.pdf). [Consulté le 28 mars 2019].

Grabey, K., Emeriau Farges, L. *Théories féministes, La Gynocritique*. In : *Le féminisme*. Partie 1, IV [En ligne] : <http://theories.feministes.pagesperso-orange.fr/Sommaire/sommaire1.htm> [consulté le 28 mars 2019].

Kalifa, D., Vaillant, A. 2004. « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle ». *Le Temps des Médias*, n° 2, p. 197-214. [En ligne] : <http://www.histoiredes-medias.com/Pour-une-histoire-culturelle-et.html>. [Consulté le 28 mars 2019].

Coventry, P. 1891. « The Angel in the House » [En ligne]: <http://www.gutenberg.org/files/4099/4099-0.txt>. [Consulté le 28 mai 2019].

Robert C. 1857. *Nena-Sahib ou l'insurrection des Indes*. Bibliothèque Nationale de France.

Tennyson, A. 1847. *The Princess*. [En ligne] : <https://www.gutenberg.org/files/791/791-h/791-h.htm>. [Consulté le 28 janvier 2019].

Woolf, V. 1942. *The Death of the Moth, and other essays*. The University of Adelaide Library. [En ligne] : <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/complete.html> [Consulté le 28 mai 2019].

## Notes

1. Tennyson, Alfred, « The Princess ». La traduction est la mienne.
2. « The Angel in the House » est un poème narratif par Coventry Patmore, d'abord publié en 1854 et étendu jusqu'en 1862 où l'Ange était passif et impuissant, doux, charmant, gracieux, sympathique, pieux, et surtout -- pur. 6
3. Virginia Woolf: « Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer. » *The Death of the Moth and other essays*.
4. « False reality tailor-made for the masses. » *Manufactured reality* [consulté le 28 mars 2019].
5. *Op. cit.* p. 73.
6. *Op. cit.* p. 30.
7. *Op. cit.* p. 29.
8. <http://theories.feministes.pagesperso-orange.fr/partie%201/1-4%20La%20gynocritique.htm> [consulté le 28 mars 2019].
9. La meilleure description que donne Showalter de la gynocritique est probablement dans son livre « Toward a Feminist Poetic »: *Contrairement à une idée fixe sur la littérature masculine, le programme de la gynocritique doit construire un cadre féminin pour l'analyse de la littérature des femmes, de développer de nouveaux modèles basés sur l'étude d'une expérience féminine, plutôt que d'adapter les modèles et les théories masculins. La gynocritique commence au moment où nous nous libérons des absolus linéaires de l'histoire littéraire masculine, que nous cesseront d'essayer d'adapter des femmes aux lignes de la tradition masculine, et que nous nous centrerons sur le nouveau monde visible de la culture féminine. Ibid.*
10. *Ibid.*



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Langue et fragment : voir et dire l'Inde au XX<sup>e</sup> siècle

**Fernando Funari**

Alma Mater Studiorum, Université de Bologne, Italie

fernando.funari@unibo.it

### Résumé

Selon Edward Saïd, le discours occidental produit sur l'Orient se fonde sur un certain imaginaire du *dire* et du *voir* l'autre ; en d'autres mots, dans la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle, la langue et la vue sont mises en scène comme les instruments majeurs d'appropriation et de domination coloniale. Notre étude se propose par contre de démontrer comment le concept de fragment et de fragmentation des langues et des savoirs à l'âge moderne peut se révéler utile afin de mettre en discussion l'idée coloniale d'une Inde visible et dicible. Une telle hypothèse sera mise à l'épreuve de la lecture de *A passage to India* de Forster (1924), de *La petite marche du Téléngana* de Larneuil (1968), *The Far Pavillons* de Kaye (1978) et *Notturmo indiano* de Tabucchi (1984).

**Mots-clé** : langue, fragment, orientalisme, Forster, Larneuil, Kaye, Tabucchi

### Language and Fragments: seeing and speaking of India in the 20th century

### Abstract

According to Edward Said, western discourse on the Orient is based on a specific imagery of *saying* and *seeing* the other. In other words, in European literature of the XIX<sup>th</sup> century, language and view are both conceived as tools for colonial domination. On the contrary, our case of study aims to show how the concept of language and knowledge fragmentation is useful to question the colonial idea of India as an object of western power of saying and seeing. This hypothesis will be tested through our analysis of Forster's *A passage to India* (1924), Larneuil's *La petite marche du Téléngana* (1968), Kaye's *The Far Pavillons* (1978) and Tabucchi's *Notturmo indiano* (1984).

**Keywords** : language, fragment, orientalism, Forster, Larneuil, Kaye, Tabucchi

### 1. Voir et dire : en relisant Edward Saïd

L'idée de langue comme forme de pouvoir est sans aucun doute la clé de voûte qui maintient la cohésion de décennies de recherche d'Edward Saïd. À l'époque de sa publication (1978), *Orientalism* se présentait comme un ouvrage très novateur, son but étant de radicaliser les aspects linguistiques et discursifs de

l'orientalisme - jusque-là entendu surtout comme mouvement esthétique-littéraire ou comme domaine de recherche et d'érudition (Saïd, 1991). En tant que production de discours sur l'autre, cette nouvelle conception d'orientalisme laissait entrevoir derrière les images et les stéréotypes traditionnels de l'Orient la projection d'une volonté de domination de la part de l'Europe. L'idée de « subalterne » surgit elle-même à partir d'une idée linguistique précise : c'est encore la langue en tant qu'outil d'appropriation épistémique qui est visée par l'interrogative de Spivak : « Can the Subaltern speak ? » (Spivak, 1988). L'extrait de Marx cité en épigraphe à *Orientalism*, (« They cannot represent themselves ; they must be represented ») est en ce sens significatif : toute représentation, qui a son origine *dans la vision* de l'autre et son moyen d'expression *dans la langue* de la culture de départ, s'avère, dans la logique orientaliste, une appropriation coloniale. Voir et dire sont, dès lors, des actes subséquents : « le voir précède le mot », dit John Berger dans *Voir le voir* (Berger, 2014 : 2). Pour s'emparer de l'autre, l'Europe le représente ; et en le représentant elle *parle en son nom*. L'acte de voir l'autre et de le représenter linguistiquement (à l'occurrence en tant que sujet privé de sa faculté de langage) s'avèrent ainsi une seule action de domination coloniale.

Or, Saïd traite l'imaginaire lié à la vue dans le chapitre de *Culture and Imperialism* consacré à l'Inde, où il analyse la relation entre le Lama et Kim dans le roman kiplingien éponyme. Nonobstant la dignité que son âge lui confère, le vieux sage est pourtant dépourvu d'autonomie déambulatoire et doit faire totalement confiance au soutien du jeune anglais. En d'autres mots, Kipling le représente comme symboliquement dépendant de la tutelle et de la protection du Raj britannique : « Ceci est symbolisé au chapitre premier, lorsque l'ancien conservateur de musée britannique donne ses lunettes au Lama : ainsi faisant, il renforce le prestige et l'autorité spirituels de ce dernier, et consolide d'un même coup la justesse et la légitimité du pouvoir bienveillant de la Grande-Bretagne »<sup>1</sup> (Saïd, 1993 : 167-168). Le don des « spectacles » au Lama est un acte significatif qui met en scène une relation de pouvoir dans les termes d'une relation entre un indien incapable de voir et un anglais détenant le pouvoir même de la vue ; poussée à son terme, cette idée conduit à une équation substantielle de « représenter » et de « voir » ; de « voir » et de « pouvoir ».

Il faut pourtant reconnaître que le corpus d'analyse utilisé par Saïd est souvent limité à une période précise, le XIX<sup>e</sup> siècle, et à un nombre non incommensurable d'écrivains (il s'agit notamment de Chateaubriand, Nerval, Lamartine, Flaubert, Lane, Burton, Kipling etc.). Il n'est donc pas pérégrin de s'interroger sur l'efficacité de la théorie saïdienne mise à l'épreuve d'un corpus plus récent. Vaste programme ! Et pourtant l'urgence de repenser la conscience géopolitique européenne à un

moment où les langues, les cultures et les imaginaires se retrouvent de plus en plus en contact nous oblige à cette réflexion.

On prendra comme cas d'étude quatre romans produits en Europe au XX<sup>e</sup> siècle dans des aires linguistiques différentes : anglaise, française, italienne. Plus précisément, l'analyse d'un roman produit avant l'Indépendance de l'Inde, *A passage to India* de Forster (1924, 1976), côtoiera notre lecture de trois romans produits autour de la période de la publication d'*Orientalism : La petite marche du Tchélingana* de Michel Larneuil (1968), *The Far Pavillions* de Margaret M. Kaye (1978) et *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi (1984, 2008). Quel imaginaire du voir et du dire l'Inde proposent-ils ces textes ? Notre lecture essaiera de montrer - sans prétention d'exhaustivité - comment l'idée coloniale d'une Inde visible et dicible peut être mise en discussion à travers le concept de fragment et de fragmentation des langues et des savoirs à l'époque moderne.

## 2. Fragment et modernité

Il y a plusieurs façons d'entendre le fragment, et pourtant toutes s'accordent sur l'idée de le mettre en rapport à un « tout » qui le précède ; en d'autres mots, le fragment relève de l'acte de briser (de son étymologie du latin *frango*), de parceliser, de mettre en pièces quelque chose qui auparavant constituait une unité. C'est pourquoi nous conduirons notre analyse à partir d'objets symboliques qui, dans les textes pris en examen, sont présentés comme d'éléments ayant subi une séparation ou ablation à partir d'une unité originare.

Une réflexion orientée à la périodisation de ce phénomène nous porte à croire que la fragmentation appartienne à notre contemporanéité et uniquement à elle. Dans *Un génie technique* à l'égard des fragments, Pascal Quignard en fait un élément exclusif de l'âge moderne. En parlant du mauvais accueil des *Caractères* de La Bruyère, il dit : « Cela repousse en 1670 l'idée d'un livre déchiqueté. Il mit vingt ans à trouver un parrainage qui occultât ce caractère démembré et moderne » (Quignard, 1986 : 15) et, plus tard : « Du moins dans l'art moderne l'effet du discontinu s'est substitué à l'effet de la liaison » (Quignard, 1986 : 20). Ce changement esthétique comporte évidemment un changement vis-à-vis des possibilités de faire l'expérience du monde et du réel à l'époque contemporaine. La crise des savoirs se manifeste sous forme d'une fragmentation du regard : Quignard la définit en effet comme « une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui » (Quignard, 1986 : 23).

Nous formulons l'hypothèse que la fragmentation en tant qu'élément de modernité doit être mis en relation à la représentation européenne de l'Orient indien où elle prend la forme particulière d'une *ablation* ou *soustraction* d'un élément lié à la vue. Cette idée, qui sera mise à l'épreuve du corpus choisi, va dans la direction d'une révision de la théorie de l'orientalisme. La possibilité ou l'impossibilité de voir et donc de dire l'Inde détermine pour l'européen toute une nouvelle configuration de son rapport épistémologique à l'Orient. Si l'appréhension de l'autre, pour Saïd et selon un point de vue postcolonial, se configure toujours dans l'établissement d'une forme d'autorité et de domaine, la perte des instruments pour l'exercice de cette forme de pouvoir peut impliquer une prise de conscience de la part des écrivains de la fin de l'eurocentrisme.

### 3. Forster, Kaye

Une mise en scène de la fragmentation sous forme d'ablation d'un objet symbolique se trouve au cœur d'un événement central de *A Passage to India* de Forster. La scène a lieu à Chandrapore, ville imaginaire qui Forster réduit, dès l'*incipit* du roman, à ses espaces souterrains : « Except for the Marabar Caves [...] the city of Chandrapore presents nothing extraordinary » (Forster, 1976 : 3). Toute l'attention des personnages pivote uniquement autour d'une visite aux grottes Marabar promise par l'indien Aziz aux deux femmes venues d'Angleterre, Adela Quested et Mrs. Moore (respectivement la fiancée et la mère d'un officier du Raj britannique à Chandrapore). Le jour de la visite les deux femmes se séparent. Aziz, qui était censé accompagner Adela pour le reste de l'excursion, la perd de vue et se convainc erronément qu'elle ait pu trouver toute seule le chemin du retour. Pourtant, en revenant au camp, il tombe sur un objet qui attire son attention :

*He started back alone toward his camp, and almost at once caught sight of something which would have disquieted him very much before: Miss Quested's field-glasses. They were lying at the verge of a cave, halfway down an entrance tunnel. He tried to hang them over his shoulder, but the leather strap had broken, so he put them into his pocket instead<sup>2</sup>* (Forster, 1976: 137-138).

Le regard d'Aziz est capturé par objet abandonné au sol (« They were lying... »). Il s'agit des « field-glasses » d'Adela, qui, perdue dans la grotte où subira une mystérieuse agression, y est abandonnée par le groupe d'excursionnistes qui la croient déjà chez elle. La longue présentation cataphorique des jumelles d'Adela (« something which would have disquieted him very much before ») est opératoire non seulement à focaliser l'attention du lecteur sur cet objet en particulier, mais également sur le fait qu'il a perdu son pouvoir de *vouloir dire* quelque chose

(en l'occurrence : qu'Adela doit être dans les parages). Cette impossibilité de *signifier* appartient, dit Francesco Orlando, au « retour méconnaissable de choses qui furent familières »<sup>3</sup> Et la fin de la relation entre le signifiant et le signifié se montre ici sous un jour inédit grâce au recours à une homophonie particulière : l'objet « lying » est en effet l'objet qui gît (de « to lay ») mais à un même temps l'objet qui ment (de « to lie »). Pour sa nature d'objet familial « hors place », un tel objet est sans aucun doute un élément non seulement perturbant mais nous invite également à supposer une équivalence entre ce qui se présente comme séparé, extrapolé, désintégré à partir d'une unité originaire et ce qui cesse de constituer un moyen d'appréhension et de connaissance de la réalité : la vérité sur l'agression ne sera jamais établie dans le roman.

Dans les pages qui suivent, un procès judiciaire, qui bouleversera le calme qui régnait entre le monde indien et anglais de la ville de Chandrapore, est institué sur le prétendu viol d'Adela et sur le suspect principal, Aziz. Dans sa déposition au tribunal la femme raconte : « Je suis entré dans cette affreuse caverne [...] Comme je vous le disais, il y avait cette ombre, cette espèce d'ombre, au bas du tunnel d'entrée, m'embouteillant en haut. [...] Je l'ai frappé avec les jumelles, il m'a tiré par la lanière le long du mur circulaire de la caverne, la lanière s'est brisée, je suis échappée, c'est tout<sup>4</sup> ». La perte des jumelles est directement liée à l'espace de la grotte « cave » : un tel espace est pour Adela le théâtre d'une mystérieuse agression pendant laquelle elle cherche à se défendre en employant ses jumelles comme une arme « I hit at him with the glasses ». Elle arrive à échapper à son agresseur « I escaped », mais le « leather strap » qui reliait les « glasses » à son corps se casse et cet objet se sépare irrémédiablement de son possesseur. Adela, qui au début du roman débarque à Chandrapore animée du désir de connaître la vraie Inde (« Mademoiselle Quested [...] annonça de nouveau qu'elle désirait voir la vraie Inde<sup>5</sup> »), et qui est emmenée aux grottes de Malabar par Aziz afin de satisfaire une « libido sciendi » typiquement coloniale, traverse le long du récit une parabole qui la porte à subir, à travers une agression à laquelle on se réfère toujours dans les termes d'un viol, la perte d'un instrument optique (les « field-glasses ») acquérant, de telle manière, une dignité de symbole de la faculté de voir.

Le renversement des termes du viol comme métaphore de l'occupation coloniale est déjà annoncé quelques jours avant l'excursion aux grottes de Malabar, lorsque l'indien musulman Aziz rend visite à l'anglais Fielding : le passage où le premier offre d'insérer l'un de ses boutons de col dans la chemise de l'ami (« Let me put in your stud. I see... the shirt back's hole is rather small and to rip it wider a pity », Forster, 1976 : 19-20) est une image patente de la nouvelle relation (ici dans les termes d'une relation érotique) où l'Inde pénètre l'Angleterre et non vice-versa.

Ce viol, dans la scène de l'agression d'Adela Quested dans la grotte, se charge en plus d'une conséquence matérielle négative pour l'agressée : la séparation, à travers un déchirement (« it broke »), de ses jumelles. Cela entraîne évidemment une prise en considération de la perte de la possibilité de voir et de la condition de l'aveuglement comme une situation d'impossibilité de transcendance. En se référant à la figure du dieu ouranien Varuna, dit *sahasraksha* (celui qui a mil yeux, *Ṛg Veda*, VII, 34-10), Durand affirme l'existence de « l'isomorphisme de l'œil, de la vision, et de la transcendance divine » (Durand, 1963 : 171). L'aveuglement, qui se produit dans le texte comme la perte d'un objet, se configure dès lors en tant que symbole « nictomorphe » ou symbole de l'obscurité comme état psychique rendant impossible toute transcendance ou progrès spirituel pour l'Européen en Inde. À travers une analyse de la figure de Dhritarāstra, le vieux roi aveugle qui conduit l'armée des Pandavas dans le *Mahābhārata*, Durand affirme en outre que « c'est cependant la caducité, l'aveuglement, l'insignifiance, voire la folie, qui prévaut ici et qui, aux yeux du *Régime Diurne* de l'image, teinte l'inconscient d'une nuance dégradée, l'assimile à une conscience déchuée » (Durand, 1963 : 102).

L'image de l'Inde visible et dicible est donc, de manière évidente, incompatible avec l'imaginaire qui sous-tend l'œuvre de Forster. Au fond de *A Passage to India*, en effet, l'idée demeure d'une perte des instruments cognitifs qui connotaient, à l'époque impériale, l'attitude de l'européen face à une géographie qui était là pour être apprise, connue, classée et cataloguée ; tout en portant sur la scène l'impossibilité d'exercer cette particulière forme de pouvoir, Forster déclare avant la lettre la fin du colonialisme anglais sur l'Inde. La tentative manquée de Ronny et Adela, dans les premières pages du roman, d'identifier un moineau sur la branche d'un arbre donne l'occasion pour celle qui s'avère la réflexion conclusive sur la question de la possibilité d'appréhension européenne de l'Inde : « Rien dans Inde n'est identifiable : le seul fait de poser une question fait évanouir l'objet de la question elle-même, ou le transforme en quelque chose d'autre<sup>6</sup> ».

Des considérations pareilles peuvent être avancées à partir d'une lecture des premières pages de *The Far Pavillions* de Mary Margaret Kaye. Allen J. Greensberger range ce roman à l'intérieur de la production anglaise « nostalgique », tout en y reconnaissant une filiation patente du roman kiplingien (Greensberger, 1993 :431-432) : Ash, le protagoniste, est en effet un personnage liminaire entre deux mondes comme l'était Kim. Et cependant, une véritable mise en discussion de l'imaginaire kiplingien est présente. Dans le passage suivant, le petit Ash, qui vient de perdre son père pendant une épidémie de choléra, est conduit par Sita, sa nourrice indienne, à Delhi, où elle croit pouvoir le confier à une famille anglaise y résidant. Ils arrivent juste au lendemain de l'éclat de la *Great Mutiny* ; après avoir

traversé, non sans quelques dangers, la ville, ils arrivent à la maison où les amis anglais du père d'Ash sont supposés habiter et qui se révèle déserte :

*Ce n'était pas un chien de Sahib [...] mais une hyène, ses épaules hautes et bossues et ses quartiers arrière, rabougris de façon grotesque dans la lumière croissante... [...] Pourtant, aucun bruit n'arrivait de la maison ou des quartiers des domestiques derrière elle, où quelqu'un devait sûrement être éveillé et remuant. Où était le chowkidar, le veilleur de nuit qui aurait dû garder le bungalow ? Son œil était attrapé par un petit objet blanc posé sur le gravier presque à ses pieds et elle se baissa lentement et la ramassa. C'était une chaussure en satin à hauts talons, comme elle avait vu les memsahib porter le soir pour des bals ou des burra khanas [diners], un objet incongru à trouver gisant, jeté sur l'allée à cette heure - ou à n'importe quelle heure<sup>7</sup>.*

Une attention particulière est portée aux « incongruous object[s] », les objets hors place. La scène est en effet construite sur un horizon d'attente du personnage, fondé sur la prétendue « normalité » de l'espace urbain, et sur la déception de cette attente. Ainsi, au lieu du « Sahib's dog », c'est à dire de l'animal de compagnie des riches officiers anglais vivant à Delhi, une hyène apparaît dans le *bungalow*. Une telle rupture de la normalité quotidienne - qui de toute évidence a à voir avec la notion freudienne d'*uneimliche* (dans le sens originaire de « non-domestique ») - se fait encore plus inquiétante du moment qu'un animal particulier, un dévoreur nocturne de cadavres, est évoqué pour remplacer l'animal domestique par excellence. Si la reconnaissance de la hyène se produit immédiatement (son allure est « unmistakable »), l'objet incongru subit un long processus de discernement de la part de Sita : de « petit objet blanc », il passe lentement à être reconnu comme une « chaussure en satin à hauts talons », jusqu'à la considération de l'incongruité de sa présence « à cette heure - ou à n'importe quelle heure ». Le répertoire des *oggetti desueti* (Orlando, 1993) continue : « Le regard effrayé de Sita se précipita sur les pelouses et sur les parterres de fleurs et elle vit pour la première fois qu'il y avait d'autres objets dispersés dans le jardin : des livres, des morceaux de porcelaine cassée, des fragments de vêtements déchirés, des bas<sup>8</sup> ». La présence thériomorphe d'un animal comme la hyène, qui fait partie, avec les vautours et les chacals, des animaux démembrants, donne une connotation funéraire patente aux éléments « incongrus » en tant que parties disséquées d'un tout démembré (Jung, 1953 : 236-237). L'objet incongru, perdu, abandonné et hors place (comme l'indiquent aussi les verbes utilisés : encore une fois « lay », « lying », « littering ») s'avère non seulement le symbole de « ce qui reste de » quelque chose qui a été parcellisée, qui a disparu et qui est mort ; mais aussi (comme c'était le cas chez Forster en raison de l'homophonie de *lay* et *lye*) le corrélatif objectif d'une langue qui ne peut plus que mentir.

#### 4. Larneuil

*La petite marche de Télengana* de Michel Larneuil (1968) offre l'occasion d'une réflexion identique. Le vieux journaliste anglais Emerson est le protagoniste d'une série de péripéties dans le Télengana soulevé par le Parti Communiste Indien. La volonté de Larneuil, qui a consacré à l'Inde la grande partie de sa production romanesque, est de donner un portrait non stéréotypé d'une Inde anhistorique et pittoresque, en restituant par contre un portrait fidèle sur la situation politique dans les jours après l'Indépendance ; Christian Petr a mis en discussion le bienfondé d'une telle volonté, tout en posant l'accent sur l'eurocentrisme d'un roman qui ne fait, à ses yeux, qu'« offrir une solution au malaise vécu dans les années soixante par l'intellectuel occidental » (Petr, 1995 : 98). Cependant, cette lecture ne saisit pas la vraie importance de ce texte qui réside, par contre, non pas tant dans ces entrelacements avec la réalité factuelle de l'époque de sa rédaction qu'à la mise en discussion d'un imaginaire exotique ou oriental où la *libido sciendi* représente le moteur ultime de l'action de l'intellectuel en Orient. La contestation de la validité actuelle d'un tel horizon de cognoscibilité constitue en effet un miroir impitoyable et non une « solution » aux malaises de l'intelligentzia européenne dans les années qui ont immédiatement suivi la Seconde guerre mondiale et la décolonisation. Dans le passage choisi, Emerson, otage d'un groupe de miliciens communistes indiens commandés par le mythique Akerkan, se retrouve dans la maison d'un intellectuel indien qui possède une immense bibliothèque.

*Il fouilla dans sa veste pour prendre des lunettes, mais il eut beau retourner toutes les poches, sa main ne trouva pas la forme de l'étui. Avec un geste de contrariété il se saisit du livre et l'éloigna de ses yeux. Sur la couverture s'étaient les trois caractères rouges du titre chinois. C'était Le Voyage à l'Ouest en traduction anglaise. Le cœur battant, il remit le livre à sa place* (Larneuil, 1968 : 96-97).

*Le Singe pèlerin* (ou *La Pérégrination vers l'Ouest* ou *Le Voyage à l'Ouest*), un texte classique de la littérature chinoise du XVI<sup>ème</sup> siècle attribué à Wu Cheng'en, est un roman fantastique inspiré aux voyages de Xuanzang, un moine bouddhiste chinois, traducteurs des textes sacrés de la tradition védique, qui se rendit en Inde (et donc, de son point de vue, à l'Occident) entre 629 et 645 apr. J.-Ch. Dans le premier livre, on raconte l'histoire d'un singe nommé *Singet* ou *Conscience-de-la-vacuité* qui est supposé protéger et accompagner Xuanzang dans son voyage en Occident et qui est célèbre pour avoir entrepris, entre autres, un voyage aux enfers (Livre I, ch. III)<sup>9</sup>. Or, bien que la perspective du protagoniste de la *Petite marche du Télengana* soit celle d'un Européen qui regarde à l'Est, son chemin à travers l'Inde se configure pourtant comme un « pèlerinage vers l'Ouest » qui commence dans sa

chambre d'hôtel, dont la porte d'entrée « donnait sur l'occident et Nehru semblait présider au coucher du soleil et à la chute des ténèbres » (Larneauil, 1968 : 42). Exactement face à la porte d'entrée et au portrait de Nehru qui y est accroché, un portrait de Gandhi apparaît au mur : « Sous la vitre poussiéreuse on distinguait à peine le crâne dégarni du Mahatma, son visage émacié, quoique large, et les lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants » (Larneauil, 1968 : 41-42) ; un lézard surgit de derrière le petit tableau, en faisant déclencher toute une série de réflexions du protagoniste sur la voracité de cet animal : « et pourtant, cette infinie complexité va se résoudre à un bond meurtrier suivi d'une déglutition vorace. Une immense dépense d'énergie et d'instincts va culminer dans le déclic foudroyant des pattes courbes, l'ouverture mécanique de la gueule » (Larneauil, 1968 : 44). Emerson quittera sa chambre après le coucher du soleil pour aller rencontrer le mystérieux chef communiste réfugié avec ses compagnons dans une grotte. La descente dans cet espace souterrain et inquiétant affiche une connotation infernale patente : Suddhin, le lieutenant des miliciens qui l'emmène dans la profondeur de la grotte, se présente en effet en lui disant : « Je suis Virgile » (Larneauil, 1968 : 67). Ce périple se conclut, après un bref dialogue avec Akerkan, dans la traversée d'un tunnel aboutissant à une sortie secondaire de la grotte qui sera faite sauter par les miliciens communistes : « Une silhouette masqua la clarté au fond du boyau. [...] Il y avait plus de trois heures qu'ils se traînaient dans cette galerie de taupe. Et cette lumière, là-bas, c'était celle du soleil levant » (Larneauil, 1968 : 81).

Comme la mention au voyage infernal de Singet le suggérait, le périple d'Emerson à l'intérieur de l'espace indien se configure selon le mythe de la divinité solaire qui entreprend un voyage à l'intérieur du corps d'un monstre marin qui se trouve à l'Ouest<sup>10</sup> ; la sortie correspond dès lors à la renaissance du dieu-soleil. En ce sens, l'image du reptile sur le mur de la chambre d'Emerson, juste en face de la porte donnant sur le soleil couchant, s'avère - comme sa connotation dévorante et avalante le suggère - une image du monstre marin censé avaler le protagoniste. Pourtant, la valeur régénérative de la « traversée marine nocturne » n'est pas donnée avec certitude et la plupart des fois le héros ressort diminué ou mutilé. Selon Leo Frobenius, la perte des cheveux est un des éléments fondamentaux ; le protagoniste de la *Petite marche du Télengana*, quant à lui, subit une perte semblable : « J'ai perdu mes lunettes, j'ai mal aux yeux, aux reins, aux pieds, je n'ai presque plus de tabac dans ma blague, j'ai envie de boire frais, de me raser et de prendre un bain » (Larneauil, 1968 : 110). Si le portrait de Gandhi regardant à l'Occident à travers la porte d'entrée de la chambre d'Emerson est une préfiguration du voyage infernal du protagoniste, la perte des lunettes et le « mal aux yeux »

représentent bien là sa mutilation à partir de l'image originale du Mahatma aux « lunettes à monture de fer derrière lesquelles brillaient des yeux perçants ». En outre, l'image de la perte des lunettes s'accompagne de motifs typiques du voyage nocturne du soleil, comme la perte des cheveux (évoquée par le désir d'Emerson de se raser) et la chaleur, qui est la raison de la recherche de l'humidité et de la fraîcheur de la part du personnage.

## 5. Tabucchi

Dans le cadre d'une perte définitive de la faculté de voir l'autre, *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi constitue un exemple assez intéressant. Tout d'abord, le motif du non-voir est suggéré dans ce roman par un décor décidément nictomorphe qui réduit au silence le vacarme de l'Inde pittoresque du XIX<sup>e</sup> siècle et qui semble déterminer une véritable et définitive mort du paysage. L'Inde est invisible et il arrive souvent au protagoniste de le dire ouvertement : « Davanti a noi c'è l'isola di Elephanta, ma non si vede » (Tabucchi, 2008 : 13) ou « Ebbi l'impressione di un paesaggio di palmeti e riasaie, ma il buio era troppo profondo » (Tabucchi, 2008 : 62). L'intrigue, d'ailleurs, est très simple : un homme (son nom n'est pas indiqué) voyage à travers l'Inde, de Bombay à Goa, en quête d'un ami disparu ; il trouve des traces, il interroge toute une série de personnages, mais les résultats tardent à arriver. Le roman s'achève avec l'allusion au fait que, en réalité, l'ami disparu n'est que le protagoniste lui-même. Cette métamorphose du protagoniste de chercheur à objet de la recherche se produit dans la scène finale, où, à la fin d'un périple qui n'a apparemment porté aucun résultat, il se retrouve au restaurant d'un hôtel à Goa où fait la connaissance d'une jeune photographe française, Christine, qui vient d'arriver de Calcutta. Lors du dîner, il lui raconte d'être un écrivain et la conversation se poursuit comme suit :

*“Qu'est-ce que vous faisiez à Calcutta ?”*

*“Je photographiais l'abjection”, répondit Christine.*

*“C'est à dire?”*

*“La misère”, dit-elle, “la dégradation, l'horreur, appelez ça comme vous voulez.”*

*“Pourquoi est-ce que vous l'avez fait?”*

*“C'est mon métier”, dit-elle, “on me paie pour ça.” [...] “Vous n'êtes jamais allé à Calcutta?”*

*Je fis non de la tête.*

*“N'y allez pas”, dit Christine, “ne faites jamais cette erreur.”*

*“J'aurais cru qu'une personne comme vous pensait que, dans la vie, il faut voir le plus de choses possible.”*

*“Non”, dit-elle avec conviction, “il faut en voir le moins possible<sup>11</sup>.” » (Tabucchi, 1987 : 109).*

La figure paradoxale de la photographe qui incite à ne pas voir introduit le passage successif où Christine, qui disait auparavant qu'*il ne faut pas* voir l'Inde, passe à expliquer les raisons pour lesquelles *on ne peut pas* la voir. Elle porte notamment l'exemple d'un livre illustré qu'elle vient de publier :

*Mon livre s'appelait Afrique du Sud et il y avait une seule légende, sous la première photo que je vous ai décrite, l'agrandissement. C'était : Méfiez-vous des morceaux choisis.*” Elle fit une petite grimace et ajouta : “Pas de morceaux choisis, s'il vous plaît, racontez-moi le sujet de ce livre, je veux en connaître l'idée directrice.” J'essayai de réfléchir. A quoi pouvait ressembler mon livre ? Il est difficile d'expliquer l'idée directrice d'un livre. Christine me regardait d'un air implacable, c'était une fille têtue. “Disons que dans le livre, je serai une personne qui s'est perdue en Inde”, dis-je rapidement, “l'idée, c'est cela”<sup>12</sup> (Tabucchi, 1987 : 112-113).

Une corrélation évidente est établie entre écriture et photographie, entre pratique linguistique et sens de la vue. La photographie est accusée de borner l'expérience de la réalité en la falsifiant. L'exemple est porté par le livre de Christine, *Sudafrica*, où deux versions d'une même image sont juxtaposées : la première représente un garçon africain qui, les bras levés, semble franchir la ligne d'arrivée d'une course ; la deuxième, affichant le cadrage complet, révèle que le garçon est en réalité sur le point d'être tué par des officiers de police. La même chose a lieu dans le roman du protagoniste : il feint d'être en train d'écrire un roman (« *A quoi pouvait ressembler mon livre ?*») où il est un homme qui est recherché par un ami pendant un voyage à travers l'Inde (« *dans le livre, je serai une personne qui s'est perdue en Inde* ») ; il le fuit pendant tout le trajet de Bombay à Goa et là, il l'aperçoit dans le même restaurant où il est en train de dîner. Son persécuteur, assis à une table à l'autre côté de la salle, le regarde mais, dès qu'il l'a trouvé il cesse de vouloir le rencontrer. Ici s'achève le récit que le protagoniste fait de son roman ; sa compagne, qui l'avait stimulé à en raconter l'intrigue, est un peu déçue mais, lorsqu'ils vont payer, le maître les prévient du fait que le dîner est offert par un client qui veut garder son anonymat. Le roman de Tabucchi se termine ainsi avec le doute qu'un double du protagoniste était effectivement présent dans le restaurant.

Le thème du dédoublement avait d'ailleurs déjà été suggéré auparavant : « tu sei un altro » (« tu es un autre ») lui dit un *Arhant*, un voyant jain, en lui expliquant que son *ātman* est perdu (Tabucchi, 2008 : 68-69). L'*ātman*, selon la tradition védique, est l'une des deux composantes constituant un Moi divisé en Moi égoïque et Moi anégoïque. L'allusion à cette notion (expliquée dans la *Mundaka Upanishad*, *R̥g Veda*, I, 164,20, où « deux oiseaux, compagnons inséparablement

unis, résident sur un même arbre ; l'un mange le fruit doux de l'arbre, l'autre le regarde et ne mange point ») nous conduit à considérer *Notturmo indiano* comme l'expérience de la fragmentation du Moi occidental. Une telle division du sujet a lieu dans la scène du restaurant où le protagoniste reste sans réponses pour expliquer ce qui s'est passé : le récit qu'il fait de son histoire (le livre qu'il feint d'être en train d'écrire), ne concernant qu'un « cadrage » photographique s'avère être l'un des « morceaux choisis » dont il faut se méfier. Suite à l'expérience de l'Inde, l'écriture - qui est une forme du voir, s'il est vrai qu'elle est comparée à la photographie - a totalement perdu son pouvoir cognitif : « les photographies enferment le visible dans un rectangle. Le visible sans cadre est toujours une autre chose<sup>13</sup> » (Tabucchi, 1987 : 15). Comme Adela Quested avait perdu ses jumelles et Emerson ses lunettes, le protagoniste de Tabucchi a perdu - métaphoriquement - le pouvoir photographique de l'écriture.

## Conclusion

Nous avons analysé la présence de la fragmentation de la capacité de voir (et donc de dire) l'Inde au XX<sup>ème</sup> siècle. Jumelles, lunettes, lente photographique, tous les instruments de la vision font défaut chez les auteurs pris en examen. Cet échec cognitif de l'européen face à l'impossibilité de voir et appréhender l'Orient hors des « morceaux choisis » s'apparente à un « [i]nsupportable sentiment [...] de ne pas avoir affaire à un tout » (Quignard, 1986 : 22). Et le problème de voir et dire l'Inde obsède beaucoup d'autres écrivains : Laurence Cossé, affirme à plusieurs reprises dans *Le premier pas d'amante* : « Je ne voyais pas » (Cossé, 1983) ; Henri Michaux est encore plus explicite par rapport à la passivité qui informe le rapport renouvelé entre Europe et Inde :

*Ils vous regardent comme au jardin zoologique on regarde un nouvel arrivé, un bison, une autruche, un serpent. L'Inde est un jardin où les indigènes ont l'occasion de voir, de temps à autre, des spécimens d'ailleurs. Si un Européen est interrogé à son retour des Indes, il n'hésite pas, il répond : « J'ai vu Madras, j'ai vu ceci, j'ai vu cela ». Mais non, il a été vu, beaucoup plus qu'il n'a vu* (Michaux, 2006 : 120-121).

Au moins à partir d'*Un Barbare en Asie* de Michaux, la fin du « voir » coïncide avec le commencement de l'« être vu ». Ce n'est plus l'Europe qui voit et qui dit le monde : une inversion patente de la relation entre savoir et pouvoir et entre Orient et Occident se produit, telle qu'elle ne peut que mettre en crise, aujourd'hui, les bienfondés de la théorie saïdienne. L'Europe est en train de vivre sa provincialisation, comme l'annonçait en 2000 Dipesh Chakrabarty : en faisant l'expérience

d'une impossibilité de s'emparer de l'autre par le biais de la vue et de la parole, elle sort définitivement de la période orientaliste pour s'égarer dans un inquiétant « désorientalisme » contemporain.

### Bibliographie

- Berger, J. 2014. *Voir le voir*. Monique Triomphe, trad., Paris : Éditions B42.
- Cossé, L. 1983. *Le premier pas d'amante*. Paris : Gallimard.
- Durand, G. 1984 [1960]. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- Forster, E. M. 1976 [1924]. *Passage to India*. London: Penguins Books.
- Greenberger, A. J. 1993. La nostalgie et au-delà. Récentes fictions anglaises sur le Raj. In : Lombard, D. *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*. Paris : EHESS.
- Jung, C. G. 1953. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Genève : Librairie de l'Université Georg & Cie.
- Kaye, M. M. 1978. *The Far Pavillions*. London: Penguin Books.
- Larneuil, M. 1968. *La petite marche du Télégana*. Paris : Éditions Albin Michel.
- Michaux, H. 2006 [1933]. *Un barbare en Asie*. Paris : Gallimard « L'Imaginaire ».
- Orlando, F. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino : Einaudi.
- Petr, Ch. 1995. *L'Inde des romans*. Paris-Pondicherry : Kailash Editions.
- Quignard, P. 1986. *Un gène technique* à l'égard des fragments. Paris : Éditions Fata Morgana.
- Saïd, E. W. 1991 [1978]. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Saïd, E. W. 1993. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Spivak, G. Ch. 1988. Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson, Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, p. 271-313.
- Tabucchi, A. 1987 [1984], *Nocturne indien*. Lise Chapuis (trad.). Paris : Christian Bourgeois.
- Tabucchi, A. 2008 [1984], *Notturmo indiano*. Palermo : Sellerio editore.
- Wu Cheng'en, 1991. *La Pérégrination vers l'Ouest* (Xiyou ji). André Lévy (trad.). Paris : Gallimard, « La Pléiade ».

### Notes

1. « This is symbolized in Chapter 1, when the elderly British museum curator give the Abbot his spectacles, thus adding to the man's spiritual prestige and authority, consolidating the justness and legitimacy of Britain's benevolent sway » (Saïd, 1993: 167-168). Sauf avis contraire les traductions en français sont celles de l'auteur de l'article.
2. « Il repartit seul vers le campement, et aperçut presque aussitôt quelque chose qui l'eut fort troublé auparavant: les jumelles de Mademoiselle Quested. Elles gisaient par terre, au ras d'une caverne, à mi-chemin du tunnel d'entrée. Il essaya de les pendre en bandoulière, mais la lanière en cuir était brisée, il les donc mis dans sa poche ».
3. « il ritorno irricognoscibile di cose che furono «familiari» » (Orlando, 1993 : 57)
4. « I went into this detestable cave [...] I was saying there was this shadow, or sort of shadow, down the entrance tunnel, bottling me up. [...] I hit at him with the glasses, he pulled me round the cave by the strap, it broke, I escaped, that's all » (Forster, 1976 : 171).

5. « Miss Quested [...] announced anew that she was desirous of seeing the real India » Forster, 1976 : 10)
6. « Nothing in India is identifiable, the mere asking of a question causes it to disappear or to merge in something else» (Forster, 1976 : 73).
7. « It was not a Sahib's dog [...] but a hyena, its high, humped shoulders and grotesquely stunted hind-quarters unmistakable in the growing light... [...] But there was still no sound from the house, or from the servants' quarters behind it, where surely someone should be awake and stirring. Where was the chowkidar, the night watchman who should have been guarding the bungalow ? Her eye was caught by a small white object that lay on the gravel almost at her feet, and she stooped slowly and picked it up. It was a high-heeled satin shoe such as she had seen the memsahibs wear in the evenings for balls or burra khana [diners], an incongruous object to find lying discarded on the front drive at that hour - or any hour. (Kaye, 1978 : 34-35).
8. « Sita's frightened gaze darted over the lawns and flower-beds and she saw for the first time that there were other objects littering the garden : books, pieces of broken china, torn fragments of clothing, a stocking... » (Kaye, 1978 : 35).
9. Le monde infernal de Singet a toujours l'aspect d'une ville : « Dans son sommeil, le Beau Singe-Roi vit deux hommes qui tenaient un mandat au nome de Conscient-de-la-Vacuité. Ils s'approchèrent et, sans autre explication, lui passèrent une corde, embarquant l'âme de Singet ainsi garrottée et encore titubante, droit jusqu'aux abords d'une ville murée. Singet, qui commençait à se réveiller, leva brusquement la tête et que vit-il ? Sur une plaque de fer accrochée à la muraille, les trois mots : *Monde des ombres* » (Wu Cheng-en, 1991 :61-62).
10. Leo Frobenius parle en effet d'une « traversée marine nocturne » sous-tendant de nombreux mythes solaires, cf. Leo Frobenius, *Das Zeitalter der Sonnengotten*, cit. in : Jung, 1953 : 210-211.
11. «Che cosa faceva a Calcutta?».  
« Fotografavo l'abiezione », rispose Christine.  
« Come sarebbe ? ».  
« La miseria », disse lei, « la degradazione, l'orrore, lo chiami come preferisce ».  
« Perché lo ha fatto ? »  
« É il mio mestiere », disse lei, « mi pagano per questo ». [...] Lei è mai stato a Calcutta ? ». Scossi la testa. « Non ci vada », disse Christine, « non faccia mai questo errore ».  
« Pensavo che una persona come lei pensasse che nella vita bisogna vedere il più possibile ».  
« No », disse lei convinta, « bisogna vedere il meno possibile » (Tabucchi, 2008 : 98-99).
12. « Il mio libro si chiamava Sudafrica e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva : *Méfiez-vous des morceaux choisis* ». Fece una piccola smorfia e continuò : « niente pezzi scelti, per favore, mi racconti la sostanza del suo libro, voglio sapere il concetto ». Cercai di riflettere. Come avrebbe potuto essere il mio libro ? É difficile dire il concetto di un libro. Christine mi guardava implacabile, era una ragazza cocciuta. « Per esempio nel libro io sarei uno che si è perso in India », dissi rapidamente, « il concetto è questo » (Tabucchi, 2008 : 102).
13. « le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa » (Tabucchi, 2008 : 15).



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## L'image de l'Inde dans l'œuvre de Hedayat : la naissance du féminin mystérieux

**Katayoun Shahpar-rad**

Université Hakim Sabzévéri, Iran

k.shahpar@hsu.ac.ir

**Azine Hossein-zadeh**

Université Hakim Sabzévéri, Iran

azine@hsu.ac.ir

### Résumé

L'œuvre phare de la littérature persane moderne, *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat fut publiée pour la première fois à Bombay en 1936, lors du séjour de l'auteur en Inde. De cet auteur énigmatique iranien, les recherches académiques retiennent surtout l'influence reçue des littératures européennes. Pourtant, il est un autre pays, l'Inde, qui a façonné l'imaginaire du romancier dans sa manière d'appréhender le féminin et donné ainsi naissance à ce que l'on appelle désormais le mythe de la femme éthérée. C'est à travers l'examen de deux textes, *La Chouette aveugle* et « Sampingué », que nous essayerons d'analyser l'image de la femme indienne dans l'univers romanesque de l'auteur et les métamorphoses qu'elle a subies. Cette analyse nous permettra de voir par quels procédés l'auteur parvient à intégrer la culture et l'exotisme indiens à sa vision pessimiste du monde.

**Mots-clés :** Inde, femme, *La Chouette aveugle*, « Sampingué », Hedayat

### The Image of India in the works of Hedayat : Birth of the mysterious feminine

### Abstract

The major literary work of modern Persian literature, Sadegh Hedayat's *The Blind Owl* was originally published in Bombay in 1936, during the author's stay in India. Of this enigmatic Iranian author, academic research retains above all, the influence received from European literatures. However there is another country, India, that has shaped the vision of the novelist in his way of apprehending the feminine thus giving birth henceforth to what is now called the myth of the ethereal woman. It is by studying of two texts, *The Blind Owl* and *Sampingué* that we are going to analyze the image of the Indian woman in the fictional world of the author and the metamorphoses that she underwent. This analysis will allow us to see how the author manages to integrate Indian culture and exoticism into his pessimistic view of the world.

**Keywords:** India, woman, *The Blind Owl*, « Sampingué », Hedayat

La *Chouette aveugle* de Sadegh Hédayat (1903-1951), court roman énigmatique que l'on qualifie parfois de surréaliste par la place qu'il accorde aux rêves et hallucinations, est considéré comme l'œuvre phare de la littérature persane moderne. La traduction de ce texte par Roger Lescot<sup>1</sup> et sa publication en 1953 chez José Corti, peu de temps après le suicide de l'auteur à Paris en 1951, se trouve à l'origine d'une notoriété qu'aucun auteur iranien contemporain n'a connue par la suite. C'est lors de son voyage en Inde, en 1936, que Hédayat publia son texte en cinquante exemplaires ronéotypés à Bombay. Cette publication restreinte et quasi-confidentielle qui s'adressait avant tout aux amis de l'auteur, montre que celui-ci n'espérait pas trouver d'interlocuteurs parmi ses compatriotes. Conçu bien avant son voyage à Bombay, à savoir, pendant le premier séjour de l'auteur à Paris, ce texte a mûri dans un contexte indien et il est loisible d'y déceler de multiples éléments appartenant à la culture et à la civilisation de ce pays. La figure féminine et maternelle de ce récit est originaire de l'Inde et c'est à partir de ses spécificités exotiques que Hédayat va remodeler et parachever sa conception très particulière du féminin, ancrée dans sa vision pessimiste. Notons que, bien avant ce voyage en Inde, Hédayat manifestait déjà son intérêt pour les cultures bouddhiste ou hindoue : douze ans avant la rédaction de *La Chouette aveugle*, il écrit un essai, *L'Homme et l'animal*, où il combat la violence contre les animaux ; trois ans plus tard, l'ouvrage apparaît dans une forme plus complète et s'intitule *Les Bienfaits du végétarisme*. L'auteur y exprime clairement les aspects éthiques et philosophiques de son point de vue, très proches de l'hindouisme et devient lui-même végétarien.

Il existe de nombreuses études qui se sont penchées sur l'influence de la culture indienne sur l'œuvre de l'auteur. Cependant, notre objectif dans cet article est d'examiner l'impact de l'Inde, non seulement sur le romanesque hédayatien, mais principalement pour ce qui touche la question du féminin mystérieux, qui, de nos jours encore, fait l'objet d'intenses débats. Outre *La Chouette aveugle*, deux nouvelles de Hédayat portent la trace de la culture indienne : « Sampingué » (1945) et « Lunatique » (1945), directement écrites en français, parues dans *Le Journal de Téhéran*<sup>2</sup> et traduites par la suite en persan par l'auteur lui-même. L'action de ces deux nouvelles se situe en Inde - à Bangalore et Kengeri pour la première et à Bombay pour la seconde - mais c'est uniquement dans « Sampingué » que la figure d'une femme indienne se trouve être le centre autour duquel se construit le récit.

C'est donc en nous basant sur ce corpus de deux textes, *La Chouette aveugle* et *Sampingué* que nous allons voir comment Hédayat se nourrit de certains éléments de la culture indienne pour forger une conception métissée du féminin, à la fois indienne et iranienne pour donner naissance à ce que l'on appelle désormais en Iran, le mythe du féminin hédayatien, mythe à double figure - la femme éthérée et

la garce, selon la terminologie de l'auteur - où s'illustre pleinement le pessimisme profond de l'écrivain.

## 1. Hédayat en Inde

C'est en 1936 que Hédayat fit son voyage en Inde à l'invitation de son ami Ch. Parto<sup>3</sup> (1903-1997), poète, écrivain et diplomate iranien travaillant au consulat d'Iran à Bombay, sous prétexte de relire le scénario d'un film persan qui allait y être tourné (Nadeem, 2005 :175). Peu avant cette date, en 1934, Hédayat avait publié un ouvrage satirique où il attaquait ouvertement les canons de la littérature classique persane. Cette publication fut à l'origine d'une plainte déposée contre lui par le ministre de la culture de l'époque, Ali Asghar Hekmat pour outrage envers les hommes de lettres. Convoqué au Ministère de l'Intérieur, Hédayat dut s'y engager à ne plus rien publier. Cette invitation permit donc au jeune écrivain de s'éloigner du climat oppressant de l'Iran et de trouver refuge en Inde. Parto l'y hébergea et mit à sa disposition les moyens matériels pour la reprographie en exemplaires limités de *La Chouette aveugle*. Hédayat quitta l'Inde en septembre 1937. Ce séjour dont on connaît peu de détails est important à bien des égards. L'écrivain en profita tout d'abord pour apprendre la langue pahlavi, ou le moyen-perse, langue iranienne parlée à l'époque sassanide. Cet apprentissage fut ainsi à l'origine de la traduction par Hédayat de plusieurs ouvrages depuis le moyen perse vers le persan moderne. Par ailleurs, à une période où l'Iran semblait plutôt tourné vers l'Occident, l'intérêt que porta Hédayat à l'Inde rappelait également les liens très anciens qui unissaient la culture des deux pays. Mais c'est surtout par la trace qu'il laissa sur l'imaginaire de Hédayat et sur sa manière de parachever sa représentation du féminin que ce séjour de quelque deux ans revêtit une importance primordiale. C'est en effet dans *La Chouette aveugle* qu'apparaît la nette dichotomie femme éthérée/garce, opposition entre la figure d'une femme idéalisée par son charme et celle d'une créature qui, par ce même pouvoir de séduction, par son côté mystérieux et impénétrable, est à l'origine d'une peur du féminin, caractéristique du monde romanesque de l'auteur.

Des trois œuvres de Hédayat où sont visibles la culture et la civilisation indiennes, à savoir *La Chouette aveugle*, « Sampingué » et « Lunatique », nous ne retiendrons que les deux premières, puisque dans la dernière c'est surtout l'atmosphère de la ville de Bombay qui est mise en relief et le personnage féminin en est une Européenne. Notre but sera de repérer dans un premier temps les éléments de la culture indienne qui ont aidé l'auteur à parfaire sa conception du féminin et à faire valoir sa vision pessimiste. Dans un deuxième temps, nous chercherons à montrer que ces éléments qui sont autant de signes révélant la fascination pour la culture

indienne sont détournés de leur sens premier pour mieux rendre compte de la vision personnelle de l'auteur, fortement ancrée dans le monde iranien.

## 2. La conception du féminin dans l'œuvre de Hédayat

Tous les écrits de Hédayat témoignent d'un désespoir et d'un pessimisme profonds que l'on a cherché à expliquer à travers diverses approches psychanalytiques, sociocritiques ou encore textuelles. On peut citer à titre d'exemple, l'analyse de Daryush Shayegan qui voit en lui un « *romancier de l'entre-deux* », un penseur déboussolé, « *ne se situant nulle part* » (Shayegan, 1992 : 160). Sa vie tourmentée dans le contexte socio-politique des années trente, sous le règne de Réza Shah, où toute liberté d'expression était violemment réprimée et sa vision du monde ont été mises au jour bien après sa mort, par ses proches amis. De nombreuses études ont été consacrées à examiner l'influence qu'aurait subie Hédayat de la lecture des auteurs pessimistes comme Maupassant, Nerval, Poe, Baudelaire ou encore Kafka dont il fut aussi le traducteur.

Le pessimisme hédayatien se manifeste également dans sa manière de représenter le féminin. On a souvent parlé d'un Hédayat misogyne : l'auteur resta célibataire jusqu'à la fin de ses jours et le peu que l'on sache de sa vie intime ne laisse entrevoir aucune réelle amitié ou complicité féminines ; en outre, dans la quasi-totalité des récits et nouvelles de Hédayat, les femmes dans la fleur de l'âge sont tantôt représentées comme étant à la fois objet de séduction et de rejet, créatures incapables de procurer calme et repos puisqu'elles ne partagent pas les mêmes convictions que leur compagnon, tantôt comme des êtres naïfs et assujettis aux hommes. L'impossibilité d'une réelle communication entre l'homme et la femme est donc le trait commun entre tous ses écrits.

Toutefois, l'aspiration à un idéal féminin est bien présente dans les fictions de Hédayat : tous les personnages masculins espèrent trouver l'âme sœur en celle qui va partager leur vie, mais très vite la désillusion vient rompre le rêve. Cet idéal féminin trouve son origine dans la littérature persane classique et l'on peut bien penser que ce sont les premières manifestations de la modernité iranienne, ou encore la confrontation entre la société traditionnelle et une nouvelle image de la femme faisant son entrée dans la société civile qui suscitent chez l'auteur ce conflit intérieur. Or, l'idéal féminin dans la littérature classique persane apparaît comme une auxiliaire à l'accomplissement spirituel de l'homme : à sa perfection physique et ses qualités morales s'ajoute sa capacité à communiquer avec l'homme afin de permettre à celui-ci d'atteindre le bonheur terrestre et spirituel. Et c'est justement cette image du féminin idéal qui est directement mise à mal, non seulement dans *La Chouette aveugle*, mais aussi de façon plus biaisée dans « *Sampingué* ».

Des deux textes que nous nous proposons d'examiner dans cet article afin d'y repérer l'impact de la civilisation indienne sur la représentation du féminin mystérieux, *La Chouette aveugle* est de loin le plus célèbre et le plus étudié sous diverses approches. « Sampingué », courte nouvelle d'environ dix pages, n'a jamais compté au nombre des écrits emblématiques de l'auteur. Pourtant, à y regarder de plus près, on peut voir à quel point le folklore et la culture indiennes ont pu servir Hédayat pour une configuration originale de son désespoir, reflétée à travers un personnage féminin.

### 3. *La Chouette aveugle*

Il n'est pas aisé de résumer *La Chouette aveugle*, roman aux allures fantastiques, puisqu'elle ne suit pas une logique narrative claire<sup>4</sup>. Cependant, on pourrait dire que le texte est divisé en deux parties à l'image de la dichotomie dont on a déjà parlé, chacune se focalisant sur l'un des deux aspects du féminin mystérieux : la première, plus courte, est le récit onirique d'un meurtre ; au cours de plusieurs visions, une femme « éthérée » apparaît devant les yeux du narrateur. Il cherche à la rencontrer ; la jeune femme vient chez lui, s'allonge sans mot dire sur le lit et meurt. Il émane de sa personne un charme érotique inaccessible : elle s'éteint dans les bras de l'homme, sans qu'il puisse assouvir son désir et ne laisse en souvenir que l'éclat d'un regard interrogateur et plein de mystère.

La seconde partie, plus longue, reprend ce même récit, avec des détails plus proches de la réalité. Le narrateur, y raconte son enfance et son mariage malheureux avec sa cousine qui est en même temps sa sœur de lait. La jeune fille est physiquement identique à la femme éthérée de la première partie. Au chevet de sa mère morte, elle embrasse son cousin. Surpris par l'arrivée du père et pour sauver l'honneur, le narrateur est forcé à épouser sa cousine. Plus tard, elle se refuse à lui et le mariage n'est jamais consommé. Malade et obsédé par l'idée que sa femme, la « garce », le trompe, le narrateur finit par la tuer. Ainsi, si l'inaccessibilité de la femme se traduit dans la première partie par son aspect éthéré, par contre dans la seconde, elle est mise en relief par le fait qu'elle fuit son mari, tout en ayant de nombreux amants, d'où l'appellation la garce.

### 4. La topographie du roman

Il est intéressant et même symptomatique de signaler que les noms Iran ou Perse ne figurent pas une seule fois dans le roman. La seule indication topographique relative au pays d'origine de l'auteur, est Raghès, ville antique au passé glorieux, située au sud de Téhéran. En revanche, la géographie lointaine et mystérieuse de

l'Inde, qui joue par ailleurs un rôle très important dans la littérature classique persane - elle a toujours été dans la poésie persane un lointain merveilleux et exotique - revient incessamment tout au long de l'histoire. Le narrateur se présente comme un peintre malgré lui ; il décore des cuirs d'écritoire en y dessinant machinalement une scène emblématique et répétitive :

*Je dessinais, toujours, un cyprès, au pied duquel était accroupi un vieillard, voûté, pareil aux yoguis de l'Inde. Drapé dans un aba, la tête entourée d'un turban, il tenait son index gauche sur ses lèvres, immobilisé dans un geste qui exprimait l'étonnement. Face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine. Un ruisseau les séparait. (Hédayat, 1953 : 27-28).*

Et c'est justement en Inde que le narrateur peintre envoie les cuirs d'écritoires qu'il décore par l'intermédiaire de son oncle pour les vendre, comme s'ils ne trouvaient pas d'acquéreurs à Raghès. On peut voir dans ce détail une allusion à la vie de l'écrivain qui s'était engagé à ne plus rien publier en Iran, d'où la mention « Publication et vente interdites en Iran » figurant sur les cinquante exemplaires publiés en Inde. Les accoutrements des personnages masculins aussi sont originaires de l'Inde : le vieux brocanteur porte un turban indien. En outre, c'est en Inde que le père et l'oncle du narrateur voyagent pour affaires. Mis à part le nom du pays, est également mentionné le nom de Bénarès, ville sacrée de l'hindouisme, d'autant plus importante que la mère du narrateur en est originaire. Nul doute que l'Inde, très présente dans le patrimoine littéraire persan, conserve dans ce roman tout son attrait exotique et contribue à augmenter l'aspect mystérieux de l'histoire, surtout si l'on tient compte de l'époque de la parution du texte. Au cours des années trente et quarante, l'Inde n'est pas encore un pays de tourisme et rappelle dans l'imaginaire des lecteurs persanophones les textes de la littérature persane classique, les contes philosophiques de Mowlana ou la princesse indienne du *Pavillon des Sept princesses* de Nézami. Or, l'Inde outre sa fonction ornementale et exotique, apparaît comme une terre d'origine, où Hédayat puise les éléments constitutifs de la complexité du féminin mystérieux.

## 5. L'Inde et la femme mystérieuse

Comme nous l'avons déjà précisé, dans la deuxième partie du roman, la femme éthérée cédera la place à la garce, à travers le personnage de l'épouse ; c'est dans cette partie que le narrateur présente l'Inde comme une terre d'origine pour la simple raison que sa mère est indienne ; le père et son frère jumeau sont des commerçants voyageant régulièrement en Inde. C'est à Bénarès que ce père

s'installe et tombe sous le charme de sa future épouse, danseuse au temple de Lingam. La bayadère en est expulsée après qu'elle attend un enfant. C'est donc d'une mère indienne et d'un père iranien que naît le narrateur. L'Inde devient tout autant pour le narrateur la terre qui le sépare de ses géniteurs et le rend comme orphelin. L'oncle du narrateur use de sa ressemblance avec son frère et séduit sa belle-sœur. Ayant découvert la ruse, celle-ci impose aux deux frères l'épreuve du naja, sans quoi, elle les quitterait tous les deux. Les jumeaux sont donc contraints de s'enfermer dans une pièce obscure avec le serpent. A l'issue de l'ordalie, l'un des deux meurt, mais le survivant n'est plus le même homme puisqu'il ressort de la pièce avec l'apparence d'un vieillard. Après cet événement et au terme d'un voyage à Raghès, le narrateur est confié à sa tante (la sœur du père). Dans les liens qui rattachent le narrateur à l'Inde, nous retrouvons donc à la fois la fascination devant le pouvoir enchanteur de la femme et l'amertume d'un désir qui aboutit à la malédiction. La femme cause la perte de ceux qui tombent sous son charme et inflige en même temps un sort malheureux à l'enfant né de cette union. L'impossibilité de rejoindre la femme, mère ou épouse, signe l'inaccessibilité de la femme désirée et son appartenance à une terre hors de portée.

Toutefois, avant l'apparition de la figure maternelle originaire de l'Inde, la première partie du récit, version onirique de ce qui est relaté dans la seconde, offre au lecteur une première description de la femme qui sera baptisée éthérée et où sont mentionnés les premiers éléments de l'iconographie indienne. Il s'agit là de la scène que le narrateur reproduit à l'identique sur les cuirs d'écritoire et qu'il revoit étrangement à travers la lucarne de sa chambre. Certains détails comme les « yeux bridés comme ceux des Turkmènes » (ibid., 1953 : 32), « sa chevelure noire tombait en désordre autour de la pâleur de son visage ; quelques mèches étaient collées à ses tempes » (ibid., 1953 : 33) ou encore le vieillard accroupi, tenant son index gauche sur sa lèvre, signe de son étonnement, rappellent la miniature persane. En même temps, d'autres révèlent l'intrusion des éléments de la culture indienne dans la mise en forme de cette image : « La délicatesse de ses membres, l'impassibilité de ses mouvements, tout la disait passagère et fragile. Seuls les gestes d'une danseuse sacrée de l'Inde pouvaient être aussi harmonieux que les siens » (ibid.). Il est à noter que la description de la pose figée de la femme, entraperçue pendant un très court moment, insiste paradoxalement sur l'aspect mobile de la danse indienne et sa langueur typique tout en soulignant son côté passager, rappelant ainsi son inaccessibilité. Nous voyons que l'image de cette femme ensorcelante révèle une sorte de métissage iconographique, où sont reconnaissables la miniature persane et le modèle de la danseuse sacrée indienne. Ce métissage ajoute une portée plus érotique à l'image de la femme ainsi représentée que l'évocation de

Lingam viendra renforcer. Le commentaire du narrateur confirme l'effet érotique produit par l'évocation de la danse indienne. L'allusion à la mandragore, plante anthropomorphe et réputée aphrodisiaque accentue l'aspect lascif de la pose :

*Elle faisait monter en moi cette ardeur amoureuse que dispense la mandragore. Avec sa silhouette svelte, les lignes suaves qui glissaient le long de ses épaules, de ses bras, de ses seins, de sa poitrine, de sa croupe et de ses mollets, elle semblait arrachée à peine de l'étreinte de son compagnon ; elle était pareille à la mandragore femelle séparée de son mâle. (ibid., 1953 : 33-34).*

Mais c'est dans le récit du mariage des parents que l'image de la femme indienne et son pouvoir érotique font pleinement leur entrée dans l'histoire :

*Bientôt mon père tomba amoureux d'une bayadère, danseuse du temple de Lingam. Son ministère consistait à exécuter des danses rituelles devant la statue du grand dieu et à vaquer au service du sanctuaire. C'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec de grands yeux bridés, des sourcils étroits qui se rejoignaient presque et entre lesquels elle posait une mouche rouge. Je me représente bien ma mère, la bayadère, en sari de soie de couleur brodé d'or, le visage et la poitrine découverts, un foulard de brocart jeté sur sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; elle nouait un chignon sur sa nuque ; des bracelets ornaient ses poignets et ses chevilles, une fleur d'or à la narine, les yeux sombres, bridés, voluptueux, les dents luisantes, elle dansait avec des gestes lents et rythmiques, au son du sêtâr, du tambourin, du luth, des cymbales et de la trompette ; [...] A travers ses mouvements harmonieux et ses invites sensuelles, gestes hiératiques, la bayadère s'épanouissait comme un pétale de rose. Elle laissait parcourir un frisson le long de ses épaules et de ses bras, s'inclinait, se redressait. (ibid., 1953 : 92-93).*

Autant la femme éthérée de la scène peinte par le narrateur semble figée, autant celle de la mère s'accomplit dans les mouvements d'une danse rituelle et lente qui vont charmer le père. Au pouvoir érotique du physique et de la danse, s'ajoute l'effet envoûtant des senteurs exotiques qui émanent du corps de la femme, senteurs immatérielles qui vont jouer un rôle primordial dans « Sampingué » et qui, dans *La Chouette aveugle* agissent aussi par leur vertu mnémorique intemporelle, transportant le narrateur vers le pays de l'Inde, irrémédiablement lié aux temps immémoriaux.

Dans le monde romanesque de Hédayat, l'attrait séducteur de la femme conduit systématiquement l'homme à sa perte. La puissance destructrice de la femme est symbolisée dans *La Chouette aveugle* par le serpent. Toutefois, il serait inconséquent

d'associer l'image de cet animal exclusivement à sa symbolique indienne. Loin de figurer l'image de la kundalini (force lovée sous forme de serpent), elle s'ancre plutôt dans l'imaginaire iranien où le reptile est toujours associé à la peur et à la mort :

*Au lieu du cri que l'on attendait, ce fut une lamentation entrecoupée d'affreux éclats de rire qui s'éleva, puis un hurlement de fou. On ouvrit la porte, mon oncle sortit. Son visage avait brusquement vieilli et ses cheveux...la peur, le bruit, [...] l'épouvante firent que mon oncle sortit du réduit avec des cheveux blancs. (ibid., 1953 : 95-96).*

Le serpent, tel qu'il apparaît chez Hédayat, est une force maléfique et ne véhicule pas l'énergie vitale car il entraîne la vieillesse subite et la folie du survivant. En cela, il rappelle le serpent des récits de la littérature classique, associé à la peur et symbolise ici la crainte du féminin ; la femme et le serpent sont combinés par l'analogie de leurs mouvements onduleux :

*Avant qu'on ne l'enfermât dans la geôle, en compagnie de son frère, mon père pria la bayadère de danser une dernière fois devant lui, de danser la danse sacrée du temple. Elle consentit et ce fut au son de la flûte du charmeur de serpent qu'elle dansa. Un flambeau éclairait la scène. Les mouvements que faisaient ma mère étaient harmonieux, pleins d'une signification profonde ; elle glissait, se tordait, pareille à un naja. (ibid.).*

La figure de l'épouse devenue mère et baptisée « la bayadère », est essentiellement caractérisée par son pouvoir de séduction et jamais par les attributs de la maternité - notons au passage qu'aucun personnage du roman ne possède de prénom. Après l'épreuve du naja, elle disparaît de la vie du narrateur en lui laissant en souvenir « une bouteille de vin rouge mêlé de venin de naja » (ibid., 1953 : 97). En lui donnant la vie, la mère lui offre en même temps l'élixir de la mort. Curieusement, l'épouse du narrateur représentée par la garce, manifeste parfois lors de la maladie de celui-ci une attitude maternelle. La nourrice lui rapporte que lorsqu'il était inconscient, sa femme était venue à son chevet et l'avait bercé en lui tenant la tête sur ses genoux, telle une mère. L'attitude ambiguë de la femme-garce-épouse, refusant l'étreinte amoureuse mais témoignant une certaine affection maternelle montre à quel point la figure féminine est complexe dans l'imaginaire de Hédayat. Le narrateur demeure frustré dans ces rapports avec les femmes : la mère et l'épouse sont toutes deux inaccessibles. L'univers du féminin reste ainsi impénétrable.

La figure féminine est également liée à un élément végétal, le lotus. Fleur emblématique et sacrée de la culture hindoue, symbole de la création, elle apparaît

constamment dans la scène répétitive sur les cuirs d'écrivoire et dans les paysages que parcourt le narrateur pour retrouver la femme éthérée. On peut s'étonner que pour le vocable persan *niloufar* que l'on traduirait en français par lotus ou encore nénuphar, Roger Lescot ait proposé comme équivalent *capucine* qui est une tout autre fleur, dépourvue de sens symbolique dans ce contexte. Cette traduction omet en même temps un détail chromatique puisque dans le texte persan il est question d'un lotus bleu (*utpala*, propre à la nuit et en relation avec Shiva). L'équivalent proposé par le traducteur supprime hélas toute la symbolique de la fleur en relation avec la culture indienne. Il est à noter que le symbolisme du lotus ne se limite pas à l'hindouisme puisqu'on le retrouve non seulement dans l'iconographie préislamique de l'Iran, mais aussi dans le mithraïsme et le zoroastrisme. Le geste de la femme offrant un lotus à un vieillard sous un cyprès, alors qu'un ruisseau les sépare revêt une signification mystique : le lotus, symbole de la création et de la sagesse, offert par la femme est une invitation à l'unisson. Cette union rendue impossible par le ruisseau aurait pu conduire l'homme à l'élévation, elle-même symbolisée par le cyprès. Nous sommes là face au rôle mystique de la femme dans la littérature classique persane où l'homme parvient à la plénitude par l'intermédiaire de la femme aimée. L'exemple le plus parlant demeure certes *Le Pavillon des sept princesses* de Nézami où le héros ne parvient au terme de son parcours initiatique qu'après s'être uni à sept princesses de sept contrées. On pourrait donc déduire que la présence de cette fleur rappelle à la fois la culture indienne, mais aussi celle de la Perse antique. Nous verrons que les parfums exotiques jouent également un rôle primordial dans *Sampingué*.

## 6. *Sampingué*

L'action se déroule à Bangalore et tous les personnages en sont indiens. L'intrigue ne présente aucune complexité narrative ; elle inclut, en forme de récit emboîté, la légende de la vallée de Golmarg où auraient vécu des êtres féériques se nourrissant de parfums de fleurs. Le choix de cette toponymie confuse et étrange - aucun lieu de ce nom n'existe à notre connaissance près de Bangalore - semble se justifier par la ressemblance phonétique entre ce site imaginaire, la station de ski de Gulmarg et le sens de ce mot, s'il s'était agi d'un mot persan : Golmarg signifie littéralement « fleur de mort » et, suivant la légende, « les gens qui se hasardent en ces lieux périssent d'une mort violente et inexplicable » (Hédayat, 1996 : 33).

La nouvelle raconte l'histoire de deux sœurs, Sita alias Sampingué et Lakshmi qui vivent à Kengeri ; leur mère, Padma, vit dans la misère après avoir perdu son mari. Lakshmi épouse un usurier. A la mort de la mère, les deux sœurs vont vivre à Bangalore. Lakshmi (déesse de la beauté, de la richesse et de la prospérité)

meurt des suites d'une grossesse difficile, après avoir mis au monde un fils et s'être acquittée de son devoir de donner un héritier à son mari. Sampingué tente de trouver refuge auprès de son fiancé, serviteur au temple de Ganesha. Dégoûtée après une première étreinte et obsédée par la légende de la vallée, elle rejoint ce lieu pour y disparaître. Contrairement à ce que l'on a vu pour *La Chouette aveugle*, l'Inde est le seul lieu géographique mentionné. Les descriptions, quoique courtes, s'évertuent à mettre en relief l'aspect exotique de Bangalore, sa nature luxuriante et sa flore exceptionnelle. Tout laisse à penser que ces descriptions sont nourries par les promenades de l'auteur à travers la ville et ses alentours. Le pittoresque indien se révèle par le nom des lieux lointains, inconnus des lecteurs francophones et des Iraniens qui lirent par la suite la traduction persane, le temple de Ganesha, le jardin Lal Bagh ou la nature environnante.

L'omniprésence des fleurs spécifiques de l'Inde, leur caractère symbolique et la puissance envoûtante de leur parfum semblent être le trait dominant de cette nouvelle. L'analyse onomastique révèle que le prénom de la mère, Padma, signifie en fait fleur de lotus. La légende de la vallée, quant à elle, se construit essentiellement sur le pouvoir des fleurs qui, avec leurs senteurs, peuvent à la fois nourrir et tuer les êtres éthérés, prolonger leur vie dans une atemporalité insoucieuse ou provoquer leur perte dès que ce parfum se diffuse en surabondance. Vers la fin de l'histoire, l'apparition d'un lotus conduit l'esprit de Sampingué vers le souvenir de sa mère et, par association d'idées, vers la vallée où elle croit avoir évolué dans une vie antérieure :

*Elle contemplait obstinément l'eau profonde et verdâtre, quand son attention se porta sur une gigantesque fleur de lotus aux pétales énormes. En sa langue, le lotus se dit «padma» : c'était le nom de sa mère. Elle eut comme un vertige, fascinée par l'atmosphère de paix que les fleurs entretenaient à l'entour, elle humait voluptueusement les parfums discrets qui venaient du royaume enchanté de Golmarg. Par un singulier enchevêtrement d'images, une nuée de souvenirs affleura à sa conscience : elle découvrit une vie qui avait été la sienne, quelque temps plus tôt, dans la vallée, parmi ce peuple délicieux. (ibid., 1996 :40)<sup>5</sup>*

Nous sommes là face à la conception hindoue du cycle de la vie et de la mort et de la réincarnation que nous pouvons d'ailleurs repérer dans *La Chouette aveugle* quand le narrateur croit avoir vécu des vies antérieures puisqu'il retrouve le motif répétitif de ses propres peintures sur le vieux vase de Raghès déterré près de son domicile.

Tous les personnages féminins de cette nouvelle connaissent un sort tragique et il va sans dire que l'onomastique mêle la fascination à l'ironie. Sampingué dont

le prénom rappelle qu'elle n'est autre que l'avatar de Lakshmi, partage le sort malheureux de sa sœur par son choix de mourir dans la vallée maudite. Leur féminité meurtrie, la maternité de l'une qui mène à la mort et le dégoût de la sexualité chez l'autre, mettent en scène des individus qui ne peuvent s'accommoder d'une vie terrestre régie par des lois matérielles et salissantes. En cela, ces deux personnages appartiennent bien à l'univers de Hédayat pour qui la vie prend souvent l'allure d'une malédiction ; elles sont en même temps les doubles féminins du narrateur de *La Chouette aveugle* resté en dehors du cercle de la vie, l'esprit hanté par une sexualité avilissante, un monde où la femme séductrice - éthérée ou garce - ne peut être aimée dans sa matérialité physique. La bayadère, femme indienne de Bénarès, liée au temple de Lingam et donc à la force reproductrice de la nature et source de la génération de tous les êtres vivants de la pensée hindouiste, a une apparition fugace dans *la Chouette aveugle*. Sa force séductrice, la grâce de sa danse qui subjuguent le père et, par la suite, l'oncle du narrateur symbolisent la fascination de Hédayat devant le féminin. Mais sa force vitale, à l'origine de la naissance du narrateur, est en même temps porteuse de malheur : en soumettant les deux frères rivaux à l'épreuve du serpent, elle cause la perte des deux hommes, mais aussi celui du fils qu'il a mis au monde. La tradition zoroastrienne de presser du vin à la naissance d'un enfant et de le conserver se charge ici d'un surplus de sens et d'une connotation morbide et signifie que la vie est en réalité un cadeau empoisonné. De Sampingué le texte ne donne aucune description physique et c'est son prénom qui connote le désir charnel par référence au parfum aphrodisiaque de la fleur ; elle est tout aussi ancrée dans la culture indienne que la bayadère. Mais son destin, celui de sa sœur, la mort de sa mère, son dégoût de la vie, son attitude contemplative et sa mélancolie appartiennent tout autant à l'univers romanesque de Hédayat puisque nous voyons que, là aussi, l'union charnelle est porteuse de mort et conduit au désespoir.

Force est de constater que le séjour indien n'a pas pu apporter un apaisement au mal-être profond de Hédayat. Mais il est certain que la richesse de la culture indienne, ses figures féminines, les paysages hauts en couleur, sa musique et sa danse ont enrichi ses fictions par plusieurs notes exotiques. En outre, grâce à ses modèles indiens, Hédayat a pu, dans *La Chouette aveugle*, refaçonner et perfectionner son idéal féminin, lointain et pourtant, enraciné dans la culture persane ; un modèle qui, de nos jours encore, habite l'imaginaire des romanciers iraniens<sup>6</sup>. Dans « Sampingué », l'Inde a fourni à Hédayat le modèle d'un double féminin, aussi attiré que l'auteur par un monde immatériel, aussi désabusé et las de vivre que lui. Par l'intérêt qu'il a porté à l'Inde, on peut dès lors parler d'un certain orientalisme chez Hédayat ; ce qui peut paraître surprenant, vu ses origines. Hédayat n'est-il pas

lui-même un oriental ? Son orientalisme doit être considéré de la même nature que celui de ses prédécesseurs, fascinés par l'Inde, sa culture et ses couleurs, tout en restant comparable à celui des poètes et écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle européen, désireux de nourrir leur imagination dans les horizons les plus lointains.

### Bibliographie

Hédayat, S. 1953. *La Chouette aveugle*. Traduit du persan par Roger Lescot. Paris : José Corti.

Hédayat, S. 1996. « Sampingué », in *L'Eau de Jouvence et autres récits*. Traduit par Maxime Féri et Frédéric Farzaneh. Paris : José Corti.

Nadeem, A. 2015. « Step by step with Sadegh Hédayat in India ». *Literary Criticism*, n° 30, p.169-186.

Nézami, 2000. *Le Pavillon des sept princesses*. Traduit du persan par Michael Barry. Paris : Gallimard.

Shayegan, D. 1992. *Les Illusions de l'identité*. Paris : Editions du Félin.

### Notes

1. Orientaliste et polyglotte français, spécialiste de la littérature kurde et persane, ami de Sadegh Hédayat (1914-1975)

2. Quotidien de langue française, publié à Téhéran, entre 1935 et 1979.

3. Ch. Parto est le nom de plume d'Ali Chirazpour Parto.

4. Voir à ce sujet l'introduction de Roger Lescot à *La Chouette aveugle*.

5. La fascination pour le monde végétal est aussi perceptible dans *La Chouette aveugle* ; le narrateur ressent une certaine euphorie après avoir consommé de l'opium : « Une indicible volupté m'envahit. Je m'affranchis du poids de mon corps. Mon être tendait vers l'univers léger et insensible du règne végétal - un monde calme, mais plein de formes, de couleurs merveilleuses. » (Hédayat, 1953 : 75)

6. « Nous sommes tous sortis de la chambre noire de Hédayat » dit Mahmoud Dowlâtabadi (né en 1940) romancier iranien contemporain ; les avatars du féminin fatal de Hédayat, élevé au rang de mythe littéraire, peuplent la littérature romanesque persane.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## L'interprétation en Inde : enjeux et défis

**Priti Bhatia**

Université de Mumbai, Inde  
 pritibhatia160@yahoo.com

### Résumé

Cet article se penche sur l'interprétation en Inde. On trace, très brièvement, l'évolution de l'interprétation dans l'Inde ancienne, depuis la civilisation de la vallée d'Indus, qui remonte aux alentours de 3000 avant notre ère, jusqu'à l'Inde moderne du début du vingt-et-unième siècle. L'objectif de cet article est d'examiner le développement du marché d'interprètes depuis l'accession de l'Inde à son indépendance, d'analyser les défis auxquels font face les interprètes à l'heure actuelle, et d'en comprendre les raisons, surtout la polémique linguistique qui existe en Inde, ainsi que le manque de connaissances à propos du métier d'interprète. Cet article jette aussi un coup d'œil sur la formation des interprètes en Inde.

**Mots-clés :** interprètes, interprétation, historique, formation, Inde

### Interpretation in India: problems and challenges

### Abstract

This article focuses on interpretation in India. It gives a glimpse of the history of interpretation from Ancient India to Modern India, starting from the Indus Valley Civilization, dating back to approximately 3000 B.C. right until the 21<sup>st</sup> century. The aim of this article is to study the market of interpretation from the time of India's independence to the current day, to understand the challenges faced by Indian interpreters and to analyse the reasons for these challenges, which include the language problem as well as the lack of awareness in the country with regard to interpretation. This article also looks at the training of interpreters in India.

**Keywords:** interpreters, interpretation, historical, training, India

L'interprétation a toujours été un métier mal compris en Inde. D'ailleurs, on se demande bien pourquoi, étant donné que l'Inde compte des milliers de langues dont 1652 sont reconnues par la Constitution de l'Inde. Le monde connaît l'Inde comme un pays possédant plusieurs cultures, religions, traditions et langues. Chaque Indien parle couramment au moins trois langues ; certains connaissent plus de trois langues. Puisque les Indiens sont plurilingues, ils ont l'habitude de traduire oralement, c'est-à-dire d'interpréter. Pour eux, l'interprétation est, comme l'on entend bien souvent, quelque chose que « peut faire n'importe qui ».

Ce qu'on ne comprend pas, par contre, c'est le travail d'un interprète et les raisons pour lesquelles le monde a besoin de l'interprétation. On ne comprend pas non plus de ce dont a besoin l'interprète pour faire son travail, ni les expertises requises par les interprètes, ni les domaines où l'on a besoin des interprètes. Il existe un manque de connaissance considérable en ce qui concerne le métier d'interprète en Inde.

Cet article essaiera précisément d'examiner les raisons pour cette ignorance totale à propos du métier d'interprète en Inde, et essaiera de se pencher sur les enjeux et les défis auxquels font face les interprètes indiens.

## 1. La situation en Inde

A cause précisément du caractère plurilinguistique de l'Inde, on trouve que la traduction et l'interprétation ont existé dans ce pays depuis des siècles. Nous avons trouvé des preuves de l'existence des interprètes en Inde entre 2375-2230 avant notre ère. Dans son livre, « The Early Indus Valley Civilisation », l'auteur, Irfan Habib, décrit un sceau sur lequel est marqué que celui-ci appartenait à un interprète de l'époque. Au cours des siècles, plusieurs étrangers sont arrivés en Inde, que ce soit des commerçants ou des personnes cherchant les richesses qu'offrait l'Inde. Eux aussi, avaient besoin de communiquer et auraient sûrement eu besoin d'interprétation.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle sont arrivés les mogholes de l'Asie centrale. A l'époque, l'Inde s'étendait au-delà des frontières que l'on connaît aujourd'hui. Le peuple qui habitait la région au Pakistan moderne par exemple, parlait aussi bien le perse que leurs propres langues comme le pendjabi, le sindhi, etc., et ont pu facilement communiquer avec les mogholes. Mais Babar, le chef des mogholes, n'avait aucune intention de demeurer dans une seule région du pays. Il avait l'intention de conquérir l'Inde, et voulait devenir l'empereur du pays, ce qu'il a bien réussi à faire. Malheureusement pour lui, tous les Indiens ne parlaient pas le perse, et il y a de fortes probabilités pour que les mogholes aient eu recours aux interprètes non seulement pour faire du commerce, mais aussi pour gouverner le pays.

Lorsque les Anglais sont arrivés en Inde au XVI<sup>e</sup> siècle pour chercher des épices et pour faire du commerce, eux aussi, avait besoin d'interprètes, étant donné qu'ils ne parlaient pas les langues indiennes et avait besoin de communiquer avec les indigènes. Pendant la colonisation de l'Inde par les Anglais qui a duré trois cents ans, l'interprétation existait toujours, car les Anglais ne comprenaient pas les langues indiennes, mais devaient quand même communiquer avec les gens pour faire leurs affaires. Certes, certains Anglais ont pris la peine d'apprendre les

langues parlées dans les régions où ils faisaient des affaires, ou travaillaient, mais ce n'était pas forcément le cas pour tous les fonctionnaires et tous ceux venus faire du commerce en Inde. Les français sont venus, eux aussi, fonder leurs comptoirs à Karaikkal, Mahé, Pondichéry, Yanaon et Chandernagore.

Il faut tenir compte du fait que des régions différentes en Inde parlaient des langues différentes et donc, même lorsqu'un fonctionnaire ou un commerçant voyageait d'une région à une autre, il arrivait que cette personne ne connaisse pas la langue de cet endroit, et devait avoir recours à un interprète.

Même dans ce cas, il existait sûrement très peu de gens qui connaissaient les langues locales, et auraient sûrement eu recours à l'interprétation à un moment donné. Donc, même si on n'en parle pas dans les livres d'histoire, il est évident que l'interprétation a existé en Inde depuis des siècles.

L'Inde a obtenu son indépendance des Britanniques en 1947 et a décidé de garder la langue anglaise comme une des deux langues officielles. Les dirigeants à cette époque ont choisi de nommer le hindi comme langue nationale et ont reconnu 1652 langues régionales dans la Constitution de l'Inde, dont vingt-deux sont des langues officielles. Parmi les langues les plus importantes se trouvent le tamoul, le bengali, le punjabi, le gujarati, le marathi, le malayalam, le kannada, et le télougou entre autres. Ces langues sont celles qui sont parlées dans les différents états indiens et on les enseigne dans les écoles. Chaque état a son propre système d'éducation, qui comprend l'apprentissage d'au moins trois langues au niveau scolaire : la langue régionale, c'est-à-dire celle de l'état, le hindi, et l'anglais. Donc, chaque Indien parle au moins trois langues. Comme dans les autres pays, la traduction (version et thèse) fait intégralement partie de l'enseignement des langues. Par conséquent, tous les Indiens ont l'habitude de traduire et sont convaincus du fait que la traduction et l'interprétation n'ont besoin d'aucune formation autre qu'une connaissance rudimentaire des langues.

L'interprétation simultanée fut introduite de manière formelle en Inde en 1964, lorsque l'on en a senti le besoin au Parlement indien.

Cependant, aucune formation en interprétation n'a existé jusqu'à l'établissement de l'Ecole des Langues au sein de l'Université Jawaharlal Nehru à New Delhi en 1969. Cette école avait été conçue pour enseigner les langues étrangères. Ce n'est qu'à cette époque que l'on voit, pour la première fois, la formation en traduction et en interprétation au sein des divers cours de langues.

Petit à petit, plusieurs conférences internationales ont commencé à avoir lieu en Inde, nécessitant ainsi des interprètes formés. Au cours des années suivantes,

la demande des interprètes a augmenté au fur et à mesure que le nombre de conférences internationales s'est accru. Jusqu'à ce moment-là, la demande des interprètes n'existait qu'au sein des conférences internationales ou au Parlement indien.

En 1992, l'Inde a décidé d'ouvrir son économie au monde. Jusqu'en 1992, les politiques économiques poursuivies par l'état visaient à l'autosuffisance car le gouvernement voulait promouvoir les industries indigènes. Les politiques du gouvernement étaient telles que les sociétés étrangères trouvaient très difficile de faire des affaires en Inde. On trouvait très peu de sociétés multinationales en Inde à l'époque. L'économie indienne était demeurée une économie fermée pendant plus de quarante ans après son indépendance.

En 1992, l'Inde a lancé certaines réformes économiques, grâce auxquelles plusieurs ressortissants indiens vivant à l'étranger ont fait rentrer leurs fonds au pays. Ces fonds ont permis de relancer le développement de l'Inde.

Peu après, le secteur de l'informatique a commencé à se faire remarquer sur la scène internationale en offrant leurs services aux sociétés multinationales situées aux quatre coins du monde. Ce secteur était le premier à devenir important au niveau global, et très vite, le monde s'est rendu compte que les Indiens étaient très forts en informatique. Bientôt, le secteur des services allait jouer un rôle de plus en plus important, car l'Inde allait devenir « le bureau » du monde. Plusieurs sociétés multinationales ont demandé à l'Inde de s'occuper de leurs travaux administratifs, ce qui a résulté dans la création d'un très grand nombre d'emplois. Les jeunes Indiens travaillant dans ce secteur gagnaient désormais des salaires inconcevables jusqu'à cette époque-là. Ces salaires ont permis aux jeunes de voyager à l'étranger, et d'acheter les articles de marque. Tout d'un coup, le monde a vu un nombre significatif d'Indiens prenant des vacances à l'étranger, achetant de grandes voitures et d'autres biens électroniques que très peu d'Indiens avaient eu les moyens d'acheter auparavant. C'était à peu près à la même période que le secteur de la télécommunication a commencé à se développer. Bientôt, les Indiens utilisaient les mêmes téléphones portables que le reste du monde. Et très vite, un pourcentage impressionnant d'Indiens possédaient des portables, même dans les zones rurales.

Le monde regardait ces développements avec beaucoup d'intérêt, car tout ce qui se passait en Inde prouvait que les Indiens désiraient acquérir des biens d'une certaine qualité et avaient maintenant les moyens de les acheter. Les sociétés multinationales, voyant un marché énorme en Inde, ont alors décidé de le capter.

Vendre, mais que vendre ? Que voulaient les Indiens ? Afin de comprendre les besoins et les goûts des consommateurs indiens, les multinationales ont fait appel à des sociétés indiennes, spécialisées dans l'étude du marché.

Etudier le marché indien n'est pas facile. Il s'agit de parler aux gens vivant dans différentes parties du pays afin de saisir leurs besoins, et de les communiquer aux entreprises et aux sociétés qui désiraient vendre leurs biens sur ce marché. L'Inde est composée de différents peuples, ayant des traditions et des besoins variés, et parlant plusieurs langues. Même l'anglais et le hindi diffèrent d'une région à l'autre. C'est la raison pour laquelle les sociétés entreprenant ces études ont commencé à sentir le besoin de faire appel aux interprètes.

Jusqu'à ce moment, les interprètes ne travaillaient qu'au Parlement indien et dans les conférences internationales et travaillaient en hindi, en anglais et dans les langues étrangères. Il ne faut pas oublier que, même au sein du Parlement, les langues de travail étaient certaines langues indiennes et l'anglais.

C'est aussi à cette même période que les industriels et les hommes d'affaires ont commencé à arriver en Inde pour vendre leurs propres produits. Pour ce faire, il fallait rencontrer des Indiens et entamer des négociations. Certains ne comprenaient pas du tout l'anglais que parlaient les Indiens, soit parce qu'ils ne connaissaient pas du tout l'anglais, soit parce qu'ils ne comprenaient pas l'anglais parlé par les Indiens. Alors eux aussi ont ressenti le besoin d'embaucher des interprètes.

Le marché de l'interprétation s'est donc transformé vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis ce moment-là, les interprètes ne travaillaient plus qu'au Parlement indien et au sein des conférences internationales, mais travaillaient aussi en tant qu'interprète pour ces sociétés entreprenant des études du marché. Il ne faut pas oublier que ce marché comprenait les guides, qui, eux aussi, interprètent.

En 2014, le Premier Ministre, M. Narendra Modi, a déclaré sa nouvelle politique qui lui tient à cœur : « Fabriquez en Inde », annonce-t-il au monde entier. C'est grâce à cette politique qu'un nombre encore plus important d'hommes d'affaires et d'industriels ont tourné leurs regards vers l'Inde, car certains voudraient désormais explorer la possibilité d'implanter des usines dans le sous-continent indien. Ces industriels auront donc besoin de communiquer avec la main-d'œuvre locale. Ce qui pourrait s'avérer difficile, car il n'est pas évident que les travailleurs parlent une langue anglaise qui soit facilement comprise par des étrangers, puisque l'anglais qu'ils parlent est influencé par leur langue maternelle ou par la langue régionale. On trouve que la langue anglaise parlée est très différente de l'anglais britannique ou l'anglais américain. Il s'agit de l'anglais indien. On parle beaucoup aujourd'hui du hinglish, né de la rencontre de la langue hindi et de l'anglais. Pareil pour le

hindi qui se transforme grâce à son contact avec d'autres langues indiennes. Le hindi parlé à New Delhi est différent du hindi parlé à Bhopal qui, à son tour, est loin du hindi parlé à Mumbai. Bien entendu, la demande des interprètes allait encore augmenter.

## 2. Enjeux

On peut mettre les langues indiennes en deux catégories : celles de l'Inde du nord que l'on appelle les langues indo-aryennes qui ont été influencées par le perse, et celles de l'Inde du sud qu'on appelle les langues dravidiennes.

Lorsque le hindi a été déclaré la langue nationale de l'Inde, l'apprentissage de cette langue est devenu obligatoire partout dans le pays, et l'imposition obligatoire de l'hindi n'a pas été appréciée par plusieurs états de l'Inde du sud.

A l'heure actuelle, on constate qu'il existe une demande significative d'interprètes dans des domaines différents, que ce soit dans les domaines commercial, politique ou autre. En raison de la globalisation de la langue anglaise, plusieurs se demandent pourquoi il existe toujours des individus qui ont recours aux interprètes. La raison est pourtant assez simple : l'anglais parlé dans les quatre coins du pays est différent, les accents sont parfois très forts, et souvent la structure, ainsi que des mots des langues régionales, se retrouvent dans l'anglais qu'ils parlent. Par conséquent, cela devient quelques fois difficile de comprendre les Indiens même quand ils parlent en anglais. Les langues régionales et la culture locale ont beaucoup influencé l'anglais indien, ce qui explique pourquoi l'anglais parlé en Inde peut être différent d'une région à une autre. Il en est de même pour le hindi, qui diffère d'un endroit à l'autre, d'une telle manière que le hindi parlé à Mumbai par exemple, est très distinct de l'hindi qu'on parle dans le nord du pays, à un tel point qu'on se demande parfois si c'est bien la même langue. Aussi bien le hindi que l'anglais sont influencés par les langues régionales.

A l'heure actuelle, les combinaisons de langues pour lesquelles il existe une demande en interprétation en Inde sont les suivantes : anglais -- langues étrangères, hindi - anglais, langues indiennes -- hindi (au Parlement indien), langues indiennes - anglais (au Parlement indien et au cours des études de marché).

Afin de comprendre les différences entre l'interprétation pratiquée en Inde, il faudrait d'abord identifier les domaines dans lesquels on a recours à l'interprétation. Ces domaines sont les suivants : conférences internationales, réunions bilatérales, visites industriels, négociations commerciales, discussions en groupe entreprise par une société qui fait des études de marché, conférences de presse,

Parlement indien, interviews, activités pratiquées par les sociétés faisant des études du marché, pour le tourisme, dans les secteurs juridique et médical.

L'interprétation diffère dans chacun de ces domaines aux niveaux différents que ce soit au niveau des modalités de l'interprétation (l'interprétation simultanée, l'interprétation consécutive, le chuchotage ou la traduction à vue), la manière de préparer un projet quelconque, le niveau de langues utilisé dans chaque domaine, les façons d'interpréter pendant chaque type de projet, etc.

Pour un pays qui parle autant de langues que l'Inde, il est surprenant qu'il n'existe que quatre universités ou instituts en Inde qui offrent des cours d'interprétation : l'Université de Pune, l'Université de Puducherry, ainsi que l'Université Jamia Millia Islamia et l'Université Jawaharlal Nehru qui se trouvent toutes les deux à New Delhi.

Il est vrai que les universités de Pune et de Pondichéry offrent des cours d'interprétation. Cependant, ce ne sont que les départements du français de ces deux universités qui offrent ce cours qui s'étend sur un seul semestre. Aucune de ces deux universités ne possède un laboratoire de langues. Le département du français à l'Université de Pune n'offre qu'un cours de techniques d'interprétation consécutive, pour un semestre tandis que l'Université de Puducherry se concentre sur la théorie de l'interprétation. Aucune de ces deux universités n'enseigne l'interprétation simultanée.

Par contre, le School of Language, Literature and Culture Studies (SLL&CS) à l'Université Jawaharlal Nehru, ainsi que l'Université Jamia Millia Islamia à New Delhi offrent une formation en interprétation qui s'étend sur quatre semestres pour toutes les langues étrangères qui existent au sein de cette école. Ces cours d'interprétation se font au sein de l'Ecole des Langues qui offre la Licence et la Master en langues étrangères. En général, la formation en interprétation est offerte aux étudiants des langues étrangères au niveau de la maîtrise. Ces étudiants peuvent choisir entre les études de littérature et celles de traduction et d'interprétation. Les cours d'interprétation s'étendent sur deux ans, et l'on y enseigne tant l'interprétation consécutive que l'interprétation simultanée. Le School of Language, Literature and Culture Studies (SLL&CS) à l'Université Jawaharlal Nehru est bien équipée avec des laboratoires de langues, ainsi qu'une salle de conférence qui comprend des cabines pour former les étudiants en interprétation. En outre, cette école est équipée du wifi qui aide énormément les professeurs à former leurs étudiants. Ils ont donc accès à plusieurs technologies pour les aider. Malheureusement, on ne forme les étudiants que pour interpréter de l'anglais vers les langues étrangères et des langues étrangères vers l'anglais. On ne les forme

pas pour interpréter des langues indiennes ni vers l'anglais, ni vers les langues étrangères.

L'un des enjeux les plus importants est le fait qu'il existe en Inde très peu de formateurs qui sont interprètes. A l'heure actuelle, on trouve deux types de formateurs: ceux qui ont appris l'interprétation eux-mêmes, soit en demandant à quelqu'un de leur donner des conseils, soit en se lançant directement dans l'interprétation, ou alors ceux qui ont poursuivi une formation en interprétation. Examinons ces différences entre eux d'une manière plus approfondie.

Étant donné que certains interprètes ont suivi des cours d'interprétation soit à l'Université Jawaharlal Nehru à New Delhi en Inde, soit à l'étranger, ces interprètes enseignent ou forment d'autres interprètes d'une certaine manière. La formation fournie par ces formateurs comprend l'interprétation consécutive ainsi que l'interprétation simultanée, et comprend quelques fois la traduction à vue ainsi que le chuchotage. Donc, ce type de formateurs enseignent les différentes modalités de l'interprétation au moyen d'exercices et en utilisant certaines technologies comme les laboratoires de langues, l'emploi de l'internet, enregistreurs, cabines, écrans, youtube ou même la télévision.

Le deuxième type de formateurs concerne ceux qui se sont formés eux-mêmes. Ce sont des interprètes qui n'ont jamais suivi des cours d'interprétation. Donc, la formation fournie aux stagiaires est très distincte de la méthode suivie par les formateurs ayant poursuivi un cours en interprétation. Au lieu de donner des exercices aux étudiants, ces formateurs leur offrent des conseils. Ils leur demandent de pratiquer l'interprétation chez eux, en ne se servant que d'un enregistreur et/ou de la télévision.

### **3. Défis**

Il existe plusieurs défis dans le domaine de l'interprétation en Inde.

L'un des défis les plus importants est le manque de connaissance du métier de traducteur-interprète. Puisque la traduction existe au niveau scolaire (thèse et version), étant donné que cela fait partie de l'apprentissage des langues, les Indiens ont cette fausse notion que la connaissance linguistique suffit à pratiquer la traduction ou l'interprétation. Ils ne comprennent absolument pas la nécessité d'une formation en traduction. Il en est de même pour ce qui est du métier de l'interprétation, puisque celle-ci est considérée comme de la « traduction orale ». On connaît les langues, donc on peut traduire.

Comment définissent-ils « la connaissance linguistique ? » Il suffit de bien savoir parler, écrire, et comprendre une langue. Ils n'apprécient pas le fait qu'il ne suffit pas de « connaître » une langue si on désire se lancer dans la traduction ou l'interprétation ; il faut l'avoir maîtrisée, c'est-à-dire connaître non seulement la langue elle-même, mais aussi avoir d'excellentes connaissances à propos de la culture, l'histoire, la géographie, etc. du peuple qui la parle, ce qui n'est pas forcément le cas. Il est impossible de traduire ou d'interpréter sans posséder des connaissances linguistiques parfaites.

En ce qui concerne le public, l'interprétation n'est donc que la traduction orale que peut faire n'importe quel individu parlant plusieurs langues. On ne se rend même pas compte que l'interprétation a besoin de certaines expertises et une formation bien spécifique. On n'a aucune idée du travail que fait un interprète et on accepte difficilement le fait que l'interprétation n'est pas ce qu'on croit.

Un autre défi très important est l'établissement d'un Institut d'interprétation en Inde. Etant donné le manque sérieux d'instituts offrant des cours d'interprétation dans le pays et la demande qui y existe, il ne faut pas oublier pour autant qu'on a aussi besoin d'une meilleure qualité d'interprètes formés correctement. Il s'ensuit qu'il y a une nécessité urgente d'un institut pour former des interprètes de qualité non seulement dans les langues étrangères mais aussi dans les langues indiennes. On pourrait aussi ajouter les langues asiatiques, sans oublier les langues européennes. Pourquoi pas ? Cet institut attirerait suffisamment d'étudiants des pays asiatiques et africains. Des accords dans le domaine de l'éducation existent déjà entre l'Inde et les pays européens et africains.

Deuxièmement, cet institut fera revivre les langues indiennes parce que les combinaisons de langues comprendraient certaines langues indiennes comme le hindi qui devient de plus en plus important de nos jours. Il ne faut pas que plusieurs langues indiennes soient utilisées au Parlement indien, et les interprètes qui y travaillent reçoivent une certaine formation. Cependant, cette formation laisse beaucoup à désirer. Il existe deux raisons pour cela : la première est que le gouvernement indien ne comprend pas la nécessité d'une formation en interprétation et la deuxième est tout simplement parce qu'il n'existe aucun institut qui puisse les former en leur offrant les combinaisons de langues dont ils ont besoin.

L'établissement d'un tel institut répondrait aux besoins du marché, que ce soit au niveau des combinaisons linguistiques ou méthodologiques. Cet institut jouerait aussi un rôle important en faisant revivre les langues indiennes, car il faudrait un niveau linguistique très élevé pour être reçu à cet institut. Il faudrait, donc, que les Indiens prennent au sérieux les langues indiennes.

Depuis l'indépendance de l'Inde en 1947, le gouvernement indien a toujours essayé de promouvoir le hindi comme langue nationale. L'apprentissage du hindi est obligatoire au niveau scolaire dans le pays. Les langues régionales indiennes sont quelques fois reléguées à la troisième place. Plusieurs langues indiennes courent le risque de céder leur place à l'anglais et à l'hindi. Il se peut que ces langues n'existent plus d'ici quelques décennies. A l'heure actuelle, le gouvernement indien souhaite accorder plus d'importance à ces langues afin de les faire revivre, et cet institut jouerait donc un rôle significatif dans ce domaine.

Un autre défi important est la qualité de l'interprétation. Dire que les interprètes ayant suivi des cours d'interprétation d'une manière meilleure que ceux qui se sont formés eux-mêmes n'est pas nécessairement vrai. De même, on ne peut pas dire qu'une formation en interprétation assure une certaine qualité d'interprétation. Ce qu'il faudrait, c'est une organisation qui pourrait fournir une sorte de certification aux interprètes. Cette organisation pourrait être constituée des interprètes ayant une expérience de plus de vingt ans, ou des professeurs d'interprétation. Elle pourrait aussi établir une liste d'interprètes certifiés dans le pays. Cette liste mentionnerait les combinaisons linguistiques des interprètes, ainsi que leurs coordonnées, et fixerait le taux d'interprétation pour qu'il existe une uniformité pour tous les interprètes.

Pour conclure, nous avons vu comment le marché de l'interprétation a changé au fil des ans, surtout depuis le début du 21<sup>e</sup> siècle. C'est dans les années 90 que le marché de l'interprétation a commencé à s'étendre sur des domaines autres que ceux des conférences internationales et des réunions bilatérales, ou même le Parlement indien. Toutes ces transformations du marché ont eu lieu après que l'économie indienne a ouvert ses portes au monde. Depuis, les politiques du gouvernement indien ont été telles que la demande de l'interprétation n'a cessé de s'accroître. A l'heure actuelle, on n'a pas seulement besoin d'interprètes pour interpréter de l'anglais vers les langues étrangères et vice-versa, mais aussi du hindi vers l'anglais et d'autres langues étrangères, puisque le hindi commence à jouer un rôle plus important dans le monde. La demande de l'interprétation à partir des langues indiennes devient, elle aussi, de plus en plus significative.

Quelques défis auxquels font face les interprètes en Inde ont été cités ci-dessus. Il existe un autre sur lequel il faut absolument se pencher : les Indiens ont une opinion erronée sur le métier d'interprète. Ils ont l'impression qu'il suffit de connaissances linguistiques rudimentaires pour devenir interprète. Ils ne comprennent ni l'importance d'avoir maîtrisé ses langues de travail, ni de poursuivre une formation en interprétation. La majorité des Indiens considèrent l'interprétation comme faisant partie de l'apprentissage d'une langue et ne se rendent pas compte que l'interprétation s'étend bien au-delà de l'apprentissage des langues.

On a donc encore beaucoup à faire pour que le public indien comprenne le métier d'interprète, et qu'il se rende compte de l'importance tant d'une formation en interprétation que de la qualité de l'interprétation rendue par différents interprètes. Ce n'est qu'alors que les Indiens pourront se prouver, à eux-mêmes, et au monde entier, qu'ils se trouvent parmi les meilleurs interprètes du monde. Mais, pour y arriver là, il faudrait changer complètement la manière dont les Indiens voient le métier de l'interprète, et il faudrait que le gouvernement indien comprenne les besoins des interprètes. Le talent existe, par contre ce qui manque, c'est la prise de conscience, de la part des Indiens et du gouvernement de l'Inde, de l'importance stratégique du métier de l'interprétation en liaison direct avec les besoins du marché.

### Bibliographie

Habib, I. 2001. *The Early Indus Valley Civilisation, A People's history of India*, vol 2, New Delhi: Tullika Books.

Kumar, S. 2012. "Emerging Global Scenario and English Language Teaching in India". *Language in India* vol. 12: 1 January 2012, ResearchGate, [https://www.researchgate.net/publication/311329450\\_Emerging\\_Global\\_Scenario\\_and\\_English\\_Language\\_Teaching\\_in\\_India](https://www.researchgate.net/publication/311329450_Emerging_Global_Scenario_and_English_Language_Teaching_in_India), [Consulté le 3 février 2018].

Kumar, V. S. 2017. « Le système éducatif en Inde », Système d'exploitation GNU, *La Fondation pour le logiciel libre* (FSF - Free Software Foundation). [En ligne] : <http://www.gnu.org/education/edu-system-india.fr.html>, [Consulté le 22 janvier 2018].

Vanishree. V. M, 2011. "Provision for Linguistic Diversity and Linguistic Minorities in India", *Language in India* vol. 11 : 2. [En ligne] : <http://www.languageinindia.com/feb2011/vanishreemastersfinal.pdf>, [Consulté le 3 mai 2018].

Vishwanathan, S, 2009. "Language issue again: the need for a clear-headed policy", *The Hindu*. [En ligne]: <http://www.thehindu.com/opinion/Readers-Editor/language-issue-again-the-need-for-a-clearheaded-policy/article61129.ece>, [Consulté le 24 mai 2018].





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Revisiting *Lihaf*: Queer representations in *Dedh Ishqiya*

**Akshata S. Pai**

SNDT Women's University, Mumbai, Inde  
akshataspai@gmail.com

### Résumé

Cet article porte un regard critique sur la représentation des désirs homosexuels des femmes dans le film hindi *Dedh Ishqiya* (2014). Cette étude aborde la relation intertextuelle qui existe entre *Dedh Ishqiya* and *Lihaf* (1941) et s'intéresse à la façon dont le film réécrit *Lihaf* afin d'imaginer une autre possibilité pour le désir homosexuel des femmes. Cet article approfondit également les questions sur le regard masculin et analyse la manière par laquelle le film déstabilise la position voyeuriste, hétéronormative du spectateur masculin. Il considère le film comme une intervention contre les conventions de représentation de l'homosexualité dans le cinéma populaire hindi.

**Mots-clés** : cinéma hindi, homosexualité, bollywood, intertextualité

### Représentation du Queer dans *Dedh Ishqiya* : *Lihaf* revisité

### Abstract

This paper critically engages with the Hindi film *Dedh Ishqiya* (2014) to study its representation of female queer desires. The paper is concerned with the intertextual relationship between *Dedh Ishqiya* and *Lihaf* (1941) and studies how the film rescripts *Lihaf* in its attempt to imagine a different possibility for queer female desire. The paper also delves into questions of the male gaze and studies how the film unsettles the position of the voyeuristic, heteronormative, male viewer. It also reads the film as an intervention in queer representational conventions of popular Hindi cinema.

**Keywords**: hindi cinema, queerness, bollywood, intertextuality

There is a scene in the Abhishek Chaubey directed film *Dedh Ishqiya* (2014) in which its protagonist Begum Para, agitated at the prospect of marrying the smarmy Jan Sahib, frantically searches for old photographs of her and her deceased first husband. The album tells its own story. Starting with a picture or two of the Begum and the Nawab as a couple, soon, these images give way to those in which the Begum stands aloof while her husband poses jauntily with several male friends.

These images provide an early intimation of the film's intertextuality with "Lihaf", a short story by the Urdu writer Ismat Chughtai. Chughtai's story, written in 1941, thematises a homoerotic relationship that develops between Begum Jan, an aristocratic Muslim woman, and her maidservant and masseuse Rabbu. This relationship develops when the Begum's husband who is interested only in the young boys whom he patronises forgets about his wife entirely after marrying her and "installing her in his house along with the furniture" (Chughtai, 1993:130). The relationship between the two women is enacted entirely within the space of the zenana, mostly under the eponymous quilt and is unwittingly witnessed by Begum Jan's young niece, who narrates the incident several years after its occurrence.

In the film, the Begum feverishly attempts to scrape off her own image from these pictures. The slight hint of male homoeroticism suggested by the photographs is immediately followed by a suggestion of female homoeroticism. Munia, the Begum's companion, in trying to calm the Begum down, embraces her from behind and for a brief but telling moment, the camera cuts to a close shot of her hand caressing the Begum's shoulder. By deliberately drawing our eye to the gesture, the shot hints at an erotic charge underlying this seemingly "innocuous" act. The Begum's frantic search for the photographs seems like a figuration of the text's own urge to unearth "Lihaf" from the archives. Already contained in this urge is the desire to change the urtext by removing the queer woman from under the patriarchal framework. The scene encapsulates the film's own relationship with "Lihaf" - retrieval followed by a crucial mediation. Through its reference to "Lihaf", *Dedh Ishqiya* maps itself within a tradition of queer female representations in India but also indicates its desire to imagine new possibilities of representation.

In post-independence India, the question of representation has been central to discussions of homosexuality in the public sphere. Two issues were central in mobilising public debate around queerness. One was Deepa Mehta's film *Fire* (1998), the first film to visibilise lesbianism in India which was met with rioting, threats and attempts at banning what was seen as an attack on Indian, particularly Hindu, culture. The other is the legal battle about the constitutionality of Section 377 of the Indian Penal Code. In December 2013, the Supreme Court reversed the ruling of the Delhi High Court which had decriminalised consensual homosexual activities between adults in 2009, leading to a pouring of outrage and protest from vast sections of the English-speaking national media and pockets of urban civil society. Released less than a month after this ruling, the film staged a crucial intervention into this highly visibilised debate about queer sexualities.

## 1. Hindi cinema and its sexual representations

Since it began to be given serious theoretical and critical attention in the 1980s, Indian film theorists have theorised popular Hindi cinema, widely known as Bollywood, as a site of discursive production that registers changes in ideology and cultural sensibilities and mediates in discourses of gender, nation, class, and sexuality. In her essay “Bollywood Cinema and Queer Sexualities”, Shohini Ghosh builds on these ideas by suggesting that we read Bollywood cinematic texts as specifically sexual representations; as “sites of competing discourses around sexuality” by studying their changing articulations of desire (Ghosh, 2010: 55).

Catering to vast, heterogeneous audiences, popular Hindi cinema often inserts multiple visual pleasures in its films to appease its diverse audiences in its dedication to the “something for everyone project” (Kasbekar, 2001: 289). Thus, when the Indian LGBT community became visible and vocal in the public sphere in the last decade of the twentieth century, Hindi cinema sought to address this new emergent constituency. However, this new mode of address could not be employed easily. As Asha Kasbekar points out, “every Hindi film in search of commercial success must not only identify the desire for different kinds of pleasures amongst its socially and ethnically diverse constituencies, but it must also accommodate sometimes incompatible desires within the same film and make them concordant with the existing cultural and moral values of the society in which it circulates” (290). Hindi cinema had to find a way to address these new concerns while also catering to and without alienating or discomfiting its more conservative, heterosexist, mainstream audiences.

Mainstream Hindi films before *Fire* had allowed for queer viewing pleasures only through a somewhat resistant reading. Talking of the appropriative possibilities of Hindi cinema by queer diasporic audiences, Gayatri Gopinath writes of how this cinema, by way of the often fragmented, episodic and non-realist structures of its films, offers many opportunities for queer spectatorial interventions (Gopinath, 2005: 98). However, as Shohini Ghosh notes, after *Fire*, representations and representational strategies of Hindi cinema changed (Ghosh, 2010: 57). For the first time, queerness began to be tangibly expressed. In the 1990s, due to globalisation and liberalisation of the economy, the urban mediascape underwent a radical change. More and more space was created in cinema and television for the depiction of sex and sexuality (56-57). Especially, after the violent and widespread public debate engendered by *Fire*, queer sexualities became impossible to ignore in popular cultural production (62). In the 2000s, Hindi cinema began to develop new forms and strategies of representation to address not only the new visibility of gay and lesbian sexualities, but also the deep anxieties triggered by this visibility.

Ghosh observes that these films were marked by a simultaneous address to the erotic and the phobic. One of the tropes employed by these films was the trope of “misreading” (Ghosh 2010: 62). Following a trend set into motion by the diasporic *Bend it like Beckham* (2002), in films like *Kal Ho Naa Ho* (2003) and *Dostana* (2008), the audience is kept aware of the heterosexuality of the pair that is misread or masqueraded as homosexual (62-63). This gap between the audience’s and the characters’ perceptions that not only generates humour but offers an outlet for homophobic anxieties. Films of the period often featured “reactionary closures”: providing heteronormative closures closing off every queer possibility at the end of the film. (Ghosh, 2007: 434). One must also take note of appearances of queer characters and episodes in many other films where queer characters and subplots are often simply foils to the main straight characters and storyline.

Most of the Bollywood cinematic texts outlined above articulated and visibilised queer spectatorship positions and created pleasures for the queer gaze while being careful to not rupture the heteronormative paradigm. Representations of female queer desire were even more fraught as there was always the threat of images of queer female desire becoming fodder for the voyeuristic male gaze. As Linda Williams has written in the context of erotic thrillers in Hollywood, while lesbian scenes mark the exclusion of men from female desire and pleasure, men are invited to participate visually as voyeurs. (Williams, 2005: 207).

Despite these ambivalences, these films played a crucial role in making audiences queer-literate. According to Ghosh, *Fire* and other films depicting queer desires in the late 1990s and 2000s not only taught its audiences to look for the queer in cinema, but to *look queerly*. (Ghosh, 2010: 59). The audiences *Dedh Ishqiya* addresses are the audiences produced by these films. The question that then arises is why the film chooses to use “Lihaf” as its central intertext at a time when debates about queerness are so visible in the public sphere. Why does it draw on strategies of dissembling, silence and disarticulation to represent queerness? While one reason is, as the director himself admits in his interview with *Tellychakker*, to avoid losing conservative spectatorial constituencies, the film also puts this representational reticence to other uses.

Before moving on, I will provide a brief synopsis of the plot. *Dedh Ishqiya* begins with the footloose uncle-nephew pair of thieves, Khalu and Babban, from the prequel *Ishqiya* (2010) trying to escape from the police after a failed shoplifting attempt. Babban escapes the police only to be taken into the custody of Mushtaqbhai, their employer. Khalu, meanwhile, has entered the partly fantastical world of Majidabad, where we are told that the Begum Para of Majidabad hosts annual mushairas (Urdu poetry conventions) to honour a promise she made to her dead husband - that of

marrying a poet after his death. At this mushaira, Khalu masquerades as a Nawab and a poet, hoping to win the affections of the Begum. Babban soon arrives on the scene, and after a little protest, joins the masquerade as Khalu's butler. Babban is romantically interested in Munia, the Begum's companion. The men's romantic pursuit of the women is frustrated by their major competitor, Jan Sahib, the local MLA who seeks to add aristocratic weight to his economic and political power by marrying the Begum having already obliged her by paying off her first husband's heavy debts. As this narrative, heavily invested with nostalgia and romance, progresses, Khalu and Babban begin to believe that they have found true love and expect a resolution to that end. However, unbeknownst to them, the mushaira and the remarriage plan merely constitute a screen for a larger plot devised by the Begum and Munia.

## 2. Representational reticence and the male gaze

Gayatri Gopinath argues that Chughtai's "repeated insistence on 'not knowing' must be read as a strategy of disarticulation allowing female homoerotic desire to elude a colonial legal apparatus that functions squarely within the logic of categorization, visibility and enumeration" (Gopinath, 2005: 151). The film repurposes these silences and evasions of "*Lihaf*" to nudge its spectators away from a conventional heteronormative reading. The heteronormative male gaze, embodied by Khalu and Babban on screen and by the camera itself, runs into several dead ends and is troubled and undermined by a great excess of meaning, not to mention its heterosexual expectations and desires are frustrated by the film, many times over.

Let us take for instance the scene that plays with the swaying shadows of "*Lihaf*". Chughtai's short story, the quilt underneath which the two women make love sways and heaves at night, throws strange shadows on the wall that frighten the young viewer. This is one of the opening images of the story and remains central. In the film, the two male protagonists, and the audience, is given a glimpse of the two women laughing and cavorting with each other. After two brief shots of the women, however, we no longer see them directly. Instead, we only see Khalu looking at them, and the women's moving and merging shadows on the wall behind him. Not only is the men's gaze emptied of all power (they are handcuffed in the scene) but their sense of entitlement to the women's affections is also ruptured. The large, looming shadows of the women over the wall mountain over Khalu's miniscule looking figure in the lower half of the screen, suggesting that female sexuality is in excess of the male gaze and fails to be represented through it.

The film also defamiliarises the trope of misreading by using it not to allay homophobic anxieties but to fuel them further. Several instances in the film show us Babban and Khalu misreading scenes and episodes being unable to move beyond heteronormative interpretations. In the final scenes, their reading is clearly undone for the audience. We hear the women address the men in voiceovers saying clearly that they do not desire the men in a romantic or sexual fashion. After this voiceover, we watch Babban and Khalu still assume that the women bailed them out of prison. Babban excitedly remarks, “Didn’t I say? They love us” and begins to fantasise about marrying Munia only to learn that it was Mushtaqbhai who bailed them out only to take them into his own custody. Even as this moment generates ironic humour, it forces us to see the inadequacies of a heteronormative reading. The scene is a satire not only of Hindi cinema’s abrupt heteronormative foreclosures that habitually shut down all queer possibilities but also the audience’s easy acceptance of such abrupt and absurd resolutions.

### 3. Rewriting “Lihaf”

The space of the zenana, the women’s quarters of gender-segregated Muslim homes, is the thematic mainstay of Chughtai’s text. “Lihaf” shatters notions of the zenana as an inviolate heteronormative space, exploring how patriarchy’s own contradictions produce it as a site of agential possibilities for women. Gayatri Gopinath points out that Hindi cinema too “is saturated with rich images of intense love and friendship between women in the context of archetypal spaces of female homosociality, such as the brothels, women’s prisons, girls’ schools, the middle-class home, and the zenana” (Gopinath, 2005: 103). *Dedh Ishqiya*, however, seems concerned with exploring possibilities for queer female desire beyond these homosocial spaces. “Lihaf”, in the words of Geeta Patel, stages the dynamics of sexuality that occur “within circles of enclosure” - queer sexualities play out under the quilt, within the zenana, within the hetero-patriarchal home. Queer female desire is also enclosed by larger circles of male homosocial/homosexual desire (Patel, 2001: 180). *Dedh Ishqiya* seems to recognise the queerness that exists in these homosocial spaces within patriarchal structures, but it also struggles to allow that subterranean queerness to erupt out of these concentric ‘circles of enclosure’ into the open. In doing this, it routes queer female desire into larger economies of desire - causing it to exist alongside and even to contest heterosexual male desire.

In “Lihaf”, as Geeta Patel observes, “male-male sexualized affiliation marked by a turning away from women, directs women back into the harem, keeps them there, and turns them toward each other as desiring ‘subjects’” (Patel, 2001: 178-179). The women’s queer desire in “Lihaf” is precipitated by the Nawab’s lack of interest

in women. Of course, in the context of mid-twentieth century India, queer female desire could hardly exist outside of the interstices of heterosexual structures, mainly spaces of “sanctioned female homosociality legislated by normative sexual and gender arrangements” (Gopinath, 2005: 153). While *Dedh Ishqiya* acknowledges these pockets of invisibility, it also opens up the space of the zenana. In this rescripting, the film departs from both “*Lihaf*” as well as *Fire*. *Fire* too portrays homosexual desire as derivative and occurring *after* heterosexual desire. Queer female desire might have emerged from a lack of heterosexual avenues but in *Dedh Ishqiya* it thrives alongside and even counters heterosexual male desire. The Begum has not one, but an entire mehfil of men vying for her affections. Her companion too, is provided with a heterosexual lover of her own. The women choose each other over these several heterosexual possibilities.

In rekhti poetry<sup>1</sup> with which both the film and the short story are resonant, there is, among several other narrative voices, the voice of a male persona witness to women’s sexual intimacy, who reprimands the women and forces himself on them until they promise to never “play chapti” again (Vanita, 2004: 30). Even in contemporary India, the homophobic discourse around same-sex desires continues to dwell on the notion that same-sex desires are derivative and emerge from a lack of heterosexual opportunities, and that queer women and men can thus be “cured” through heterosexual marriage and sex. It is crucial that Munia not only has a heterosexual possibility open to her in the film, but also consummates it, sleeping with Babban. Despite this, she repeatedly reveals her preference for the Begum over Babban. As Sarah Waheed writes, *Dedh Ishqiya* does not define “the two women’s relationship in terms of lack, as in *Fire*, i.e., ‘there is no word in our language for us’, but inscribes the relationship in terms of fulfilment” (Waheed, 2014: 26).

The narrative of “*Lihaf*” ends with an impasse where queer desire is ultimately not named or exposed - the women continue to inhabit the space of the zenana, while persisting in their non-heteronormative, non-reproductive sexual practices. This narrative impasse serves not only to register “the aporias and complexities that mark moments of women’s gendered resistance” (Ghosh, 2004: 11) but makes a rearticulation of the space of the zenana imperative. As Geeta Patel astutely notes, “because the wife does not ultimately leave the zenana, run away with her masseuse-lover, or repudiate her wifely assignments, the story provokes a retelling of the sanitized, secular heterosexual domestic space so necessary to nationalist narratives” (Patel, 2004: 146). While the narrative end of “*Lihaf*” leaves queer desires a hidden, persistent, and threatening presence within patriarchal structures, it also leaves those patriarchal structures themselves persistent and in

power. *Dedh Ishqiya* seeks to take queer female desire beyond these impasses and attempts to imagine for the two women a different possibility. In doing so, *Dedh Ishqiya* offers a utopian ending that seems to iron out the nuances and complexities of the short story but we must read the end from within the generic conventions of the masala thriller as we will go on to do.

The narrative impasse of “Lihaf” is first resolved through the death of the patriarch. However, the Nawab has left his wife bankrupt and in heavy debts. Jan Sahib enters at this point, paying off the debts - an act of “benevolence” which further entraps the Begum in an economic dependence making it impossible for the two women to set out on their own. The economic clout which he shoddily cloaks as “ishq” makes visible the power politics which underlie heterosexual romance. While the Nawab is dead, what threatens now is a re-enactment of the older narrative through the patriarchal figure of Jan Sahib. That one patriarchal figure is stepping in for another is made very plain - at one point during the Begum’s narration of her story, we see the Nawab’s portrait morph into Jan Sahib’s. The trope of remarriage itself becomes symbolic of the attempt by patriarchal structures to draw the Begum back into the heterosexual matrix - to bring her sexuality again under male surveillance and control. The story, it seems, is all set to re-enact itself, and to once again, enclose the queer woman within its structures.

The narrative of “Lihaf” is thus propelled forward beyond its impasses in the film. The climactic sequence at the railway station is crucial as it brings the text’s renegotiation of the relation between queer female desire and patriarchal structures to a head. It is significant that this renegotiation takes place at a railway station called “Bap”, a Hindi word that has become in recent times the slang for “daring” or “epic”, but literally means “father”. “Bap” then becomes the site on which several patriarchal institutions congregate, among them, the institution of heterosexual romantic love embodied by Khalu and Babban, the institution of marriage and economic power which Jan Sahib stands for, and the police who are the representatives of the patriarchally governed institutions of the state and the law. When Khalu offers to hold up the men so that the two women can escape, the Begum refuses the offer and asks the men to leave instead. The women thus, refuse a narrative resolution determined by male beneficence and sacrifice, refusing also to relinquish their agency and control over their narrative. It is significant that the film takes queer female desire out of the zenana to be renegotiated with these patriarchal institutions in a space as public as a railway platform. However, after staging this conflict where queer female desire must contest and hold off heterosexual male desire, the film arrives at an answer that is not completely removed from “Lihaf”’s original premise.

One of *Dedh Ishqiya*'s most evocative scenes is the one where the two women run away from Bap, get into their car, and drive off into vast, open country. As they reach their battered red car, they look back and motion to Khalu and Babban to join them. Up to this point, the two men still harbour the belief that the women desire them, and they continue to believe it afterwards too, but at this critical point, they refuse and wave the women away. It is as though they are unwilling to step out of the patriarchal world. But it also seems that there cannot be any room for the men in the space that the text imagines for queer female desire. After having navigated through larger economies of desire, female same-sex desire must again enclose itself within a homosocial space - only this time, the homosocial space is not within the hetero-patriarchal home but outside its influence and power. The *zenana*, as it were, has disjoined itself from the patriarchal home and set root elsewhere. The image of the women driving away in a red car also resonates with images of Babban's journey early in the film. Mobility and agency seem to have been relayed from the men to the queer women in the course of the narrative. The red car, here, becomes the central register of queer female desire. This is a momentous shift from "*Lihaf*" in which the quilt was the register of the women's desires. Whereas the quilt concealed queer female desire, it also circumscribed it. The car, on the other hand, ascribes a mobility, agency, and autonomy to the women's desires.

Released within a month of the reinstatement of Sec 377 by the Supreme Court, the film emerged in the midst of renewed debates and discussions on several media platforms about queer sexualities and about Sec 377. Released at such a time, *Dedh Ishqiya* becomes a crucial intervention. Press reports tell us that special screenings of the film were co-hosted by the producers along with Humsafar, the Mumbai-based organisation working for LGBT rights, for people from the community. Vivek Anand, one of the founders of Humsafar, is reported to have said, "*Dedh Ishqiya* has acquired iconic proportions and Madhuri's character as Begum Para is the new diva of the LGBT community" ("Is Madhuri Dixit the new gay icon?"). The images of the women's escape from the police and the ambit of the law become images of resistance and recalcitrance against a repressive law/ state, imagining a moment of total deterritorialisation of desire from patriarchal structures.

The film sets the queer pair of "*Lihaf*" free from the patriarchal constraints that it lived under. In a sense then, the film lets the queer couple "out" without having them "come out" of the closet - an interesting stratagem at such a time as this, when queer sexualities are visibilised in the media but still remain outlawed. It offers an interesting counterpoint to the discourse of the closet, in which, "the refusal to come out [becomes] not only undesirable, but tragic" (Kohnen, 2010: 190). Kohnen also argues that the discourse of the closet mandates sexualities to

be always placed along and concretised on the heterosexual/homosexual and gay/lesbian binaries (56). Instead, *Dedh Ishqiya* frames the women's relationship as fulfilling without having to be validated through the rite of "coming out" or named as "lesbian".

Madhava Prasad (citing Raymond Bellour) writes that Hindi cinema has conventionally been committed to the "endless reproduction of the [heterosexual] couple" (Prasad, 1998: 95). Through the threat of a re-enactment of an older narrative, the film seems to stage the performativity of Hindi cinema's heteronormative texts only to intervene in that ritualised, cyclical repetition. *Dedh Ishqiya's* resolution not only produces a queer couple but also consolidates and celebrates it in a song-and-dance sequence located outside of the narrative.

A wide shot captures the women's flight in their car across the open landscape. This visual, suggestive of vastness and mobility, is immediately succeeded by the image of the men behind bars. While the women break out of the impasses of "Lihaf", for the men, the narrative begins and ends with almost exactly the same scene, that too, a scene of confinement. While the women have escaped from the recursive cycles of patriarchal narratives, it seems that the men and the text itself are caught up in narrative loops they cannot escape. The men, despite having resigned themselves to the women's queer desires and refusing to go along with them, now almost absurdly hark back to their heteronormative readings. As they walk out of prison, after being bailed out, they rhapsodise about their romantic reunions with the women, and expect to be greeted by the women outside - instead their raptures are brought to an abrupt end when they sight Mushtaqbhai and his men. Babban makes to walk off, but Khalu holds him back, gesturing to him that the situation must be entertained, and their roles performed. The conventions of the genre, the masala thriller, cannot be escaped.

## Bibliography

Chugtai, Ismat. 1993. "Lihaf". Edited by S. Tharu and K. Lalitha. *Women Writing in India*. Vol. II. New Delhi: Oxford University Press.

*Dedh Ishqiya*. 2014. Directed by A. Chaubey. Shemaroo and Vishal Bhardwaj Pictures.

"*Dedh Ishqiya* is flight of fancy: director Abhishek Chaubey". *Deccan Chronicle*. 2013, December 13. <http://www.deccanchronicle.com/131213/entertainment-bollywood/article/dedhishqiya-flight-fancy-director-abhishek-chaubey>. Consulted January 26, 2015

Ghosh, S. V. 2004. *RCWS Newsletter*. 25, No. 1, p. 3-11.

Ghosh, S. 2007. "False Appearances and Mistaken Identities: The Phobic and the Erotic in Bombay Cinema's Queer Vision". Edited by B. Bose. *The Phobic and the Erotic*. London/ New York: Seagull.

Ghosh, S. 2010. "Bollywood Cinema and Queer Sexualities". Edited by K. Brooks and R. Leckey. *Queer Theory: Law, Culture, Empire*. New York: Routledge.

Gopinath, G. 2005. *Impossible Desires*. Durham: Duke University Press.

"I have kept the erotic context light and suggestive in *Dedh Ishqiya*: Abhishek Chaubey". *Tellychakkar*. 2014, January 16. <http://www.tellychakkar.com/movie/interview/i-have-kept-the-erotic-context-light-and-suggestive-dedh-ishqiya-abhishek-chaubey>. Consulted June 19, 2018

"Is Madhuri Dixit the new gay icon?" *Mid-day*. 2014, February 1, <http://www.mid-day.com/articles/is-madhuri-dixit-the-new-gay-icon/15063005>. Consulted June 19, 2018

Kasbekar, A. 2001. "Hidden Pleasures: Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema". Edited by R. Dwyer and C. Pinney. *Pleasure and the Nation*. New Delhi: Oxford University Press.

Kohnen, M. 2010. "Screening the Closet: The Discourse of Visibility, Sexuality, and Queer Representation in American Film and Television, 1969-Present". Dissertation, Brown University.

Patel, G. 2001. "Marking the Quilt: Veil, Harem/Home, and the Subversion of Colonial Civility". *Colby Quarterly*. 37, No. 2, p. 174-188.

Patel, G. 2004. "Homely Housewives Run Amok: Lesbians in Marital Fixes". *Public Culture*, 16, p. 131- 158.

Prasad, M. 1998. *Ideology of the Hindi film: A Historical Construction*. New Delhi: Oxford University Press.

Vanita, R. 2004. "'Married Among Their Companions': Female Homoerotic Relations in Nineteenth Century Urdu Rekhti Poetry in India". *Journal of Women's History*, 16, p. 12-53.

Waheed, S. 2014. "An Archive of Urdu Feminist Fiction and Bombay's Gaanewalis". *The Economic and Political Weekly*, 49, No. 10, p. 25-27.

Williams, L. 2005. *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

## Note

1. Rekhti is a genre of Urdu poetry written in late eighteenth and early nineteenth century India. Though often written by male poets, it deals with women's everyday lives and concerns, and depicts female-female sexual and romantic relationships as they played out in the homosocial space of the zenana. It is seen as an earthier form of the classical rekhta, which centres on courtly and divine love. "Chapti" is the Urdu term that these poems use to refer to female-female sexual practices.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Contesting Traces: Embedding the Comic Within the Martial in *Jaane Tu...Ya Jaane Na*

**Vidhi Mehra**

University of Mumbai, India

vidhip.mehra@gmail.com

### Résumé

Cet article cherche à discuter la conception de la masculinité mise en scène dans le film hindi *Jaane Tu...Ya Jaane Na* de l'année 2008. Cet article affirme que le film tente une subversion délicate de la masculinité hégémonique en contestant les traces d'une masculinité martiale qu'elle s'efforce d'abandonner. Le film réussit dans cette contestation car il traite les personnages représentant cette masculinité martiale sur le mode humoristique, les rendant ainsi comiques. Empruntant de la théorie de la Performativité de Butler et de l'élaboration par Vasudevan du rôle de l'humour, cet article étudie la performance de la masculinité dans le film, son abus, la fonction de l'humour, et les conséquences qui en résultent.

**Mots-clés :** masculinité, martial, comique, cinéma hindi, performativité

### Contester des traces : inscription du comique dans le martial dans *Jaane Tu...Ya Jaane Na*

### Abstract

The paper attempts to discuss the understanding of masculinity as portrayed in the 2008 Hindi film, *Jaane Tu...Ya Jaane Na*. The paper argues that the film attempts a subtle subversion of hegemonic masculinity by contesting the traces of a martial masculinity it seeks to abandon. The film succeeds in this contestation as it infuses the characters representing this martial masculinity with humour, rendering them comic. Borrowing from Butler's theory of Performativity, and Vasudevan's formulation of the role of comic, this paper studies the performance of masculinity in the film, its excess, the function of the comic, and their subsequent implications.

**Keywords:** masculinity, martial, comic, hindi cinema, performativity

Hindi cinema in India has always been something of an enigma. Film stars are revered, songs re-made as bhajans, dance moves replicated in every club and wedding, and dialogues reinscribed into everyday conversations. In a nation divided by all its differences, cinema emerges as a crucial site of intersections, of shared desires, anxieties, and identities. As a discursive mediator of our everyday sociality, cinema, especially Hindi mainstream cinema with its immense influence, also

holds the power to imagine and re-imagine its cultural codes. Cinema attempts to reconcile the contradictions arising out of a nationalist discourse, where it fashions certain identities and values as hegemonic, propagating a heteronormative social structure. These cultural modernities hence enter the public sphere and become negotiable, while also calling forth the private into debate. In every sense, then, the cinema in India is a significant medium through which sociocultural and political meanings are produced and circulated. One of the tools that cinema employs to propagate these heteronormative nationalist discourses is the articulation of an understanding of gender which complies with and falls into the hegemonic social structure.

The formulation of a gendered 'hero' in a post-independence India has largely been a negotiation with the aporias of the nation's politics and its socio-economic capacities. Responding to such stimuli, cinema constructs certain images of masculinity and reproduces them as nation myths; these images carry the potential to be inscribed as norms and codes. Once the construction of an understanding of masculinity becomes hegemonic, it shifts all other constructions of masculinity contrary to it on to the periphery, while inviting complementary masculinities closer to the centre. These centres are not fixed, but change constantly. "Hegemonic masculinity' is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable" (Connell 76). Hindi cinema, similarly, attempts to appropriate certain such masculinities as hegemonic, providing the audience with a mould for a 'real man'. Registering the socio-economic developments, it dictates the construction of an ideal son, lover, husband, father, constantly shifting the closely-knit centres according to the demands of the dominant narrative. The repeated reiteration of heteronormative masculinities however also uncovers the fragility of such narratives. The anxieties within the structure float to the surface, and are often attempted to be foreclosed without disrupting the narratives of family, gender, and nation. So while films like *Ishaqzaade: Born to Hate... Destined to Love* (Rebel Lovers, 2012), which portrays a young rebellious couple from rival political families in a small town in India, do get made, the protagonists have to be brutally killed at the end since they cannot be contained within the narrative framework of the nation. The love story has to be aborted before it can mature. Similarly, while a *Dostana* (Friendship, 2008) attempts to bring forth a conversation about homosexuality, emerging out of the apertures in a heteronormative structure, it ultimately has to represent homosexuality as a mask, and not accept it as an identity. Similar panicked foreclosures of anxieties have been common in the industry, despite a conscious narrative shift in the recent

decades. Within this wave of interrupting narratives, *Jaane Tu... Ya Jaane Na* (Do You Know... Or Do You Not, 2008) quietly enters the domain of mainstream cinema and subtly tweaks the narratives of masculinity.

The coming-of-age film follows the lives of a group of recently graduated college friends as they battle with their understanding of friendship and love. The protagonists, Jai and Aditi, appear to their parents and to their friends (Shaleen, Jiggy, Bombs, and Rotlu) to be in love, while they themselves seem to be oblivious of it. Trying to make sense of their feelings for one another while searching for 'soulmates' in their respective partners, they undergo a process of maturation. In a moment of cinematic self-reflexivity, the film, through a dialogue between the group of friends and an outsider to the group, declares that like any other romantic comedy of Hindi Cinema, this story too includes "a hero, a heroine, fights, songs, misunderstandings, and a climax at the airport". Yet, the film attempts to distance itself from the formulaic character tropes repeatedly reproduced in the industry. With a male protagonist decisively holding his stance as a non-violent entity come what may, and the female protagonist intent on using curse words and a punch every opportunity she gets, the film plays around with normative gender characteristics. It opens doors to the possibility of an exploration of masculinities beyond the dominant and the hegemonic. The film attempts a shift away from the toxicity of a dictated masculinity, towards a more flexible and a broader understanding of several masculinities, without coming across as didactic. In its matter-of-fact stylistic approach, the film questions the normalisation and acceptance of noxious masculinities.

The film introduces us to Jai, the protagonist, whose mother, Savitri, brings him to Mumbai at a very young age after the death of his father, Amar Singh Rathore. The film consciously moves out of the bounds of a surveillant family, that in Ranjhore, a small town in Rajasthan where Jai hails from, into a more liberal space of the metropolis which allows for this shift. Savitri has to move out of Ranjhore in order to prevent her son's identity being constructed along the lines of a normative Rajput masculinity as portrayed in the film, that of a pro-violence warrior. Jai is brought up by Savitri in Mumbai, as opposed to in Rajasthan, making him believe that his father was a propagator of non-violence, as opposed to the '*soorma*' (valiant warrior) who lost his life in the battlefield. Although Savitri leaves the physical space of Ranjhore, its traces continue to haunt her; the ties to Ranjhore are attempted to be effaced, but they seem unerasable. One such trace manifests itself as a dream that Jai seems to be continually haunted by, that of a man riding a horse in a desert, a sword in one hand, in "full costume-drama" (*Jaane Tu...*). The silhouette of the masked man against the sinister backlighting of the sun

and the desert gallops across the sand, clothes flowing in the wind. The colours progressively drain, fading into more monochromatic tones; the *mise-en-scène* is accompanied by grave, suspenseful music, adding to the uncertainty and the terror, pierced by a jarring ringing towards which the horse begins to gallop. The dream often includes a male character being chased by Jai, someone who otherwise comes across as a threat to him. The ringing turns out to be a telephone on a desk. As the man raises his sword, the shot cuts to Jai waking up on his desk and receiving the telephone. The exaggerated performance of the dream is a function of the melodramatic mode. Juxtaposed to the image of the masked man on the horse, we are now introduced to Jai as a sensitive young man who is ready to give up his examination to help a friend cope with the loss of a loved one. The excessively 'masculine' image in the dream is contrasted with the image of a 'chocolate boy' not afraid to display his affection towards his mother physically as he plants a kiss on her cheek before leaving the house. This juxtaposition anticipates the film's deviation from the strictures of violence, authority, and a threatening power usually associated with hegemonic masculinity.

The dream is actually Jai's father, Amar's tool for coercing him towards being physically aggressive. Employing elements of magic realism, the film introduces Rathore's talking portrait, giving voice to the patriarchal authority, the father. Savitri asks Rathore to stop intruding into Jai's dreams. Rathore replies with a curt, "Then you stop raising him like a coward! I'm ashamed to look at him. He's a Rathore, a Rathore from Ranjhore" (*Jaane Tu...*). We immediately identify Rathore's association of bravery and violence with the diktats of a masculinity he wants his son to be fashioned into, while Savitri attempts to run away from such strictures. The portrait serves as an interesting narrative device since it gives us access into the town of Ranjhore, its history, and its practices without stepping out of the geographical space of the metropolis, continuing the narrative in the space that allows transgressions while also being disrupted by the forces of Ranjhore. It also provides us with a loose familial structure even though Savitri is the only character talking to the portrait. The ties to the Rajput family of Ranjhore which Savitri has attempted to extricate herself and Jai from are also formed through the portrait. It gives an active voice to Amar, thus providing us with a better understanding of the construction of a Rajput masculinity, a masculinity that Savitri rejects. Ranjhore, and its subsequent ties and traces, then stands for the martial Rajput masculinity. Another such trace of Ranjhore masculinity is introduced with the two brothers, Kuber Singh Rathore (Bagheera) and Vinay Singh Rathore (Bhalu), who we discover towards the end of the film are Jai's childhood companions.

The film gives us access into two generations of the Ranjhore clan - the older through Amar Singh Rathore, and the younger through Jai, and the two brothers, Bagheera and Bhalu. This provides us with different narratives of the construction of Rajput masculinity. While the brothers grow up listening to tales of valour of the Rajputs, especially those of Amar Singh, Jai is brought up with the ideology of non-violence, making him “the most non-violent person in the world” (*Jaane Tu...*), as Shaleen describes him in the film. The brothers have also been conditioned to provide a proof of their masculinity through the fulfilment of three conditions that marks their initiation into manhood - to ride a horse, to beat someone up, and to get arrested and be locked up in a jail. They travel from Ranjhore to Mumbai in order to fulfil these conditions since they are unable to do so in Ranjhore, thus being subject to mockery. The conditions also symbolise the association of violence to an acceptable masculinity. The requirement of the fulfillment of certain condition in order to a proof of their masculinity however, brings to surface the anxieties of the narrative of hegemonic masculinity. Such hegemonic masculinity is impelled into a repetitious enactment of itself that indexes its vulnerability and anxieties.

Ranjhore manifests itself as an elemental force which has tried to be repressed and abandoned. Savitri runs away from Ranjhore due to her belief that a new imagination of masculinity is possible only out of the bounds of the small town in Rajasthan, realising this possibility in the metropolis of Mumbai. Mumbai is imagined as the gateway between the physical spaces outside the country which allow for such transgressions and that of a small town like Ranjhore with boundaries demarcating the constraints of a masculinity, constraints that must not be trespassed. Even though Savitri aims to abandon the ties to Ranjhore, she realises that she cannot be completely free of her sedimented past. They come back to haunt her in the form of the talking portrait and the dreams, and later the brothers. These traces are, however, employed comically, subverting the narrative and diluting their force. The brothers from Ranjhore, Bhalu and Bagheera, caricatured as “a pair of clownishly threatening “cowboys”” (Selinger 59) throughout the film, fulfil the function of comedy. They admittedly “lack intelligence” (*Jaane Tu...*), as they confess to Jai, congratulating him on deceiving them with his wit. Their jester-like exaggerated actions ridicule their performance of masculinity - they ride around the town on horses, with cowboy hats and bejewelled leather vests, embodying the comic.

Judith Butler, in her seminal theorisation of gender as performance states, “[G]ender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self” (519). The

insistence of the brothers to abide by the norms of masculinity and thus 'belong' to the Ranjhore clan drives them to excessively enact their gendered selves, constructing an identity acceptable as 'masculine'. Their actions come across as an exaggerated performance of a masculinity that they are desperate to provide proof for, thus revealing its anxieties. Further, examining the distinction between sex and gender through Beauvoir's claim of woman as a historic idea, Butler states, "To be female is, according to that distinction, a facticity which has no meaning, but to be a woman is to have *become* a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman,' to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project" (522, emphasis in original). By extension, to be a man is to compel the body to conform to a historic idea of 'man', as is visible in the forced materialisation of cultural and historic markers of masculinity on the bodies of the brothers. Their substitution of cars and other means of transport with horses, cowboy clothing and bulky ornamental jewellery are manifested as identity markers on a threateningly muscular body. The embodiment of masculinity is necessary for the brothers in order to repeat the corporeal project. Butler further states, "That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed" (528). The exaggerated performance of their masculinity by the brothers however seems to unfurl this performative aspect, revealing rather than concealing. The exaggeration brings to surface the festering anxieties, subverting the hegemonic narrative while conforming to it. This paradoxical performance works through an embedding of the comic with the warrior.

The brothers travel from Ranjhore to Mumbai, shamelessly harassing women, getting into brawls, and slapping a police constable, forced to act violently criminal by a desperation to provide proof of them being 'men'. Connell notes, "Violence is a part of a system of domination, but is at the same time a measure of its imperfection. A thoroughly legitimate hierarchy would have less need to intimidate" (84). The anxieties of the hegemonic narrative of masculinity thus reveal themselves since they require constant legitimisation. The brothers function through paradoxes; they are compelled to act as recalcitrants in order to conform. Thus, when they are finally arrested in Mumbai, they celebrate. Their celebration at being thrown into the jail, hence fulfilling the three conditions, reveals the anxiety acting here as a driving force. It is not a celebration of their fulfilment of the conditions, but a relief from the mocking laughter that would now cease. They explain to Jai how

the “entire clan had been laughing at [them]” (*Jaane Tu...*) due to their inability to provide proof of their masculinity. It is the mockery of their ‘inadequate masculinity’ that creates this anxiety, driving them to the extent of acting criminal. The mockery arises out of a failure of the hegemonic martial masculinity. Homi Bhabha’s formulation of colonial mimicry which produces ‘mimic men’ is of interest here. Bhabha notes: “[C]olonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference” (126, emphasis in original). Like the mimic man, the brothers mimic the performance of the Rajput warriors, but what is reproduced is the excess. While the brothers do not attempt to mimic the discursive masculinity, their performance arises out of the mockery and ridicule they are subjected to, producing a compensatory act of excess. The mockery here is inverted; the brothers do not mock, but are subjected to mockery, driving them to fulfil the conditions and curtail the ridicule. Mockery thus becomes a function and a tool of the hegemonic discourse itself, threatening its authority, thus revealing its anxieties and compelling the subjects to constantly prove the legitimacy of the narrative. Rendering this anxiety comic with a hyperbolic performance of masculinity by the brothers, the possibility of subtly ridiculing a glorified martial masculinity arises. The film attempts to question this narrative of masculinity, destabilising its legitimacy and authority. However, these openings are sutured shut in the end as Jai too fulfils the three conditions, albeit without a conscious recognition of doing so.

It is ultimately the brothers who fulfil the function of knitting together the narrative of the film by filling in the gaps, revealing to Jai the truth about his father and helping him bring to fruition his destined task, providing the audience with a melodramatic narrative closure. Ravi Vasudevan theorises the role of the comic as one serving the ends of narrative gratification:

*However, despite these straightforward performative functions, the comic too may be articulated with the narrative. He is related to the hero as his distorted mirror image, he who has no heroic propensities, whose romantic forays tend to be spurned or farcical. Further, his positioning in a reassuring parallelism to the narrative proper, enshrining as it were the feature of a purely performative entertainment, may also be reinstated in the narrative precisely to serve the ends of narrative gratification. He may be used to correct the imbalances wrought in the narrative, and to bring the hero out of his travails and back on course to accomplish his objectives. (48)*

The brothers can be observed fulfilling similar functions, driving Jai back on his course to stop Aditi, the female protagonist, and confess his love, thus reinstating the patriarchal order. They successfully help him get out of prison and on his way to meet Aditi, thus helping correct the imbalances caused due to Jai's transgression of the hegemonic narrative of masculinity, and restoring him as the narrative proper. Jai's use of violence imagines a new construct of masculinity, one informed by the martial narrative of his Rajput lineage enmeshed with the language of independence, self-determination and freedom of choice that a neoliberal subject speaks. The centre is thus replaced by another, with a rearticulation of the desirable masculinity. His ultimate fulfilment of the three conditions and gratification of the narrative of 'winning the girl' can also be seen as an attempt to resolve the conflict between tradition and modernity, a conflict common in post-liberalisation Hindi cinema.

The function of the comic can similarly be seen fulfilled by the character of Amar, Jai's deceased father. While he tries to uphold the narrative of martial masculinity and glorify martyrdom, he too is rendered as a function of comedy. The juxtaposition of the physical markers of masculinity to his alliterative speech constantly rebutted by Savitri undermines his position as a royal warrior, inflecting his function from that of the overbearing patriarch to a helplessly hopeful progenitor. Savitri can be identified as the force of inflection against his narrative of masculinity. The pride that Amar takes in being a martyr is dissolved by Savitri telling him that she would have been happier had he come back alive after "being slapped ten times" (*Jaane Tu...*). She disassembles the pride he associates with being a martyr's widow, preferring a 'coward' alive to a valiant dead. Amar's dialogues too are embedded with alliteration and repetition, rendering them comic. While his performance is that of a fearless warrior, he is betrayed by his speech. He warns Savitri saying, "*Tumhe kya lagta hai, Savitri, ki woh apni parampara se door reh kar, apni parampara ke prati, paramparik nahi rahega?* (What do you think, Savitri, staying away from his traditions, he won't stay traditional towards his traditions?) He proceeds to assert in English that "You can take the Rathore out of Ranjhore, but you cannot take the Ranjhore out of the Rathore". The alliteration and repetition employed in his prophecy is syntactically structured as a tongue twister, bringing out the comic in the warrior. The humour embedded in his speech seems to make him come across as non-serious, diluting the impact of his narrative. His narrative of masculinity is thus implicitly questioned, not just by Savitri's direct rebuttals, but also by his own delivery of a comically infused speech. Amar's anxieties associated with his narrative of masculinity are also revealed. His constant repetition of the fact that Jai is a Rathore from Ranjhore, and his

disapproval of Savitri's indoctrination of non-violence, along with an insecurity of his son not proving himself to be 'a man' reveal the anxieties festering under Amar's narrative of masculinity. Savitri considers this narrative toxic, thus trying to protect Jai from it. She calls the Ranjhore clan "*pagal, sirfire, hinsak, mard*" (mad, out-of-their-heads, violent men). The distaste she conveys by her emphasis of the word *mard* (men) along with the pause before it connotes her association of their understanding of bravery, valiance, and necessary violence with a toxic masculinity. This is the noxious martial masculinity that she wants to run away from, preventing her son from coming into contact with this narrative. The traces nevertheless continue to haunt them, catching up with them in the end. The comics thus serve dual functions, of revealing anxieties of the hegemonic masculinity and of driving the protagonist towards the fulfilment of his narrative objective.

The film thus can be said to succeed in its attempts to contest and subvert the traces from previous hegemonic masculinities. Through the tools employed as traces of a space attempted to be forgotten, *Jaane Tu...* addresses the discursive narrative of masculinity while attempting subtle subversions. Embedding the comic within the martial, it reinscribes the understanding of masculinity and its performance, contesting and destabilising the narrative.

### Bibliography

- Bhabha, H. 1984. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October*, vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, pp. 125-133. *The MIT Press*, doi: 10.2307/778467.
- Butler, J. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, p. 519-531. *The Johns Hopkins University Press*, doi: 10.2307/3207893.
- Connell, R.W. 1995. "The Social Organisation of Masculinity." *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, p. 67-86.
- Jaane Tu... Ya Jaane Na*. 2008. Dir. Abbas Tyrewala, PVR Pictures and UTV Motion Pictures.
- Selinger, E. M. 2014. "My Metatextual Romance: Thinking With (and About) "Jaane Tu Ya Janne Na"." *Romance*, special issue of *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 47, no. 2, pp. 51-66. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/44030141](http://www.jstor.org/stable/44030141). Accessed 29 Jan 2018.
- Vasudevan, Ravi. 1989. "The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950s." *Screen*, vol. 30, no. 3, 1, pp. 29-50, doi: 10.1093/screen/30.3.29. Accessed 16 Feb 2018.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## La femme migrante et l'identité transnationale dans *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui

**Ritu Tyagi**

Université de Pondichéry, Inde  
ritutyagi123@gmail.com

### Résumé

Le déplacement et l'immigration sont souvent vus comme des thèmes intimement liés à la souffrance, l'exil et le déracinement. Cet article, néanmoins, propose d'examiner le déplacement de Zouina, la protagoniste du film *Inch'Allah dimanche*, comme une possibilité de transgresser les traditions arabes qui considèrent les femmes comme les gardiennes de la culture algérienne. Cette immigrée, qui quitte l'Algérie et s'éloigne ainsi de l'espace familial et domestique, négocie constamment entre son pays d'accueil et sa terre d'origine. Elle réussit à se forger un monde intermédiaire lui permettant de revendiquer son identité et sa sexualité. En s'appuyant sur la notion d'identité-relation d'Édouard Glissant et le concept du féminisme multiculturel proposé par Ella Shohat, l'auteur analyse la structure narrative de ce film bilingue pour comprendre comment Zouina arrive à occuper une culture interstitielle. Elle contribue ainsi à la création du sujet « polymorphe » qui remet en question les notions binaires d'identité nationale et culturelle.

**Mots-clés** : littérature migrante, féminisme multiculturel, immigration, exil, transculturel

### The migrant woman and transnational identity in Yamina Benguigui *Inch'Allah Sunday*

### Abstract

Displacement and immigration are themes that often evoke suffering, a sense of being exiled and uprooted. This article, however, aims to examine Zouina's (the protagonist of the film *Inch'Allah dimanche*) displacement as a possibility to transgress Arab traditions that consider women as the custodians of Algerian culture. This immigrant who leaves Algeria and thereby distances herself from the familial and domestic space constantly negotiates between her motherland and the adopted country. Elle comes to inhabit an interstitial space between the two and in the process reclaims her identity and sexuality. Drawing upon Édouard Glissant's notion of identity-Relation and the concept of multicultural feminism proposed by Ella Shohat, the author analyzes the narrative structure of the film in order to understand how Zouina exists within an interstitial culture and becomes a "polymorphous" subject that questions the binary notions of national and cultural identity.

**Keywords** : migrant literature, multicultural feminism, immigration, exile, transcultural

Yamina Benguigui est réalisatrice, productrice et femme politique française d'origine maghrébine. *Inch'Allah dimanche* est son premier long-métrage de fiction, tourné en Algérie et en France, sorti en 2001. Ce film a donné lieu à une novélisation et raconte l'histoire de Zouina, une Maghrébine d'une trentaine d'années, qui quitte l'Algérie pour rejoindre son mari, un travailleur immigré, après dix ans de mariage. Le récit du film se déroule en 1974 pendant la période du « regroupement familial » quand le gouvernement français a autorisé les travailleurs immigrés de faire venir leurs familles en France. Ce film, dont le scénario est purement fictif, comporte une dimension documentaire ancrée dans l'histoire du vingtième siècle, renforcée par les trois encarts immobiles au début du film qui résument l'évolution de l'immigration maghrébine après la deuxième guerre mondiale :

*Au lendemain de la seconde guerre mondiale, la France manque de main-d'œuvre. Le gouvernement recrute massivement des Maghrébins, en particulier des Algériens. La loi ne les autorise pas à faire venir leur famille. Commence alors une migration d'hommes seuls. En 1974, le gouvernement Chirac veut mettre un terme à toute nouvelle immigration. Les épouses et les enfants sont autorisés à rejoindre les maris et les pères, c'est ce qu'on appelle «le regroupement familial».* (Benguigui, 2001).

Ainsi, l'histoire du personnage de Zouina est aussi le récit des pionnières de l'immigration maghrébine. Cette migration est évoquée dans le cadre particulier d'une société française elle-même en pleine mutation, suite au mouvement d'émancipation de la femme déclenché par mai 68.

Le film commence par la scène du départ de Zouina avec ses enfants et sa belle-mère. Quand le policier lui pose des questions, Zouina reste silencieuse et c'est la belle-mère qui l'identifie comme « la femme de mon fils » et les enfants comme « les enfants de mon fils ». Cela souligne la position silencieuse de Zouina dans une structure hiérarchisée au sein d'un système qui l'est tout autant. Marquée par les pleurs de cette immigrée et les cris déchirants de sa mère, cette scène annonce l'arrachement brutal de Zouina à sa terre natale, symbolisée par sa mère. La tension dramatique est accentuée par la brutalité de la belle-mère à l'égard de Zouina qui menace de partir sans elle afin de trouver une autre femme pour son fils. La dernière scène, par contre, présente une autre Zouina, qui reprend le contrôle de sa vie. Elle descend du bus et annonce à ses enfants avec beaucoup d'autorité « Demain, c'est moi, je vous emmène à l'école ». C'est le cheminement difficile mais constructif de ce personnage, « d'un exil douloureux à l'immigration active et assumée », selon l'expression de Dora Carpenter Latiri, qui nous intéresse. Cet article a pour but d'examiner non seulement le déplacement de Zouina et son expérience d'exil mais aussi sa métamorphose d'une victime de l'immigration à

la femme qui réussit à qui réussit à revendiquer sa position, à la fois au sein de sa famille et d'un pays étranger. Les multiples aspects esthétiques et thématiques de ce film le classent dans ce que Hamid Naficy appelle « accented cinema ». On ne peut pas nier l'accent mis sur le franchissement des frontières. Quant au voyage « déterritorialisant » de la protagoniste, sa quête d'une identité transnationale nous permet de comprendre l'identité non pas comme une entité immuable mais comme un processus de devenir, une performance continue.

Cela nous aide à déconstruire la notion binaire « home-exile » afin de considérer le déplacement comme une dislocation constructive qui pourrait offrir de nouvelles possibilités.

La résistance de Zouina apparaît dès la première scène du film lorsqu'elle retourne auprès de sa mère au moment de son embarquement pour la France. Alors que sa belle-mère la maudit, Zouina crie le nom de sa mère et se résigne finalement à partir. Elle appellera le nom de sa mère plus tard dans un moment de désespoir. Ce dernier appel sera suivi d'un passage de danse où Zouina pleure et danse à la fois. On peut lire métaphoriquement cette danse comme un exutoire à sa souffrance.

La première transgression de Zouina sur la terre française est sa bagarre avec la voisine, Mme Donze, avec qui elle partage sa cour. Cette dernière est obsédée par son jardin. Furieuse, elle détruit le ballon des enfants qui a atterri sur ses fleurs. Zouina, enragée, enlève sa robe et se jette sur la voisine. L'acte d'enlever la tenue traditionnelle, djellaba, pour attaquer sa voisine française, franchir le seuil de sa maison qui représente une petite Algérie pour entrer dans le jardin de Mme Donze annonce déjà la volonté de Zouina de s'adapter à la nouvelle situation dans un pays étranger. Plus tard, la voisine dépose une plainte et la police intervient. Cette transgression est la première des trois qui déclencheront la violence du mari de Zouina qui la battra brutalement trois fois dans le film.

Les années 70 sont marquées non seulement par un tournant historique concernant l'immigration, mais elles représentent aussi une transformation de la société française suite à mai 68. Dora Carpenter Latiri explique dans son article :

*En France, les années 1970 sont caractérisées par une certaine visibilité de la transformation des relations hommes/femmes au sein de la société française. Cette transformation est particulièrement visible dans les discours des médias, le film fera circuler les termes sexe, sexualité, libido. La découverte de Zouina, de son droit à son corps se fera par l'écoute de l'émission de Ménie Grégoire, mais aussi par le contact avec sa voisine libérée Nicole. (Latiri, 2003).*

L'expérience migratoire de Zouina la place dans un pays en plein débat sur l'émancipation de la femme, ce qui lui ouvre de nouveaux horizons. La radio lui donnait accès à l'émission de Mémie Grégoire, la première en France à démystifier la sexualité. Durant cette émission, des auditeurs anonymes téléphonaient pour avoir des réponses à leurs questions sur la famille, le couple, puis, au fil des années, sur leur sexualité. Au bout de quelques années, l'émission était entièrement consacrée à la sexualité. Dans le film, l'émission de Mémie « devient un adjuvant donnant à Zouina les mots qui lui manquent pour formuler sa quête » (Latiri, 2003) sexuelle.

Séparé de sa femme depuis 10 ans, le mari de Zouina se montre distant ; elle-même le considère presque comme un inconnu.

On la voit échanger des regards avec le conducteur du bus, un français, qui passe devant sa maison chaque matin. Dans une scène, en entendant le klaxon du bus, Zouina quitte sa cuisine hâtivement pour voir le conducteur depuis la fenêtre de sa salle de séjour. En expliquant le rôle des femmes dans la société, la sociologue Doreen Massey remarque qu'historiquement ce sont les hommes qui quittent la maison tandis que les femmes, plus précisément les mères, restent au domicile, personnifiant ainsi la maison et la patrie. L'immigration qui oblige les femmes à sortir problématise la conception de la maison symbolisée par les femmes. Le film *Inch'Allah dimanche* renforce et contredit à la fois cette constatation. Zouina et sa belle-mère quittent leur maison algérienne et l'Algérie, mais ce déplacement les force à recréer une maison « natale » dans un espace étranger. Dans le film documentaire *Mémoires d'immigrés* Benguigui constate : « les femmes migrantes ont vécu une vie d'enfermement dans leur maison sur le sol étranger où elles étaient les seules gardiennes des traditions et valeurs religieuses de leur culture d'origine » (Benguigui, 1997). De plus, la maison « migrante » devient le symbole d'une Algérie transplantée - les femmes qui portent les écharpes en soie, les djellabas en coton, les coutumes culinaires, le sucre placé dans les placards verrouillés et le café fait en dehors de la maison sont autant d'éléments contribuant à recréer l'Algérie en France.

Mais cette maison typiquement algérienne dont Zouina est chargée de maintenir la sainteté se trouve en France et est de ce fait constamment exposée aux influences externes représentées par le conducteur du bus et Nicole, la voisine de Zouina. Les fenêtres de cette petite Algérie symbolique donnent sur les rues françaises et ainsi cette maison devient un espace intermédiaire qui circule entre deux cultures et deux pays. La caméra se focalise régulièrement sur le visage de Zouina à la fenêtre en train de scruter dehors. Les scènes avec les fenêtres, explique Olivia Donaldson, « renforcent et mettent en question en même temps l'enfermement de Zouina. Les frontières entre l'espace privé et public sont aussi perméables que les rideaux

en dentelle »<sup>i</sup> (Donaldson, 2010 : 4). Elle remarque comme Zouina abandonne les tâches ménagères en entendant le klaxon du bus et court vers la salle de séjour pour regarder au dehors de la fenêtre. La fenêtre et le rideau, au lieu de séparer Zouina d'un espace public, deviennent des espaces interstitiels qui permettent de la relier au conducteur et de lui donner un accès au monde extérieur. Ainsi cela renforce la possibilité pour Zouina de traverser l'espace et met en question les limitations imposées par les frontières fixes. Massey remarque : « les relations sociales ont toujours une forme spatiale et un contenu spatial. Elles existent non seulement dans l'espace particulier (dans une relation locale à d'autres phénomènes sociaux) mais aussi à travers l'espace. On peut donc conclure que les expériences de Zouina dans sa maison de migrante sont non seulement caractérisées par les relations sociales importées d'Algérie -soit religieuses, familiales -mais aussi par les interactions avec l'extérieur »<sup>ii</sup> (Massey, 1994 : 168-169). Benguigui montre avec habileté que la maison de Zouina ne peut pas rester isolée sans aucune influence des événements géo-historiques qui se passent dans les environs. Elle la place dans un espace stratégique entre le domicile de la famille Donze d'un côté et celui de Nicole de l'autre.

Nicole Briat, une femme divorcée, féministe faisant souvent référence à l'œuvre *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, offre à Zouina en cadeau des produits de maquillage et du parfum. Zouina n'a pas le droit de se maquiller parce que sa religion le considère comme un péché. Seule, Zouina se maquillera en cachette comme une petite fille et dissimulera dans une cachette les produits de maquillage et le parfum «Nuit d'ivresse» offerts par Nicole. Le plaisir non dissimulé de Zouina s'accompagne de terreur à l'idée d'être surprise à « faire comme les françaises ». Zouina n'engage pas de dialogue sur la condition de la femme avec sa voisine Nicole. Aux propos de Nicole « ton corps t'appartient » et à son invitation à sortir avec elle entre femmes, Zouina répond « c'est péché ». La découverte du trésor caché de Zouina par sa belle-mère qui la dénonce lui vaudra d'être encore battue par le mari. Les propos de sa belle-mère « La France lui tourne la tête. Elle veut faire comme les Françaises » démontrent clairement son angoisse de perdre une pureté traditionnelle et culturelle face à la culture occidentale. Certes, Zouina ne s'identifie pas complètement à Nicole, mais la présence de cette femme libérée suggère la possibilité de se connecter aux femmes d'une culture différente et renforce ainsi les liens transnationaux et transculturels.

La transgression principale de Zouina est une série de trois fugues, toutes un dimanche, d'où le titre du film. Le dimanche, Ahmed et sa mère sortent ensemble à la recherche d'un mouton pour célébrer la fête de l'Aïd. Zouina est censée rester chez elle avec les enfants. Cependant, Zouina, qui a entendu parler par

un camarade de ses enfants de la présence d'une famille maghrébine dans les environs, profite de l'absence de son mari et de sa belle-mère pour partir chercher cette famille. Elle s'échappe de la maison avec ses enfants à la recherche de la maison de la famille Bouira. Zouina recherche une autre Maghrébine qui pourrait être sa compatriote, sa sœur dans l'exil. Selon Olivia Donaldson, sa recherche d'une amie est une tentative de reconstituer la socialisation et la sororité qu'elle a perdues avec l'exil, et qui caractérisent l'espace féminin au Maghreb. La recherche de Zouina aboutira à la rencontre avec Malika. Dans cette quête, Zouina est aidée par une française, Melle Manant, qu'elle rencontre par hasard pendant sa première fugue. Elle est la veuve d'un officier français mort pendant la guerre d'Algérie. Mme Manant, contrairement à la famille Donze, accepte Zouina en oubliant les différences politiques.

Zouina n'est pas bien accueillie chez Malika. Lorsque Zouina demande à Malika si elle écoute aussi Méné Grégoire « les Françaises elles parlent, l'amour la sexualité... » Malika est étonnée et elle n'approuve pas d'un tel blasphème. Il est à noter que Zouina, qui évite toute discussion autour de la question de la femme et sa sexualité avec sa voisine française Nicole, aimerait partager ses idées à propos de la sexualité, de l'amour avec Malika sa compatriote maghrébine. Selon Latiri « Cette contradiction apparente du personnage de Zouina illustre la dynamique de transformation de l'immigration qui fait que Zouina est encore algérienne/musulmane pour Nicole mais déjà française pour Malika » (Latiri, 2003) et ainsi occupe un espace interstitiel. Quand Zouina révèle le secret qu'elle a quitté sa maison sans autorisation de son mari, Malika réagit en jetant Zouina dehors et en la traitant de folle parce qu'elle se croit gardienne de la culture et des traditions maghrébines. Se retrouvant dehors, rejetée par Malika, Zouina crie et supplie Malika de lui ouvrir. Quand elle n'ouvre pas sa porte, Zouina fracasse la fenêtre de son poing.

En analysant cette scène dramatique, Donaldson explique comment l'idéologie patriarcale joue un rôle majeur en créant un fossé entre Malika et Zouina. Elle affirme que cet incident révèle les difficultés, voire l'impossibilité pour les femmes maghrébines de créer un espace de solidarité féminine. Cela vient de la relation symbolique qu'elles entretiennent avec leur nation et leur adaptation sociale aux normes sexo-spécifiques construites par la société patriarcale (Donaldson, 2010 :7). Latiri est tout à fait d'accord avec l'argument de Donaldson et avoue elle-même que « le choix de se confier à Malika exprime le choix du personnage de réconcilier ses conflits intérieurs par le biais de la ruse et sans remettre en question le schéma patriarcal auquel elles sont toutes deux soumises. L'échec de la rencontre entre les deux femmes et leur impossibilité à établir une solidarité exprime que la stratégie

de la ruse n'est pas la solution » (Latiri, 2003). L'enthousiasme chez Zouina de trouver la famille Bouira, suivi du rejet de son amitié par la mère Bouira nous offre l'occasion de comparer les personnages de Zouina et Malika face à une situation difficile d'exil. Malika vit en France depuis quinze ans, toujours soumise aux traditions, et elle les perpétue chez sa jeune fille. La soumission de Malika devient la raison principale de son enfermement symbolique dans un espace restreint et limité, « ni ici ni là-bas », une Algérie illusoire d'où il n'y a pas de sortie et qui rend son expérience d'exil plus difficile et douloureuse.

En revanche, chez Zouina on remarque une énergie débordante face à sa situation d'immigration, un esprit plus ouvert qui lui permet de se connecter aux autres. Elle refuse toute sorte d'enfermement : soit physique (elle le transgresse par sa fuite trois fois dans le film, chaque fois qu'elle ouvre la fenêtre pour regarder dehors sur un espace qui lui est interdit) soit culturel/traditionnel (elle le transgresse plusieurs fois - quand elle se maquille, les regards échangés avec le conducteur, quand elle enlève les vêtements traditionnels pour agresser sa voisine). Ses nombreuses transgressions indiquent justement qu'elle ne se résigne pas à son sort mais cherche constamment une solution à son aliénation politique et personnelle.

L'acte de fracasser la fenêtre de la maison de Malika qui lui couvre la main du sang signifie la détermination chez Zouina de sortir de tout enfermement. La main en sang, une automutilation physique démontre comment elle utilise son propre corps pour réduire l'écart important entre l'espace public et privé qui est la cause principale d'aliénation de la femme migrante. Selon Latiri « C'est aussi le point de non-retour à partir duquel Zouina devra se construire autrement. Ce sera le point de départ de sa métamorphose » (Latiri, 2003). Par conséquent, dans la scène suivante, au lieu de rentrer chez elle avec Mme Manant qui l'attend avec sa voiture, elle décide de monter le bus et entre ainsi sans honte dans l'espace public perçu par son mari et sa belle-mère comme un espace dangereux pour Zouina qui n'était autorisée qu'à aller chez l'épicier. Dans la dernière scène on voit sa dernière transgression. Elle arrive chez elle, descend du bus et en regardant droit dans les yeux de son mari elle annonce avec beaucoup de confiance « Demain, c'est moi, je vous emmène à l'école ». Ainsi, elle brise son silence pour la première fois. La distinction entre l'identité racine et l'identité rhizome/Relation proposée par Édouard Glissant nous offre un paradigme permettant de comprendre et comparer les personnages comme Ahmed, sa mère, Malika, la famille Donze enfermés dans les notions figées de nationalité et d'identité par rapport à Zouina, Nicole et Mme Manant, qui cherchent l'ouverture à l'autre.

De la pensée de Deleuze et Guattari, Édouard Glissant a conçu une philosophie de la Relation et une réflexion sur le « devenir-monde » contemporain. Le rhizome

décrit par Deleuze et Guattari s'oppose à la racine, mais n'exclut pas nécessairement tout enracinement ou toute territorialisation. Le rhizome est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, et cette figure devient chez Glissant le point de départ d'une réflexion autour de l'identité, ou de la multiplicité des formes d'appartenance et d'identité possibles : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (Glissant, 1990 : 23). Par opposition au modèle des cultures ataviques, la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration des cultures composites, par la mise en réseau des apports extérieurs, là où la racine unique annihile. L'esprit du rhizome se fonde donc sur la démultiplication et récuse l'unicité de la racine. Le rhizome serait une sorte de tentative de constituer une identité ouverte, non déterminée par les schèmes réducteurs d'une racine unique.

Il existe donc pour Glissant deux variantes d'une pensée de l'identité: l'identité-racine (qui a des racines mythiques et qui est fondée sur l'idée d'une filiation légitime, qui assure la possession d'une terre, qui devient par là un territoire national), et l'identité-relation, qui naît des contacts aux résultats imprévisibles entre cultures, qui circule dans une étendue et qui n'est pas enracinée dans un territoire unique. La difficulté logique à concevoir pleinement l'idée de Relation vient de sa nature intransitive : il ne s'agit pas de penser une relation entre deux ou plusieurs termes déjà définis ou institués, il n'y a pas d'élément primaire ou originare qui entre dans la Relation (Glissant, 1990 : 183).

Cette idéologie de la relation s'opère contre toute idée d'enracinement dans un lieu unique. Elle exige mobilité et extension par rapport à un centre exclusif. Le rhizome maintient ouvert le rapport à l'autre, prône le décentrement de l'être et son ouverture à la multiplicité. Il ne s'agit pas forcément d'un refus de la racine-lieu-origine, mais d'une opposition à son exclusivité. Contre le dogme du territoire, le rhizome maintient une ouverture du lieu sur d'autres lieux possibles.

Certes, le déplacement emmène Ahmed et sa mère loin de leur patrie, mais c'est cette distance qui impose la nécessité de sauvegarder et de protéger les traditions maghrébines qui semblent menacées par la culture occidentale. Ils s'efforcent de faire respecter les valeurs algériennes dans leur nouvelle demeure en créant un espace algérien métaphorique chez eux, renforçant ainsi les frontières et les limites. Toute intervention de l'extérieur est considérée comme une menace, conduisant à des représailles fortes souvent sous forme de violences domestiques infligées à Zouina par son mari. Il méprise ses interactions avec les françaises. Par conséquent, les produits de maquillage donnés par Nicole sont détruits et jetés sous prétexte que l'Islam ne donne pas le droit de se maquiller, le livre sur l'histoire

algérienne donné par Mme Manant est déchiré et jeté par Ahmed sous prétexte qu'il présente une fausse histoire d'Algérie. On discerne alors chez Ahmed et sa mère un fort sentiment de nostalgie, un désir de revenir au passé glorieux qui les définissent comme un peuple.

Pareillement, la famille Donze, menacée par l'immigration, la contamination à la fois littérale et métaphorique par les étrangers, suit une politique d'identification, selon laquelle les différences culturelles et traditionnelles sont méprisées, voire détestées. Les immigrés peuvent « travailler » pour eux, mais ils n'ont pas le droit de devenir des français comme eux. Bien qu'Ahmed, sa mère et la famille Donze appartiennent à deux cultures différentes, ils valorisent l'unicité, la pureté des traditions, le retour à une notion idéalisée du passé et ainsi se définissent par la notion d'identité-racine proposée par Édouard Glissant.

En revanche, les personnages de Nicole et Mme Manant sont prêts à accepter à travers Zouina la nouvelle France à bras ouverts. Mme Manant oublie le sinistre passé entre la France et l'Algérie pour se lier d'amitié avec Zouina. Elle l'aide non seulement à trouver la famille Bouira, mais par extension l'aide ainsi dans sa quête d'identité. La scène dans laquelle Zouina enterre le chien de Mme Manant dans son arrière-cour est symbolique, car elle fait métaphoriquement allusion à l'enterrement du passé macabre, l'espoir d'un nouveau départ harmonieux qui préconise la multiplicité de la culture et l'ouverture vers de nouvelles possibilités, qui voit la culture comme un phénomène changeant où les différences s'enrichissent mutuellement.

L'écrivain Zinaïd Meeran démontre aussi que Zouina réussit à retrouver sa voix non pas à l'aide de ses affiliations avec les femmes franco-magrébines mais grâce à l'amitié avec les femmes françaises, Nicole et Manant, qui refusent de rejeter Zouina comme une étrangère, une inconnue, mais qui s'identifient à elle en tant que femme. La relation qu'entretient Zouina avec ces femmes françaises est un exemple d'alliance entre groupes disparates qui rend ce personnage polymorphe, contrairement aux autres comme Ahmed, sa belle-mère, la famille Donze, eux ancrés dans une identité distincte basée sur les frontières nationales et culturelles (Meeran, 2005 : 7).

On peut mieux comprendre ces affiliations à travers la notion d'identité polymorphe proposée par Ella Shohat qui voit les identités comme multiples, instables et situées historiquement, les produits du processus de différenciation et des identifications polymorphes. Dépassant toutes définitions fixes de la politique d'identité, elle est réciproque, dialogique et considère que tout acte d'échange verbal et culturel ne se fait pas entre les individus et cultures distincts, mais entre ceux qui sont ouverts

aux changements. Dans son œuvre *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Shohat explique que: « L'idée d'identité distincte doit être mise en question parce que le sujet individu est le produit d'une interprétation des histoires personnelles. [...]. Tous les sujets en principe se trouvent sur un réseau polymorphe des affiliations. Ce qui est important pour l'action politique c'est l'identification avec les affiliations multiples des autres, plutôt que les identités distinctes » (Shohat, 1998 : 9). Shohat remet en question la notion d'identité fixe basée sur l'ethnie, la culture, les frontières nationales en faveur de la notion des affiliations et des identifications polymorphes. Cela nous aide à créer des alliances avec les groupes disparates, ce qu'elle appelle les « coalitions variées » par le biais d'une politique de représentation intercommunautaire.

*Inch'Allah dimanche* présente les affiliations polymorphes et les coalitions multidimensionnelles à travers les personnages de Manant, Nicole et Zouina. Manant et Nicole, dans leur amitié avec Zouina subvertissent la notion d'identité distincte irréconciliable. Si on se fie au statut de Mme Manant -une femme d'âge mur, appartenant à la haute bourgeoisie, veuve d'un officier mort en Algérie- on peut facilement la considérer comme une représentante typique de l'établissement français. Néanmoins, elle est construite dans le film comme un sujet polymorphe qui franchit les barrières imposées par la nationalité et la culture pour se connecter à Zouina. Pareillement, Nicole considère Zouina comme quelqu'un qui partage sa nationalité, qui célèbre la féminité et le corps. Le film démontre aussi l'échec de l'identité distincte présentée par la famille Donze qui n'accepte ni Zouina ni sa famille comme des citoyens français et Ahmed, la belle-mère ainsi que Malika qui ne veulent pas sortir de leur identité maghrébine figée et refusent d'accepter la nouvelle situation.

L'arrivée en France de Zouina est marquée par une expérience douloureuse de la déterritorialisation et de l'exil. En même temps, elle est aussi un déplacement qui conduit à une métamorphose de Zouina d'une victime silencieuse en une femme qui s'efforce à retrouver son identité, son corps et sa voix. Ce film qui a reçu le prix de la Critique internationale (Toronto 2001), les prix du meilleur film, meilleure interprétation féminine et le prix du public à la 3<sup>e</sup> édition du Festival de film au féminin d'Arcachon (2001) présente une expérience de l'immigration qui cherche à se construire contre une représentation d'un exil enfermé et névrotique. Il essaie de déconstruire les notions d'identité distincte et d'assimilation en faveur des identifications polymorphes et comme dit Meeran « de la reconstruction du nationalisme français comme multiculturel et transnational ».

## Bibliographie

- Benguigui, Y. 2002. *Inch'Allah dimanche*. Paris : Albin Michel.
- Benguigui, Y, dir. 2001. *Inch'Allah dimanche*. Film Movement.
- Benguigui, Y, dir. 1997. *Mémoires d'immigrés*. L'Héritage maghrébin, MK2.
- Casado, M.G. 2010. « Affirmation de soi et sororité dans *Inch'Allah dimanche* de Yamina Benguigui ». *Afroeuropa*, n° 4.2, p. 1-13.
- Donaldson, O. 2010. « The Migrant Homemaker: Historicizing Gender Between Nations in Yamina Benguigui's *Inch'Allah dimanche* ». *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* n°10.4. [En ligne]: [http://reconstruction.eserver.org/Issues/104/Donaldson\\_01.shtml](http://reconstruction.eserver.org/Issues/104/Donaldson_01.shtml). [consulté le 30 février 2018].
- Glissant, E. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Latiri, D. C. 2003. « Representations de la femme migrante dans *Inch' Allah dimanche* », *The Web Journal of French Media Studies* n° 6. <http://wjfms.ncl.ac.uk/LatiriWJ.htm>. [consulté le 7 mars 2016].
- Massey, D. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University Press Minnesota.
- Meeran, Z. 2005. « Inch'Allah dimanche vs Lila dit ça. » *Mediascape*. [En ligne]: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/archive/volume01/number01/articles/meeran.htm>. [consulté le 10 février 2018].
- Naficy, H. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press.
- Shohat, E. 1998. *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. Cambridge : MIT Press.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome

**Jyothsana Narasimhan**

Université de Mumbai, Inde

jo3287@gmail.com

### Résumé

La femme est une figure mise à l'écart dans la société traditionnelle africaine. Vue comme accessoire secondaire, elle n'est souvent définie que par sa seule aptitude à procréer. L'analyse se concentrera sur la marginalisation des femmes, les différentes formes d'oppression dont elles sont victimes mais également sur l'articulation de la résistance à travers le choix des protagonistes féminins dans les textes choisis. L'objectif sera de mieux témoigner des relations complexes « entre vouloir et pouvoir, entre penser et tenter, entre prétendre et oser, entre risquer et gagner (...) (elles bravent) les courants jusqu'à la rive ensoleillée des aspirations accomplies. Chacun fait ce qu'il peut. » (K 71).

**Mots-clés :** marginalisation, résistance, femme, exil, écriture, identité

### Marginalisation and resistance : the woman in the works of Fatou Diome

### Abstract

Woman is often sidelined figure in the traditional African society. Viewed as nothing but an incidental accessory, she is rather defined solely by her aptitude to procreate. This analysis would like to focus on the marginalization of women, the different forms of oppression that victimizes them as well as the articulation of their resistance as can be seen in the choices of female protagonists in the chosen texts. The objective being to better understand the complex relationships "between wanting and being able to, between thinking and attempting to, between pretending and daring to, between risking and winning (...) (they brave) the currents until the sunny shores of their aspirations are accomplished. Each one doing what one can." (n.t. de K 71)

**Keywords:** marginalization, resistance, woman, exile, writing, identity

### Table des abréviations :

- CA : Celles qui attendent
- VA : Le Ventre de l'Atlantique
- IG : Impossible de grandir
- K : Kétala

« Je/je (peut) être Je ou bien je, toi et moi impliquées. Nous quelques fois m'inclut, à d'autres, m'exclut...tu peux te tenir de l'autre côté de la colline une fois ou l'autre, mais il se peut aussi que tu sois moi, tout en restant ce que tu es et ce que je ne suis pas<sup>1</sup>. »

En levant le rideau sur la condition féminine, les femmes ont élargi la thématique et fait évoluer ce que Hans Robert Jauss<sup>2</sup> appelle l'horizon d'attente. En effet, les référents socioculturels qui déterminaient l'intelligibilité des œuvres ne sont plus les mêmes et les femmes ont su s'adapter tout en imposant un style d'écriture, jusqu'alors peu usité en Afrique : l'autobiographie. Elles adoptent ce style intimiste qui favorise l'introspection et se démarque nettement de celui de leurs prédécesseurs où l'auteur avait souvent tendance à s'effacer derrière un narrateur omniscient de type balzacien. Les femmes écrivent, elles disent 'je', elles existent, et leur existence littéraire révèle leur condition.

Les femmes ne viennent pas disputer les terrains de prédilection littéraire des hommes, elles proposent leurs propres thèmes, écrivent leurs propres perceptions et créent ainsi une approche littéraire qui est la leur. Elles apportent indéniablement une autre vision du monde relative à leur expérience en tant que citoyennes et femmes, tout en gardant l'œil ouvert sur le monde qui les entoure. Leur regard est donc plus que nécessaire pour mieux saisir certains aspects de la société africaine longtemps ignorés ou insuffisamment traités par les hommes.

À notre époque, quel que soit le pays de résidence, la situation économique mondiale et les déséquilibres qui la caractérisent nous confronte, un jour ou l'autre, aux problèmes liés à la migration des populations défavorisées. On évoque souvent les périls bravés par les clandestins et la difficulté de leur condition, une fois arrivés dans leur supposé Eldorado. Néanmoins, il nous semblait important de montrer que, même si leur détresse est plus visible, les migrants ne sont pas les seuls à souffrir de leur voyage, leur entourage en subit également l'impact. C'est pourquoi nous nous sommes intéressée, dans l'étude des personnages féminins, au contexte social, à la vie au pays avant et après le départ des émigrés. Pendant qu'Issa et Lamine perdent leurs illusions en Europe, Arame, Bougna, Coumba et Daba affrontent leur réalité du Tiers-monde et l'angoisse d'attendre un fils, un mari, sans aucune certitude de le revoir. Ce sujet nous tient à cœur, car, aujourd'hui, en Afrique, en Amérique latine, en Afghanistan et ailleurs dans le monde, beaucoup de femmes partagent ce triste sort. Nous avons voulu poser notre regard sur le quotidien de ces mères et épouses, pétries de dignité, qui font face à l'absence et luttent sans relâche pour assurer la survie de familles entières.

Par sa situation d'expatriée, Fatou Diome, une romancière sénégalaise, se rapproche de la nouvelle génération de femmes-écrivaines qui ont en commun l'expérience de l'immigration. L'œuvre de Fatou Diome nous présente un univers où le rêve et la réalité se côtoient dans un antagonisme choquant. C'est la question du devenir qui se pose entre l'être africain et le devenir émigré, entre l'ancrage chez soi et l'errance chez l'autre<sup>3</sup>.

Dans cet article, nous proposons d'étudier principalement les personnages féminins d'Arame, Bougna, Coumba et Daba dans *Celles qui attendent* ; les personnages de Salie et de Sankèle dans *Le Ventre de l'Atlantique*. Nous aimerions évoquer très brièvement d'autres figures féminines, notamment les personnages de Mémoire dans *Kétala* et de Salie dans *Impossible de grandir*. Chacun de ces personnages féminins mène son combat contre la structure du pouvoir patriarcale soit en Afrique soit en tant qu'exilée en France. C'est « un destin intériorisé » où elle « se trouve enrôlée dans la meute moderne, happée par le rouleau compresseur social prompt à écraser tous ceux qui avisent de s'arrêter sur la bande d'arrêt d'urgence » (VA 14). Nous proposons d'analyser cet espace de résistance féminine dans leur état de marginalisation.

*La gravité du problème est manifeste lorsque l'on admet que la relation entre le capitalisme mondiale (l'exploitation en économie) et les alliances des états-nations (la domination en géopolitique) est si macrologique qu'elle ne peut expliquer la texture micrologique du pouvoir car le pouvoir est détenu par une classe dominante définie par ses intérêts<sup>4</sup>.*

Aussi bien historiquement que dans l'économie politique mondiale d'aujourd'hui ; « le même système d'une structure hégémonique du pouvoir est reproduit dans le cadre des relations sociales patriarcales dans les sociétés africaines, où une exclusion de toute une « collectivité monolithique des femmes<sup>5</sup> » est pratiquée ; les femmes deviennent ainsi des opprimées, leur subjectivité non-fracturée ne leur permet pas de parler pour elles-mêmes contre/dans un même système également monolithique.

Fatou Diome dans *Celles qui attendent*, met en question la réduction au silence non-questionnée des femmes « subalternes<sup>6</sup> », leur identité figée dans la domesticité et la maternité, leur statut d'objet non-existant dans la société africaine. Arame, Bougna, Coumba, Daba, mères, épouses de clandestins, portent avec elles des « rêves gelés, des fleurs d'espoir flétries », mais c'est le silence qui gagne dans les pays de Guelwaar. « Silence ! On sait taire avec l'obstination d'un chasseur à affût, et si la mutité n'est pas gage de courage, elle en donne au moins l'apparence. » (CA 9). Elles restent dans l'abîme du désespoir (mais en silence) car c'est le silence qui

est la meilleure des armures. « Le silence ! Quand dire ne sert plus à rien, le silence est une ouate offerte à l'esprit. » (CA 10).

Arame avait à peine dix-huit ans, lorsque, sans la consulter, on a accordé sa main à un homme qui avait le même âge que son père. Elle en aimait un autre mais dans une société où les femmes n'ont pas le droit à la parole, sa voix restait étouffée. Lui, étant le mari et le mâle, ne se souciait nullement de l'origine de sa nourriture quotidienne, mais un repas tardif déclenchait une guerre.

*Le silence, c'était le bouclier qu'elle opposait aux flèches empoisonnées de don assaillant (...) Quelques années plus tôt, chacune de ses colères la laissait couverte d'ecchymoses (...) prendre ses jambes à son cou ou de se couvrir le visage pour se protéger. (CA 34).*

La violence corporelle ainsi que verbale fait partie du quotidien des femmes. On les éduque pour qu'elles vénèrent leur mari en toute circonstances, car si les époux désertaient, c'était aux femmes de gérer le ménage. Simone de Beauvoir n'avait pas tort quand elle a fait la comparaison entre la prostituée et la femme mariée déclarant : « Du point de vue économique, sa situation est symétrique à celle de la femme mariée... pour toutes deux l'acte sexuel est un service ; la seconde est engagée à vie par un seul homme ; la première aux plusieurs clients qui la paient à la pièce. » (Le Deuxième Sexe, 2).

L'analyse de Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, tout en s'inscrivant dans la théorie féministe occidentale, offre une certaine applicabilité quant à l'enveloppe sociale qui entoure la question de sexualité. Butler démontre que le sexe est :

*Une réalité créée et maintenue à travers une série de performances sociales qui montrent que les notions même de sexe et d'une masculinité et féminité conformes sont aussi parties constitutives d'une stratégie qui masque les possibilités de configurations sexuelles hors du cadre hétérosexuel normatif. Par suite, toute représentation hors-norme, en marge de la loi patriarcale, constitue bien évidemment un danger potentiel pour le centre, et remet en question son équilibre. De là l'effort du régime social à maintenir le corps, physique et social, intact. De là les régulations et contraintes imposées au corps de la femme et à la délimitation stricte de son désir sexuel<sup>7</sup>.*

Ainsi nous voyons que le corps féminin est façonné, contrôlé et marqué par la tradition. Le corps n'étant rien de plus qu'un produit de consommation, la moindre « métamorphose » subie marquera par la suite une autre réalité sociale. La détérioration physique est progressive après chaque accouchement. Malheureusement,

l'histoire se répète : en annonçant sa grossesse à sa belle-mère, Coumba se rend compte qu'elle ne jouera plus que le rôle de future-mère.

*Oh mon fils ! Mon fils...Seigneur, quelle bonne nouvelle ! Mon fils est devenu père. Tu nous feras un fils, oh oui, un fils ! (...) - Oui, c'est ça, ton fils est devenu père, mon œil ! Et moi, je suis l'outre du bon Dieu, le réceptacle à semence, le terreau fertile ! Fais-nous un fils ! (...).* (CA 170-171).

Nous voyons ici la frustration d'une jeune mère qui dans ce moment joyeux n'a pas son époux pour partager ses émois. Le fait important à remarquer est la répétition du mot « fils » qui semble envahir tout l'espace du discours. La femme n'est qu'un simple objet, le « réceptacle à semence ». Enfanter encore et encore semble être le destin de ces femmes ; malheur à celle qui ne donne pas à son mari une descendance mâle. Entre le patriarcat et l'impérialisme, la constitution du sujet et la formation de l'objet, la figure de la femme disparaît non dans un néant virginal mais dans un violent va-et-vient qui correspond à la figuration déplacée de la « femme du Tiers-monde », prise entre tradition et modernisation.

*Tel serait le propre de la répression, et ce qui la distingue des interdits que maintient la simple loi pénale : elle fonctionne bien comme condamnation à disparaître mais aussi comme une injonction de silence, affirmation d'inexistence ; et constat ; par conséquent, que tout cela, il n'y a rien à dire, ni à voir, ni à savoir<sup>8</sup>.*

Dans ce patriarcat impérialiste, la femme, soumise non plus seulement par le silence, mais par sa non-existence dans la société, disparaît entre le sujet (la loi) et l'objet de connaissance (la répression). Ansou, son amour d'enfance. Leurs fiançailles ont lieu. Mais Arame a su manipuler le système traditionnel par le seul pouvoir économique d'une « réussite hypothétique » de Lamine, son fils, parti pour l'Europe, attestée par un simple transfert d'argent par le Western Union. Ici, le choix de Daba devient un symbole de non-existence :

*Il avait suffi de quelques semaines de démarches et d'un Western Union de Lamine pour que le père de Daba fixât la date du mariage religieux (...) Le grand mariage, disait-on, aurait lieu dès le retour de Lamine ; ce serait également l'occasion de fêter la virginité de la demoiselle, cette mariée imaginaire dont les noces resteraient blanches pendant un bon bout de temps. Elle était jeune, belle, désirable et désirée, on l'avait déposée là, comme un paquet cadeau, attendant que son heureux propriétaire veuille bien venir le décacheter (...) Daba devrait la garder en toutes circonstances, car au village, les épouses d'émigrés sont sous haute surveillance. (CA : 203-204).*

On voit bien à quel état est réduit la femme. Elle est d'abord un objet de commerce et d'échange. Elle devait non seulement attendre Lamine mais aussi prouver sa virginité à l'occasion de la fête de son mariage. Pendant toute cette attente, elle devait rester comme un simple objet, bien décorée, attendant son « propriétaire ». Selon les analyses de Rangira Gallimore dans *De l'aliénation à la réappropriation du corps chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, « le corps féminin est continuellement soumis à des manipulations d'ordre social<sup>9</sup>. »

L'exemple de Daba souligne un des différents types de réification auquel le corps féminin se trouve soumis : « corps regardé », corps acheté en échange ou encore corps soumis aux surveillances sociales. Le pagne de la virginité à exhiber est une forme de contrôle sociale. Dans le cas de Mémoria, le personnage féminin de Kétala, c'est un poulet qui saigne qui sauve l'honneur de la famille et les apparences, servant l'hypocrisie sociétale et sauvegardant ainsi le secret de l'homosexualité de son mari Makhou. On ne doute jamais de la sexualité des hommes. Celle de Makhou a été bien cachée par ses parents. C'est aussi le cas de Koromâk, le mari vieillard d'Arame proche de la cinquantaine, qui avait répudié ses deux épouses, pour cause d'infertilité :

*On n'interrogea point les compétences du mécontent, bien au contraire : les siens, famille et alliés, se mirent en ordre de bataille pour lui trouver une pucelle susceptible de combler ses attentes. (CA : 259-260).*

Cette notion du corps féminin, produit de consommation, se précise clairement à travers les marquages corporels que subissent la plupart des jeunes filles des sociétés africaines. La société patriarcale marque le corps de la femme pour s'assurer son contrôle total et pour le préparer à son rôle de receveur passif. Autre rôle assigné au corps féminin, celui de la procréation, ce que Gallimore résume dans la formule lapidaire qui suit : « Sous ce double rôle qui lui confère le mariage, le corps-féminin-produit quitte le marché pour être le corps-producteur. » Considéré sous cet angle, le corps revêt une valeur nouvelle quant à la préservation de son « intégrité », en l'occurrence de sa virginité. L'envers d'une telle équation est que dans le cas contraire, soit l'impossibilité pour une femme d'être mère, elle déçoit aux yeux de la société et ne fait plus figure de femme à part entière. On aboutit de faire à deux images opposées tout aussi répandues dans le roman au féminin, « (soit) des corps de femmes rongés par l'angoisse de la stérilité, (soit) des femmes dont le corps s'écroule sous le poids d'innombrables maternités<sup>10</sup>. »

Fatou Diome, si elle nous peint le côté soumis et impuissant de la femme, ne manque pas de nous décrire leur mérite et leur courage face aux épreuves de la vie. Outre leur rôle d'épouse et de mère, elles devaient souvent combler les défaillances

du père de famille, remplacer le fils prodigue et incarner toute l'espérance pour leur famille. Elles commencent leur journée tôt pour aller aux champs et aux puits. Elles poussent leur barque, pataugent dans la boue, bravent les courants de la marée haute simplement pour « rester debout » :

*Sur ce coin de la planète, où les maigres productions journalières sont destinées à une consommation immédiate, la sérénité du lendemain n'est jamais garantie (...) Les seuls investissements disponibles pour tous sont le courage et les litres de sueur (...) Alors, au lieu de râler devant plus souffreteux que soi, on mord le mouchoir, on garde la foi et on trime du matin au soir. Pour beaucoup, vivre se résume à essayer de vivre. (CA 16-17).*

Les mères et les épouses de clandestins traversent les chemins de croix chaque jour pour gagner des miettes pour que les enfants aient de quoi manger :

*Tenir, ne jamais s'écrouler, c'était son unique souhait. Supporter, sans supputer d'issue, elle ne connaissait que cela. Alors, elle courait, titubait, trébuchait, tombait, se relevait et poursuivait son chemin, sans jamais se débarrasser de son fardeau. Il y a tant d'Hercule hors de l'arène. Tous ces gens qui savent qu'ils ne seront jamais honorés pour les prouesses qu'ils accomplissent au quotidien et qui ne réclament rien (...) (CA 35).*

Privées d'instruction et d'éducation, les femmes sont programmées par la dépendance et la soumission :

*Son éducation avait toujours été centrée sur son obligation d'alignement aux diktats de la famille, du clan, du village. Dans ce système traditionaliste, jamais on n'avait laissé le moindre interstice à ses propres envies. Petit à petit, mais irrémédiablement, on avait dressé autour d'elle un mur de dogmes contre lequel sa volonté se fracassait et tombait en ruine. Nul ne lui avait parlé de ses droits, encore moins d'épanouissement personnel ? Ainsi, lorsqu'elle avait tenté de résister à ses parents au prix d'un effort surhumain, elle en éprouva très vite une profonde culpabilité, convaincue d'avance qu'exprimer ses choix de jeune fille relevait de la plus condamnable indiscipline. Dans sa bouche, non était toujours un réflexe qui attestait de son mal-être, rarement l'aveu d'une conviction ancrée. La liberté, elle en rêvait mais quelque chose en elle demeurait au piquet. Bref, elle agissait comme ces brebis attirées par les verts pâturages, mais qui ne s'éloignent jamais longtemps de l'enclos. Elle était une fille sage, disait-on d'elle, alors que son mutisme traduisait son impuissance. Quand il ne reste plus qu'à répéter ce que les autres ne veulent pas entendre, se taire fait partie du respect de soi. (CA 258).*

Il nous semble vital de citer ce passage dans son intégralité car la triste réalité de ce manque de scolarisation parmi les filles et cet énorme retard s'explique par la scolarisation sélective pratiquée en Afrique pendant la colonisation. Les filles n'étaient pas scolarisées pour deux raisons : la politique coloniale et la tradition. Les colonisateurs se sont d'abord intéressés aux hommes auxquels ils réclamaient un impôt en argent ou en cultures d'exportations obligatoires. Soucieux d'améliorer leurs profits, ils favorisèrent la scolarisation des garçons afin de leur donner un enseignement rudimentaire des techniques agricoles, du travail du bois, du fer, et de tout ce qui était susceptible d'augmenter la productivité des colonies. À côté de cette formation utilitaire des hommes, la tradition africaine désireuse de maintenir le patriarcat ne voyait en la fille qu'une future mère de famille. Confortée par l'idéologie chrétienne des colons, qui prônait la différenciation des sexes et la supériorité masculine, elle continuait à refuser la scolarisation des filles. Lorsque celle-ci advint enfin, la formation des filles se limita pendant longtemps à l'éducation pratique. On tentait même d'insinuer qu'une formation poussée était dangereuse pour la santé mentale des filles et risquerait de les détourner de leurs devoirs domestiques. Au-delà de l'utilisation des filles comme main d'œuvre domestique, une autre raison plus importante justifiait cette réticence vis à vis de l'école. En effet, la tradition, alliée de circonstance de la religion, entendait résister à la culture européenne : la fille scolarisée, et de ce fait, occidentalisée, était considérée comme une personne dépravée ne respectant pas les coutumes et traditions. Les parents, souvent analphabètes, se laissaient aisément convaincre par les traditionalistes.

*Le frein que constitue l'analphabétisme sans la marche au développement (...) On ne peut déchiffrer le monde quand on ne possède pas les codes qui inscrivent la loi dans l'espace public (...) un handicap partagé par beaucoup finit par devenir une normalité, elle ne s'en consolait pas (...) l'impossibilité de déchiffrer ou de remplir des documents limitait leur autonomie (...) le retard des femmes demeure criant dans tous les domaines, alphabétiser les filles, surtout en zone rurale, serait leur ouvrir, dans le mur des archaïsmes traditionnels, une brèche salvatrice. Dans la vie agreste de ces femmes, gratter quelques lignes et glisser discrètement sa propre lettre dans une enveloppe relevait encore d'une modernité à conquérir. À quand le développement ? (CA 255-256).*

De nos jours, le nombre de filles scolarisées a certes augmenté, mais rares sont celles d'entre elles qui vont jusqu'aux études supérieures. Face au manque de moyens et l'attrait de la dot, les parents privilégient les garçons. Déscolarisées très tôt, les filles sont souvent mises à contribution : elles améliorent les revenus familiaux en travaillant comme bonnes. Ainsi, la majorité des femmes africaines reste illettrée.

En étudiant les personnages féminins dans *Celles qui attendent*, nous pourrions dire que la condition des femmes en Afrique reste un cas muet. Cela peut se changer quand on peut sortir des contingences du réel, élargir son monde, simplement en tournant les pages d'un livre. Les textes étudiés en classe peuvent repousser les frontières du village, inviter dans son quotidien d'autres mondes qui interrogeraient le sien et modifieraient peu à peu son regard. L'éducation et la scolarisation des femmes permettraient de s'extraire de son contexte pour mieux l'observer : apprendre à lire les livres, c'est aussi apprendre à mieux lire sa propre réalité, grâce au dialogue imaginaire que nous entretenons avec les divers auteurs dont les lumières nous dessillent les yeux.

*Les hommes partaient, revenaient ou non et ceux qui revenaient laissaient souvent derrière eux celui qu'on attendait. Rivaless d'Europe restées fidèles à leur chambre vide, elles remplissaient la gamelle des petits de leur courage, tissaient les joies et les peines pour jeter un pont vers l'avenir, qu'elles souhaitaient radieux pour leurs enfants. Elles n'en voulaient même plus à leurs hommes, ensorcelés par le chant des sirènes, sachant bien qu'elles devaient leurs nuits froides et leur nostalgie au mot espoir inscrit sur l'horizon. Filles de marin, elles aussi, elles ne pouvaient que ramer sur l'océan de la vie. On les croit sédentaires, mais les nuits blanches se font voiliers pour les transporter à travers le monde, dans le sillage de leur aimé. Parce qu'elles savent tout de l'attente, elles connaissent le prix de l'amour ; mais seuls leurs soupirs avouent ceux qui nous font languir nous assassinent ! (CA 326-327).*

Fatou Diome écrit avec la bougie de l'espoir pour conjurer la surdité de l'Histoire :

*Avec cette plume lourde de toutes mes impuissances  
Je trace le sillage de mon rêve  
J'écris (...)  
Et même si c'est dérisoire  
J'écris (...)  
Toujours ce même rêve :  
Si c'est trop d'aimer  
De chérir et de protéger  
Du moins qu'on respecte  
Les femmes qui mettent le monde au monde<sup>11</sup> .*

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la crise de l'identité est installée en Salie dès son enfance car, étant née hors mariage, elle a été baptisée la bâtarde. Sa propre mère Nkoto la rejette. Toute la famille, à l'exception de ses grands-parents, la voit comme l'enfant du péché. La peur du rejet renforcée, le rappel constant de

ses devoirs vis-à-vis de sa famille, la répétition incessante de sa nullité, de la bassesse de sa naissance, étiquette Salie comme la « fille du diable » qui plonge dans le déshonneur. Étant le symbole du péché, elle incarne la honte. Quand elle était étudiante à Dakar, le tonton la stigmatisait comme l'idiote de la famille qui n'avait aucune chance de réussite. Quand elle travaillait en France pour continuer ses études après un mariage raté, on la surnommait « la traînée ». La vérité de son séjour dès son débarquement en France après son mariage avec un français n'annonçait aucune idylle : « -les siens ne voulant que Blanche-Neige-, les noces furent éphémères et la galère tenace » (VA 43). Toute seule dans un pays qui n'est pas le sien, elle y est restée à se battre pour poursuivre ses études, ne voulant pas rentrer et devenir la risée du village. Dans cette solitude de l'exil, elle a dû travailler comme femme de ménage pour sa simple subsistance qui « dépendait du nombre de serpillières qu'(elle) usait » (VA 44), alors son frère l'imaginait assise « à la cour de Louis XIV ». Elle a dû faire face au racisme, ne trouvant pas d'emploi à cause de sa couleur de peau. De plus, elle est critiquée pour avoir raté son mariage, pour n'avoir produit aucune progéniture ; il y a des « commères surnoises » qui cancanent sur sa fonction reproductive et sa « fertilité », « supputant la stérilité ». (VA 60-61). Si c'est le rouleau compresseur de la tradition en Afrique, cela devient un autre rouleau compresseur sans visage ; la vitesse de la mondialisation et la compétitivité en Europe l'écrase. Il s'agit de cette dualité entre l'ici et l'ailleurs qui fixe Salie dans un état d'exil constant.

Si c'est principalement pour des raisons économiques que les africains comme Lamine et Issa, l'homme de Barbès et Moussa ont choisi l'immigration, ce n'est pas le cas pour les deux personnages féminins : Sankèle du *Ventre de l'Atlantique* et Mémoria de *Kétala*. Sankèle, même en ayant eu une éducation traditionnelle dans l'île de Niodior, ne veut pas se laisser modeler « comme du beurre de karité » (VA 31). Elle a sa propre idée de l'amour, elle a « grandi avec des ailes de pélican assoiffé d'azur (...) guidée par sa propre loi », elle n'a aucune envie de se marier avec un émigré comme le vieil homme de Barbès qui veut la prendre pour son épouse qui restera au pays, guettant son retour et l'attendant dans une chambre vide : « Qu'attendre d'un homme au bout du monde, sinon des nuits de veuve et des rides par dizaines à chacun de ses retours ? » (VA 31). Elle ne se voit pas en épouse soumise, bonne-à-tout-faire sacrifiant toute une vie dans l'attente de quelqu'un au titre d'une « réussite hypothétique et des pacotilles *Made in France*. » Dans le village, étouffée par la tradition et les obligations d'une bonne fille, elle veut s'écarter de l'autorité paternelle. « Lassée de supplier son père, Sankèle décida de combattre. » (VA 129). Elle est la dulcinée de Ndétare, professeur du village, qui lui inspire « des grandes figures historiques de toutes sortes de résistances, y

compris celles du féminisme ». C'est par cet encouragement qu'elle a décidé d'aller jusqu'au bout dans son combat de la liberté, de ne pas se soumettre à ce mariage imposé par la famille. Sankèle, la fille du vieux pêcheur, a décidé de faire de son triangle « le sanctuaire d'un amour libre : un amour consenti au-delà des stratégies communautaires. » Contre les courants de la tradition, elle se dresse en révolte. Son intimité, sa virginité, son amour lui appartiennent ; à elle de décider à qui l'offrir. Ndétare est le Prince de son cœur, et elle sait bien que devenir fille-mère est « la solution la plus radicale pour réduire à néant la stratégie matrimoniale élaborée par son père. » (VA 130). Ndétare, qui se sent toujours comme un exilé, « appréciait la démarche » le seul moyen qui s'offre à lui pour pouvoir épouser Sankèle. Le destin l'a voulu autrement, car la nouvelle de sa grossesse est étouffée par son père. N'ayant aucun droit de quitter le domicile, elle donne naissance en secret. Le père de Sankèle, furieux mais obstiné, ne l'a pas épargnée ; le nouveau-né est « le déshonneur de la famille ». Il l'a mis dans un sac de plastique et l'a jeté contre les rochers de l'Atlantique. Déconcertée, ahurie et impuissante devant cette forteresse de la tradition, Sankèle ne voit aucun autre moyen d'échapper à ce sort que par la fuite : « Si l'île est une prison, toute sa circonférence peut servir d'issue de secours. » (VA135). Sankèle a le courage de s'assumer, de prendre l'envol vers le ciel bleu qui promet la liberté. Elle disparaît comme une figure mythique dans un immense « territoire imaginaire », ne se souciant jamais de ses attaches au village, ou de revenir en arrière. Elle attaque l'inconnu jusqu'au bout, ne se fatiguant jamais du chemin qu'elle a à faire ou de la distance qui la séparera pour toujours de son seul aimé du cœur : « La France représente la plus lointaine destination de toutes les escapades et figurait une sorte de lieu mythique de la perte (...) » (VA 136).

Le symbolisme du « ventre » dans *le Ventre de l'Atlantique* mérite d'être étudié. Le ventre, cette partie du corps d'un être vivant, surtout d'une femme, sert d'instrument analogue à une machine assurée à la seule fonction dans sa capacité d'enfanter. En plus, cette partie du corps est délimitée dans son utilité par une valeur sociale négative dont la société patriarcale du Niodior lui en accorde. Selon les analyses de Valentina Tarquini, le ventre symbolise l'organe de l'« utérus » et que ce « triangle » semble représenter toute l'entièreté d'être une femme, c'est-à-dire, elle n'est valorisée qu'à travers sa fonction utilitaire et (re)productive qui a d'ailleurs des conséquences importantes et des répercussions sociales qui se lient directement à son positionnement dans la structure hiérarchique de la société Africaine. Donc, par un fâcheux concours de circonstances, la femme, elle se trouve « à l'extrémité inférieure d'une pyramide renversée<sup>12</sup>. »

Sankèle, elle aussi, vit la même expérience que la mère de Salie, sauf qu'elle déclare une guerre ouverte à la tradition, « son ventre jadis champ de bataille, lieu de péché, devient maintenant microcosme intime où la chute s'est transformée en lente descente. Le sanctuaire d'un amour libre est l'espace racheté, le microcosme de la rondeur pleine, qui se réfère aux deux adjectifs de « doux » et « tiède » constituant ainsi l'euphémisation de la chute, que cette dernière se freine, se ralentit en descente, et finalement convertit les valeurs négatives d'angoisse et d'effroi en délectation de l'intimité lentement pénétrée. »<sup>13</sup> Fatou Diome nous décrit bien la société africaine où on marie rarement deux amoureux, mais où on rapproche toujours deux familles car l'individu, et surtout la femme, n'est qu'un maillon de la chaîne tentaculaire du clan. « Le lit n'est que le prolongement naturel de l'arbre à palabres, le lieu où les accords précédemment conclus entrent en vigueur. La plus haute pyramide dédiée à la diplomatie traditionnelle se ramène à ce triangle entre les jambes des femmes. » (VA 127).

Si, pour Sankèle, la raison principale de l'exil est de retrouver la liberté, de s'échapper, de fuir un mariage imposé, pour Mémoria, il s'agit de fonder « un vrai couple », de retrouver « un vrai mariage » loin de la terre natale. Si l'exil est pour l'une synonyme d'une quête de liberté en soi, pour soi, pour l'autre, l'exil a pour but de retrouver son mari, de l'écarter de ses tendances homosexuelles car Makhou était un époux choisi par la famille, un mariage arrangé et organisé selon les convenances de la tradition. Si Sankèle a le courage d'affronter les vagues de l'incertitude de l'avenir, Mémoria, choisit « une rassurante médiocrité » (K 75). Même après l'échec de son couple en France, elle continue d'être la fille obéissante, la meilleure fille de la famille qui subvient aux besoins de sa famille restée au pays. Mais elle revendique sa liberté et la reprend au nom du respect de soi, en refusant toute aide et soutien de Makhou dès qu'il quitte le foyer pour aller vivre avec son partenaire. Mémoria se retrouve toute seule et loin de son pays et elle prend la responsabilité de son choix, en assumant le fardeau de toute une famille qui ne se soucie guère d'elle ou de son bien-être. Si Sankèle incarne toute une révolte en elle-même, en refusant de s'incliner pour les autres, Mémoria vit un exil en se sacrifiant pour les siens. Comme Salie, qui offre ses petites économies d'étudiante comme l'eucharistie à sa famille, « corps du Christ, (sa) peine muée en gâteau pour les (siens)...Tenez, mangez mes frères, ceci est ma sueur monnayée en Europe pour vous ! » (VA 167), Mémoria se sacrifie en se prostituant pour envoyer les mandats régulièrement réclamés par les siens, par devoir « d'honorer un contrat social » (K 168).

*(Salie) cherche (s)on pays là où on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. (Elle)cherche (S)on pays là où s'estompe la fragmentation*

*identitaire (...) Partir, vivre libre et mourir, comme une algue de l'Atlantique. » (VA 254-255). C'est la même image de l'algue qu'incarne le personnage de Mémoria dans le roman Kétala : « De partir, après avoir longtemps dérivé comme une algue de l'Atlantique, de m'envoler libre comme un papillon mauve qui s'en irait butiner l'arc-en-ciel. (K 272).*

L'image de l'algue est pertinente, car cela se répète dans toutes les œuvres de Fatou Diome. En utilisant cette métaphore de l'eau symbolique, elle dépeint le tableau d'une identité mobile qui vogue, qui s'enracine, mais qui en même temps a aussi cette liberté de flotter et d'aller avec le courant de l'océan, changeant, tournant, allant de l'un à l'autre dans un mouvement fluide, sans heurt, continu et continué à des rythmes différents. Selon les termes bachelardiens<sup>14</sup>, « l'eau est la maîtresse du langage fluide », c'est la liquidité même de l'écriture qui pousse Fatou Diome vers son vrai espace à elle, celle de l'écriture par laquelle le *Moi* essaie de retrouver et de reconstruire par le biais de la fiction. « Qui suis-je ? » (VA 156) est une question qui se répète plusieurs fois. C'est en puisant dans la mémoire qu'elle nous traduit la souffrance infligée à son *Moi* par autrui, ici c'est par l'espace de l'écriture qu'elle traduit les espaces hybrides de son existence qui est refoulée trop loin des zones conscientes. On reconnaît ici le jeu dialectique du *moi* et du *non-moi* que décrit si bien Bachelard :

*On n'est jamais sûr d'être plus près de soi en 'rentrant' en soi-même (...); souvent c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur<sup>15</sup>.*

Si le silence constitue une force en soi pour les personnages féminins dans *Celles qui attendent*, les mots n'évoquent pas simplement l'état d'âme des personnages : dans *Le Ventre de l'Atlantique*, ils évoquent une tornade contre l'être, sa violence physique et morale. À l'instar de la violence des mots, la violence de la souffrance peut aussi apporter une libération de l'être. « Au silence cruel imposé par le monde s'oppose la nécessité de la parole vivante qui, en se déversant à flots dans l'espace, comble son inquiétante vacuité. L'être est emprisonné dans un carcan de douleur, que seuls les mots auront le pouvoir de disloquer. »<sup>16</sup>. La tradition orale de l'Afrique - où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se les racontant de génération en génération - est l'arrière-plan du roman *Kétala*, car on les remémore afin de ne pas les oublier. Ainsi, c'est grâce aux mots, à la parole, que l'histoire de la défunte Mémoria sera reconstruite. D'ailleurs, comme le rappelle le nom de la défunte, *Mémoria in memorium* est un essai sincère de la part des meubles qui, s'ils ne peuvent pas la sauver de l'exil, la sauvent au moins de l'oubli : « on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire. » (K 23).

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome nous révèle d'autres pouvoirs des mots : « Ma grand-mère m'avait appris que si les mots sont capables de déclarer une guerre, ils sont aussi assez puissants pour la gagner. » (VA 79). Si la grand-mère est le phare pendant les orages sur l'Atlantique pour Salie, elle « doit » à Monsieur Ndétare les mots qui la libèrent.

*Je lui dois Descartes, je lui dois Montesquieu, je lui dois Victor Hugo, je lui dois Molière, je lui dois Balzac, je lui dois Marx, je lui dois Dostoïevski, je lui dois Hemingway, je lui dois Léopold Sédar Senghor, je lui dois Aimé Césaire, je lui dois Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Mariame Bâ et les autres (...)*  
*Je lui dois l'école. Je lui dois l'instruction (...) il m'a tout donné : la lettre, le chiffre, la clé du monde. (VA 66).*

Le texte ci-dessus est intéressant à analyser, car Salie crée son propre espace de l'écriture, grâce à la lecture inspirée de plusieurs auteurs. C'est grâce à Monsieur Ndétare, ainsi qu'à sa propre volonté et une foi déterminée, qu'elle maîtrise cet espace des mots. Le verbe « devoir » est répété plusieurs fois dans ce texte, créant un rythme de ce flux de pensées qui montre également la gratitude envers son professeur. Elle se sent redevable puisque c'est lui qui lui a ouvert les portes vers des horizons inconnus jusqu'alors. Les mots sont le bleu de l'eau de l'Atlantique, l'ensemble des pas dans une « aventure ambiguë », l'encre qui la plonge dans la profondeur de la rivière de l'écriture contre la rapidité du courant, les vicissitudes et les épreuves de la vie.

Dans son dernier roman, *Impossible de Grandir*, Fatou Diome nous montre la vraie crise vécue par Salie bien des années après ses premières expériences d'exilée en France. Dans ce roman, Salie est une adulte, une écrivaine connue comme l'auteur elle-même, mais elle est figée par la peur d'aller *chez les autres*. Remontant aux sources de sa crise d'identité, nous retrouvons les plis de son être qui se dévoile étape par étape. Voilée par la naissance illégitime, une paternité coupable et une hérédité problématique, le personnage de Salie nous révèle son être marginalisé dans sa propre psychanalyse. « Qui suis-je ? » (VA 156), « Qui suis-je ou plutôt, que suis-je ? » (IG 184). Pas une page ne se passe sans qu'elle s'interroge sur sa quête personnelle. Fatou Diome se sert des thèmes de la psychanalyse freudienne comme remonter à l'enfance pour retrouver les sources de l'angoisse, les souvenirs, les complexes, les cauchemars, les phobies ainsi que l'écriture qui devient finalement sa catharsis, dans la construction d'une narration créative et thérapeutique de son roman ; mais elle se livre à une parodie de la psychanalyse en prenant également un grand plaisir à se moquer de pseudo-psys qui s'inventent et proposent de la délivrer des maux dont elle ne se plaint même pas : « L'arnaque de ce siècle, c'est tous ces gens qu'on paie chèrement et qui se contentent de vous laisser déblatérer vos

soucis sur un divan moins confortable que votre canapé (...) Ruminer pour ruminer, je préfère ruminer sans me ruiner. » (IG 77).

Salie se prend en main et s'apprête à affronter ses démons intérieurs à travers le personnage de la Petite, qui n'est autre qu'elle-même, la petite Salie forte, franche et courageuse du passé. Tout le roman est cette quête de trouver ce courage d'aller droit et la décision d'accepter ce qu'on est. C'est le personnage de la Petite qui importune Salie avec ses cauchemars, mais c'est aussi la Petite qui montre le chemin étant « l'étoile du berger » pour Salie. « On gravit les montagnes avec son propre souffle, c'est cela qui procure la satisfaction attendue de l'ascension. » (IG 405).

Après tant d'années d'hypocrisie et de soumission à une famille qui ne la veut que comme sa bonne, Salie se demande ce que c'est d'être illégitime : Pourquoi y a-t-il cette hypocrisie sociale envers les femmes qui tombent enceintes hors mariage ? Elles sont vilipendées, alors que, pour les garçons qui les engrossent, on loue l'appétit du fauve :

*Illégitime, je légitime mon droit de vivre en paix et honni soit qui mal y pense ! Je ne suis pas une fille d'un mariage arrangé, calculé, négocié, ma mère n'a pas été monnayée, comme au marché des génisses. Fille d'un amour sincère et libre, je ne peux y voir, en amoureuse de l'amour, que beauté et poésie (...) Je me déclare princesse de tous les enfants illégitimes du monde ! Et, si j'en avais la possibilité, j'irai mener mille guerres pour leur dignité ! (IG 308-309). « Vivre, tenir debout, affronter les injustices et les impuissances est son hymne de chaque jour (...) C'est le marteau de l'esprit qu'il nous faut battre le fer de l'existence et tenter de l'infléchir. (IG 102).*

Les études sont la voie vers la liberté et l'autonomie pour enfin gagner le respect et la dignité. Elle se répète « verbalement ou silencieusement : la dignité ou la mort ! » (IG 145). Elle a fait des petits boulots dès l'âge de dix ans pour financer ses études et trouver une petite chambre où se loger. Elle a pilé du mil et cherché de l'eau et fait le ménage dans les maisons de Dakar, dormant le ventre creux pour se payer sa chambre car « Un marin ne se repose qu'à terre, un vivant dans sa tombe. Ho Hisse ! (...) » (IG 30). Salie semble s'inspirer de la figure du « marin », représentée par son grand-père. C'est celui-ci qui lui enseigne l'importance de devoir lutter et de se tenir jusqu'au bout dans chaque projet envisagé. Le mot « vivre » pour la narratrice signifie beaucoup plus que le sens du terme « organique » ou « physique » que cela implique. Vivre veut dire « retrouver le souffle après chaque apnée, s'évertuer à garder ardente la forge en nous, pour donner formes et contours à chaque rêve, à chaque jour ! » (IG102). Nous voyons ici que l'utilisation

répétitive du déterminant invariable de « chaque » dans « chaque apnée », « chaque rêve », « chaque jour » dans la citation précédente semble vouloir renforcer avec urgence la signification et l'implication du verbe « vivre ». Les syntagmes verbaux comme « retrouver le souffle » ou « s'évertuer à garder » indiquent l'importance de l'effort essentiel, requis et même exigé de la part de la narratrice pour pouvoir bien définir l'acte de « vivre ».

C'est en écrivant, en créant son propre espace de son *moi* à elle que Fatou Diome réunifie les plusieurs *moi* en elle.

*Une multiplicité d'identités : la bâtarde, l'orpheline, l'étudiante, la ménagère, la divorcée, l'émigrée non-choisie et enfin l'écrivaine établie. Elle est la somme de toutes ces identités sans pour autant se réduire à aucune d'elles*<sup>17</sup>.

Il s'agit ici non seulement de ses propres expériences personnelles de sa vie, mais aussi celles des autres femmes, qui, comme elle, ont dû faire face à plusieurs obstacles.

*J'écris parce que chaque ligne sortie de ma plume sert à conquérir, millimètre par millimètre, ma dignité longtemps piétinée.* (IG 312).

## Bibliographie

- Bachelard, G. 1942. *L'Eau et les Rêves* 210. Paris : Corti.
- Cazenave, O. 1996. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman féminin*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires ».
- Deleuze, G et Guattari, F. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie, II*. Paris : Éditions de Minuit.
- Diome, F. 2003. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris : Éditions Anne Carrière.
- Diome, F. 2006. *Kétala*. Paris : Éditions Flammarion.
- Diome, F. 2010. *Celles qui attendent*. Paris : Éditions Flammarion.
- Diome, F. 2013. *Impossible de grandir*. Paris : Éditions Flammarion.
- Diome, F. 2011. *Fado pour les Femmes*. Paris : Fondation Alliance Française.
- Foucault, M. 1977. *Histoire de la Sexualité, Tome I, La Volonté de Savoir*. Paris : Gallimard.
- Glissant, É. 1990. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Jauss, H. 1967. *Pour une esthétique de la réception*. trad. Fr., Paris : Gallimard.
- Nshimiyimana, E. 2012. « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome », *Migrations, exils, errances et écritures*, sous la direction de Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Tarquini, V. 2009 . « *Le Ventre de l'Atlantique : L'espace symbolique de Fatou Diome* ». Afroeuropa-Revue des études afro européennes, Rome : Università Roma Tre.

## Notes

1. Trinh T. Minh-ha *Woman, Native, other*, 90, traduit d'anglais : « I/i can be I or i, you and me both involved. We sometimes includes, other times excludes me... you may stand on the other side of the hill once in a while, but you may also be me, while remaining what you are and what i am not. »
2. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Fr., Gallimard, Paris, 1967, coll. 'Tel', 1990.
3. Eugène Nshimiyimana, « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome » in « Migrations, exils, errances, écritures » collection « Chemins croisés », Corinne Alexandre-Garnier, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 117.
4. Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir » art.cit, Entretien avec Deleuze, G. L'Arc, no 49 : Gilles Deleuze, 2<sup>ème</sup> trimestre, p.3-10, correspondance dits et écrits-Tome II, 1972.
5. Interprétation du texte de Jacques Derrida intitulé « Le cercle linguistique de Genève » in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.165-184 et en particulier la méthode d'évaluation de la place irréductible occupée par la famille dans la morphologie de la formation de classe chez Marx.Karl Marx, *Le Capital*, Critique de l'économie politique, J.P. Lefebvre, Édition Paris, PUF, 1993, Livre I, section II, chapitre IV, P.43.
6. Reprise du terme du titre du livre de Gayatri Spivak, « Les subalternes, peuvent-elles parler ? », 1988, Paris 2009, éditions Amsterdam pour la présente traduction.
7. Traduction par Odile Cazenave, « Femmes Rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin », édition : L'Harmattan, Paris, 1996, p.178.
8. Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité*, Tome I, *La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1977, p. 10.
9. Odile Cazenave, « Femmes Rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin », édition : L'Harmattan, Paris, 1996, p.180-181.
10. Ibidem.
11. Extrait d'un article de Fatou Diome, « Fado pour les Femmes », Pour la Fondation Alliance Française, pour le 8 mars 2011, journée de la femme.
12. Valentina Tarquini, *Le Ventre de l'Atlantique : L'espace symbolique de Fatou Diome*, Afroeuropa 3, 2 (2009), Revue des études afroeuropéennes, Università Roma Tre, Roma, Italia.
13. Ibid.,
14. Bachelard, *L'Eau et les Rêves* 210 : 'la liquidité est le désir même du langage. Le langage veut couler.' Paris : Corti, 1942.
15. G.Bachelard, op.cit., p.194.
16. Ibid., p.275.
17. Nshimiyana E. « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome » in « Migrations, exils, errances, écritures », Collection « Chemins Croisés », Corinne Alexander-Garnier. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.





ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

# Une rupture post-sentimentale : la crise de la modernité. Étude sur les œuvres de Michel Houellebecq

**Hemlata Giri Loussier**

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université de Delhi  
hemlata\_goswami@yahoo.fr

## Résumé

La rupture sentimentale est l'une des crises les plus importantes de la société postmoderne. Elle s'est manifestée dans les années soixante lorsque la société française a perçu une rupture au niveau social. Cette crise s'est annoncée fatalement comme le point de dislocation d'un équilibre qui berce toujours notre société dans laquelle les relations sentimentales sont devenues une aventure temporaire. La stabilité, l'amour, et la fidélité ont cédé leur place à l'égoïsme, au narcissisme et au vide perpétuel. Dans ses romans, Michel Houellebecq, l'un des auteurs les plus connus et cités, illustre parfaitement les théories concernant l'avènement de l'individualisme moderne : narcissique, apathique, égoïste, et qui augure la création d'une société de néo-humains. Cet individualisme narcissique est une réaction aux déceptions et aux frustrations engendrées par les grandes mobilisations idéologiques et utopiques. À travers cet article, nous étudierons ce temps moderne de la rupture sociale et sentimentale ; et cette prévision d'un avenir reconfiguré de l'humanité dans les œuvres de Michel Houellebecq. Cet auteur controversé signale le déclin social des systèmes occidentaux.

**Mots-clés :** crise, déclin, modernité, narcissisme, rupture

## A post-sentimental rupture : Crisis of modernity. Study of the works of Michel Houellebecq

## Abstract

The sentimental rupture is one of the most important crises of the postmodern society. It manifested in 1960s when the French society felt fragmented at social level. This crisis heralded ineluctably as a point of dislocation in a social equilibrium which reduced sentimental relations to a temporary escapade. Stability, love, loyalty succumb to egoism, narcissism and nothingness. Michel Houellebecq, one of the most renowned and criticized writer of contemporary French literature, elucidates impeccably the theories concerning the advent of modern individualism: narcissist, apathetic, egoist, and which augur the creation of the humanoid society in the future. This narcissistic individualism came as a reaction to frustration and deceptions due to vast ideological and utopian mobilization at that epoch. The aim of this article is to analyse the social and sentimental rupture; and the anticipation of reconfigured future of humanity in the works of Michel Houellebecq. This controversial author presages the social decline of occidental values.

**Keywords:** crisis, failure, modernity, narcissism, separation

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Charles Baudelaire et Gustave Flaubert sont traduits en justice pour offense à la morale publique (atteinte aux bonnes moeurs), respectivement pour leurs oeuvres *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*. Flaubert en sort acquitté mais Baudelaire est condamné. Plusieurs de ses pièces sont censurées et il est lui-même privé de ses droits civiques. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la société gouvernée par le pouvoir absolu dictant les valeurs morales et bien pensantes n'approuve pas le texte soi-disant « sans morales ». L'Eglise était responsable de l'éducation et les prêtres, chargés des enseignements jusqu'en 1905, étaient stricts. Longtemps, le code d'honneur et la morale religieuse ont constitué les principales forces qui contenaient les pulsions sexuelles. Cette époque est révolue. Ce qui jouait ce rôle était un ordre culturel qui valorisait les liens émotionnels et sentimentaux. Mais après avoir vécu les deux grandes guerres, la société française cherche enfin la liberté et la paix. Une nouvelle modernité est née et la révolution de mai 68 était le résultat de ce désir d'« interdire d'interdire ». Cette crise sociale a donné naissance à une société basée sur des lois nouvelles où la liberté régnait et changeait à son tour les relations sociales. Le mouvement de mai 68 est individualiste, au sens où il proclame la valeur éminente de l'individu et exige le respect et l'extension de ses droits et ses libertés. Il est, à la manière des idéologies révolutionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle, en quête d'un ordre social où le plein épanouissement de chacun serait la condition du libre développement de tous. Mais l'individualisme soixante-huitard dévie profondément de l'individualisme contemporain, dans son rapport au collectif, au public, à l'Histoire. Il est imprégné d'un optimisme historique fondamental : instaurer la « bonne société », sur les décombres du «vieux monde », afin de «changer la vie » : cela semblait à cette époque non seulement possible mais aussi facile. Mais très vite, cet individualisme positif et collectif s'est replié sur la sphère privée et l'individu devient sa propre fin en soi. La dimension messianique utopique du mouvement de mai 68 s'est progressivement atrophiée. Un comportement considéré comme déviant et puni comme tel dans la société du second empire est devenu normal de nos jours. Que s'est-il passé durant ces années ? Comment et pourquoi la société a-t-elle évolué ainsi ? Quels sont les liens entre la crise et changement social ? Aujourd'hui, Michel Houellebecq, l'auteur le plus cité et connu en la matière, peuple ses ouvrages de descriptions précises de scènes de morts ou de sexe sans que cela paraisse répréhensible. Cette étude vise à analyser la crise dans les relations sociales à travers ses œuvres.

## 1. La liberté condamnée

Les personnages du monde houellebecquien font partie de la génération des soixante-huitards qui s'est manifestée à la fin de l'autoritarisme, de l'obéissance,

à la fin d'un mode de vie en collectivité. Ils ont fait preuve de plus en plus d'un individualisme exclusif refusant non seulement toute forme d'autorité, mais aussi de dépendance afin de trouver le bonheur et la liberté. Mais cette liberté sans responsabilité a toujours été une notion problématique chez Houellebecq.

*Pour Houellebecq, libéralisme est synonyme de violence, d'inégalité et de débauche. Le capitalisme libéral a transformé la société en un champ de bataille où s'affronte, au détriment de l'intérêt public, la multiplicité des intérêts privés. L'égoïsme grossier est devenu la vraie passion du siècle. (Wesemaël, 2005 :24).*

Selon l'auteur, cette liberté absolue a laissé place à la consommation et à la satisfaction de ses désirs immédiats par des biens non durables, et surtout démodables. Ces modes de vie ont poussé les gens à jouer sur les sentiments, l'indépendance, l'individualisme, le consumérisme, jusqu'à dépersonnaliser les relations, à les consommer et même à les déresponsabiliser. Bruno Viard explique cette tendance postmoderne :

*Houellebecq se livre à un parallèle vraiment original entre le libéralisme économique et le libéralisme sexuel : dans les deux cas, la loi de l'offre et de la demande produit les mêmes effets, c'est-à-dire la paupérisation des perdants, le clivage de la société en winners et losers. (Viard, 2008 :33).*

Pour Jean-Yves Fréhaut, un collègue du narrateur de *l'Extension du domaine de la lutte*, sa liberté de choix se résume à décider de son dîner sur Minitel. Pour le narrateur, ce genre de liberté n'est pas une vraie liberté et il ne se contenterait jamais d'un tel bonheur.

*Si les relations humaines deviennent progressivement impossibles, c'est bien entendu en raison de cette multiplication des degrés de liberté dont Jean-Yves Fréhaut se faisait le prophète enthousiaste. Lui-même n'avait connu, j'en ai la certitude, aucune liaison ; son état de liberté était extrême. (Houellebecq, 1998 :43).*

C'est peut-être la liberté au sens le plus profond du terme qui est discutée ici. La liberté de Jean-Yves Fréhaut mène à l'isolation des êtres humains, à l'émancipation féminine et à la promiscuité des soixante-huitards. Cette génération qui cherchait dans la liberté sexuelle leur liberté vitale ou réelle a donné, au contraire, des exemples d'une liberté en déviance. Ainsi, en s'éloignant des objectifs principaux, cette nouvelle société basée sur l'individualisme a cédé la place à une société post-sentimentale.

Dans *La Possibilité d'une île*, nous nous trouvons dans un autre monde où les néo-humains sont libres. Cependant c'est une liberté vide, elle découle d'une certaine indifférence. Les néo-humains vivent isolés les uns des autres, donc sans rapports réels entre eux. La « liberté » des néo-humains comporte l'affranchissement de toute responsabilité envers l'autre (néo-humain, animal, etc.) :

*De plus en plus les hommes allaient vouloir vivre dans la liberté, dans l'irresponsabilité, dans la quête éperdue de la jouissance ; ils allaient vouloir vivre comme vivaient déjà, au milieu d'eux, les kids, et lorsque l'âge ferait décidément sentir son poids, lorsqu'il leur serait devenu impossible de soutenir la lutte, ils mettraient fin... (Houellebecq, 2005 : 419).*

Selon Houellebecq, le libéralisme nous conduit au contraire à la manifestation de l'égoïsme humain et à la mort. De ce fait, nous trouvons l'idée même de la déviance de la liberté et la quête du bonheur qui se trouve pourtant ailleurs.

## 2. Destruction du monde intime

La postmodernité est une immense entreprise de déconstruction, que ce soit au niveau sociologique, ou encore sentimental. Ce processus de déconstruction peut tout d'abord opérer à partir du sentiment d'indifférence, qui se trouve être un thème central du roman houellebecquien. Les personnages de l'œuvre, lorsqu'ils recherchent l'apaisement, le trouvent la plupart du temps dans l'éloignement, voire dans l'oubli. Cette recherche de l'effacement, de la négation et de l'absence, menée par les personnages de l'univers houellebecquien, reflète et symbolise en réalité le total désintérêt de l'homme envers l'existence qui est synonyme de souffrance et malheur.

*Les expériences n'enrichissent pas l'être humain, mais (...) elles l'amoindrissent ; plus exactement, elles le détruisent (...). Finalement, le plus grand succès de mon parcours terrestre aura été de ne rien pouvoir apprendre, en aucun cas, de la vie. (Houellebecq, 1996 : 29).*

Dans la vie, il ne se passe « rien » : tout du moins, rien d'important ni de significatif, confient les narrateurs de *Plateforme* et de *La Possibilité d'une île*. Quant au lien social, il a implosé de même, puisqu'apparemment, les hommes d'aujourd'hui « n'ont plus rien à dire » et « n'ont plus envie d'entrer en communication avec quiconque » (Houellebecq, 1991 : 52).

*Lois de la concurrence interindividuelle, des libres inclinations et aversions des individus qui créent d'inévitables « perdants ». C'est ce qu'il y a de juste dans l'idée d' « Extension du domaine de la lutte » (Lipovetsky, 2006 : 344).*

Ce « désir de détruire » (Houellebecq, 2001 : 237) est accompagné d'une prise de conscience du caractère fragile et éphémère de l'existence. « Les êtres humains sont fait de parties séparables, leur corps coalescent n'est pas fait pour durer » (Houellebecq, 1996 : 10), déclare un « je » lyrique du *Sens du Combat*. Le personnage principal de *Soumission* approuve le même désir de perdition car la vie n'a pas grand-chose à offrir. Il constate :

*La simple volonté de vivre ne me suffisait manifestement plus à résister à l'ensemble des douleurs et des traces qui jalonnent la vie d'un Occidental moyen, j'étais incapable de vivre pour moi-même, et pour qui d'autre aurais-je vécu ? L'humanité ne m'intéressait pas, elle me dégoûtait même... (Houellebecq, 2015 : 207).*

Le personnage houellebecquien a donc tout à fait conscience que sa vie n'est que déconstruction et que tout est voué à la destruction : nos idées, nos pensées, nos amours, nos vies, nos relations... L'épuisement, le manque de sens vital hantent les personnages romanesques dans l'œuvre de Michel Houellebecq et il remet en cause toute la civilisation occidentale. Il s'agit de l'irresponsabilité dans le capitalisme, dans l'individualisme, il s'agit d'une liberté en déviance.

### 3. L'impossibilité de s'aimer

L'humanité contemporaine n'est donc centrée que sur elle-même, narcissique jusqu'au bout de l'âme. Ainsi, l'homme d'aujourd'hui, ayant déconstruit tout lien d'altérité, vit dans l'individualisme le plus malsain. Selon Houellebecq, comme dit Sabine Hellen : « Le réel changement que la fin des années soixante a réalisé au sein de la société, était plutôt une montée et une intensification de l'individualisme » (Hellen, 2007 : 120). Suite aux années soixante, l'homme n'est plus capable d'aucun sentiment pour autrui, puisque c'est à peine s'il a encore assez de forces pour se supporter lui-même. Pourtant, malgré cet individualisme exacerbé, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* pense que c'est précisément l'amour qui manque à l'homme : « L'idée me vint peu à peu que tous ces gens (...) manquaient simplement d'amour. » (Houellebecq, 1998 :149).

L'homme n'aime plus l'homme pour mieux s'occuper de lui-même, mais il a oublié en chemin que c'est en réalité l'amour de l'autre qui le rendait vivant et entier. L'humanité semble donc avoir oublié la teneur et la nécessité de l'amour. Celui-ci disparaît alors peu à peu de la mémoire des êtres humains. D'ailleurs, ces derniers ne se souviennent plus vraiment comment on le pratique : « vous avez oublié comment on fait l'amour » (Houellebecq, 1996 : 11).

Les personnages de l'univers houellebecquien se sont déshabitués des sentiments. Ils sont devenus de simples robots, des automates aux gestes et aux paroles mécaniques : « Sous les parois de plastique d'un gris moyen, des êtres humains gisaient dans leurs sièges ergonomiques. Leurs visages ne laissaient transparaître aucune émotion. » (Houellebecq, 1996 : 11).

Les rapports amoureux de l'espèce ancienne peuvent soulager pour un certain temps, mais ils sont tragiques ; l'amour ne dure pas et par conséquent la solitude, la souffrance reviennent toujours. Michel Djerzinski accuse l'individualisme d'en être coupable ; le sexe « une fois dissocié de la procréation, subsiste moins comme principe de plaisir que comme principe de différenciation narcissique. » (Houellebecq, 1997 : 160).

Nous nous demandons où se trouve la source du mal que Houellebecq décrit : se trouve-t-elle dans la famille ou dans la société ? De toute façon, le romancier accuse la révolution de mai 68 : « La destruction progressive des valeurs morales au cours des années soixante, soixante-dix, quatre-vingt puis quatre-vingt-dix était un processus logique et inéluctable. » (Houellebecq, 1997 : 211). Il la considère comme une émancipation en déviance qui a corrompu les mères, qui leur a fait oublier la responsabilité de leurs enfants et par la suite qui a détruit la vie de toute une génération. Ces enfants ne vont jamais se trouver à l'aise dans le monde ; ils ne vont jamais se sentir les bienvenus dans la vie. Le résultat ? Les relations familiales s'éteignent. Les parents renient leurs enfants, et les maris, leurs femmes. La dernière cellule affective encore préservée de ce procès de « désentimentalisation » qu'était la famille a implosé pour laisser place à un monde froid et mécanique :

*Les gens traînent leur progéniture comme un boulet, comme un poids terrible qui entrave le moindre de leurs mouvements - et qui finit la plupart du temps, effectivement, par les tuer [...] Il donnait l'impression d'être habitué à sa femme plutôt que de vraiment l'aimer. (Houellebecq, 1997 : 252-277).*

Il n'y a donc point ici *refus*, mais bel et bien *impossibilité* de renouer avec l'amour ainsi qu'avec l'altérité. L'homme d'aujourd'hui serait alors condamné à demeurer orphelin de tendresse au sein de ce monde.

#### 4. Le marché des sentiments

Quand le sexe n'a rien à voir avec la fertilité, la sexualité aura comme but unique une satisfaction immédiate. Le lien sexuel ne repose plus sur l'amour mutuel mais sur l'appréciation de la beauté physique. Si nous ne sommes pas

beaux, il nous faut au moins de l'argent dans ce monde capitaliste. Pourtant, si nous sommes *trop* laids, rien ne peut nous aider. Raphaël Tisserand est l'exemple d'un tel personnage : d'après la philosophie du narrateur, il peut appartenir à la catégorie des « vaches bretonnes », il est trop laid pour obtenir la sympathie des femmes. La réussite amoureuse ou sexuelle dépend donc de la beauté du corps. La vie sexuelle est une lutte ; c'est peut-être cette lutte à laquelle fait allusion le titre du roman *Extension du domaine de la lutte*. Nous parlons de la lutte des classes, cela concerne surtout les questions de propriété. Mais selon Houellebecq, il y a aussi une économie sexuelle. Certains d'entre nous sont bien équipés en moyens nécessaires à une assez bonne réussite sexuelle, d'autres ne le sont pas. Le personnage principal du roman n'est pas beau, mais il a un aspect un peu plus normal que le pauvre Raphaël Tisserand. L'équivalent féminin de Tisserand, c'est Brigitte Bardot.

*Au moment où je l'ai connue, dans l'épanouissement de ses dix-sept ans, Brigitte Bardot était vraiment immonde. D'abord elle était grosse, un boudin et même un surboudin, avec divers bourrelets disgracieusement disposés aux intersections de son corps obèse. [...] Et sa face était large, plate et ronde, avec de petits yeux enfoncés, des cheveux rares et ternes. Vraiment la comparaison avec une truie s'imposait à tous, de manière inévitable et naturelle.* (Houellebecq, 1998 : 88).

Pour Brigitte, son échec sexuel, voire social malgré son intelligence, fait que son adolescence se déroule dans une frustration, dans une jalousie se transformant en « une boursoufflure de haine paroxystique. » (Houellebecq, 1998 : 91).

Le narrateur en manque d'amour fera un séjour en maison de repos en raison de sa dépression. Il commence à s'intéresser à ses « compagnons de misère » et il s'aperçoit qu'ils ne sont pas du tout fous.

*L'idée me vint peu à peu que tous ces gens - hommes ou femmes - n'étaient pas le moins du monde dérangés ; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et de caresses ; mais, naturellement, cela n'était pas possible.* (Houellebecq, 1998 : 149).

Le manque d'amour revient à travers toute l'œuvre de Houellebecq. Dans cet univers houellebecquien, les personnages entrent tous dans la même histoire : la vie a mal commencé, les besoins élémentaires n'ont pas été satisfaits. Toute la faute revient à notre culture moderne : c'est le système capitaliste et la libération en déviance qui sont à blâmer. Au bout du compte, l'individualisme et le libéralisme culturel n'ont fait qu'isoler un peu plus les êtres, les rendre égocentriques,

incapables de faire le bonheur de l'autre. Pour le reste de la vie, les personnages seront incapables d'amour, voire d'amitié. Mais la déstabilisation qu'entraîne dans son sillage la société d'hyperconsommation ne s'arrête pas là.

## 5. Les désirs infâmes

Cette déshumanisation peut prendre plusieurs formes. Elle peut très bien être un retour à la plus pure animalité, mais peut tout autant prendre l'aspect d'une réification ou d'une marchandise. Pour ce qui est du retour à l'animalité, l'œuvre dépeint systématiquement celui-ci sous son côté le plus sombre et le plus abject : « J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché » (Houellebecq, 1997 : 99). Il s'agit alors de la description d'un homme déchu, rendu à sa plus vile et à sa plus vulgaire condition. Le personnage houellebecquien n'est qu'une bête, uniquement guidée par ses désirs et ses pulsions les plus primaires. C'est ainsi que Daniel se souviendrait d'Esther : « Je sus que je garderais gravée dans ma mémoire l'image de ce petit animal innocent, amoral, ni bon ni mauvais, simplement en quête de sa ration d'excitation et de plaisir » (Houellebecq, 2005 : 338). Cette animalité dans les relations est expliquée par Susan : « There are not a lot of basic socio-religious emotions... intervient Susan. If you have no sex, you need ferocity. That's all... » (Houellebecq, 2005: 365).

Cette humanité exclusivement gouvernée par le désir et la pensée du désir est condamnée à rester stérile. C'est un symbole d'une quête éternelle de l'assouvissement, de l'apaisement et du plaisir, comme le résume Houellebecq lui-même, « actuellement, nous nous déplaçons dans un système à deux dimensions : l'activité érotique et l'argent. » (Houellebecq, 1998 : 41-42). En outre, s'opère même un procès de libéralisation qui se produit tant au niveau économique qu'au niveau des mœurs et des pratiques sexuelles, réduisant ainsi la sphère sentimentale humaine à sa *valeur d'échange*<sup>1</sup> et remettant totalement en cause les valeurs morales bâties :

*Le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions émotionnelles ont volé en éclats. La pureté, la chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique.* (Houellebecq, 1991 : 143-144).

L'écrivain est donc tout à fait conscient des désagréments que peut rencontrer un monde manipulé par le désir et la pensée du désir. Il condamne d'ailleurs ce type de société dans ses œuvres. Tous ces dérèglements de la sphère sentimentale et sexuelle sont présentés à travers la description d'une société elle-même devenue un véritable « supermarché du sexe ». En effet, cette dernière, en plaçant la

sexualité en son centre, a purement et simplement fait des hommes d'aujourd'hui des êtres obsédés et obsessionnels, ne vivant plus que *par et pour* le sexe.

Ce désir porte alors en lui tout ce qu'il y a de plus malsain en l'homme, puisqu'il tend à éveiller la bête qui est en nous. Par conséquent, ce type de désir n'a plus rien à voir avec la sentimentalité, et encore moins avec le désir d'amour, mais seulement avec la pure animalité et la soif du corps : « Torture et tue sans penser à mal, sans même en éprouver de plaisir, avec une complète indifférence ; voilà ce que les hommes, ordinairement, appellent l'amour. » (Houellebecq, 2005 : 188-189).

Le désir pur ou même cruel se substitue donc ici à l'amour en tant que volonté d'union avec le monde. Même les femmes sont devenues du « bétail interchangeable » (Houellebecq, 1997 : 233), juste bonnes à faire jouir leurs partenaires. Des fois, elles sont réduites à des « orifices » dans lesquels les hommes mettent leurs « organes » ; elles ne savent plus offrir leurs corps autrement que « comme un objet ». Le désir est donc vil, pervers et abjecte : c'est un désir-dégout, qui n'est même plus lié au plaisir ni à une quelconque satisfaction. Il est impossible de trouver une partenaire « normale » qui jouisse des simples plaisirs humains. Daniel résume : « Au fond, j'aurai eu deux femmes importantes dans ma vie, conclus-je : la première - toi - qui n'aimait pas suffisamment le sexe ; et la deuxième - Esther - qui n'aimait pas suffisamment l'amour. » (Houellebecq, 2005 : 350).

Cet empire des désirs est donc bien plus fréquemment symbole de frustration que de jouissance. Pourtant, la quête sexuelle des personnages de l'œuvre, loin d'être freinée par cette frustration chronique, se poursuit encore plus ardemment, car, « notre seule possibilité de réalisation et de vie, c'est le sexe. » (Houellebecq, 1997 : 182). Très vite cette soif de sexe, cachant plus profondément une soif d'amour refoulé et inexprimable, tournera à l'obsession.

*Ils étaient en fait, tout comme leur maître le marquis de Sade, des matérialistes absolus, des jouisseurs à la recherche de sensations nerveuses de plus en plus violentes... Après avoir épuisé les jouissances sexuelles, il était normal que les individus libérés des contraintes morales ordinaires se tournent vers les jouissances plus larges de la cruauté... (Houellebecq, 1997 : 210-211).*

Le protagoniste des *Particules Élémentaires* n'hésitera pas alors à rajouter des somnifères dans le biberon de son fils pour pouvoir se masturber tranquillement devant le Minitel rose. Faut-il soutenir, dans le sillon de Barthes, que l'indécence du sexe a été remplacée par « l'obscénité du sentimental » (Barthes, 1977 : 207-211) ?

L'effondrement du lien social normal peut aboutir à la délinquance. En réalité, la sexualité contemporaine, ayant anéanti les règles morales et sociales qui avaient cadré les communautés humaines en Occident durant toute la modernité, est devenue « déviée et perversie » (Houellebecq, 1997 : 71), dérégulée et immorale dans la société post-moderne. La pédophilie et l'inceste y sont implicitement admis, les sentiments en sont bannis. Cette civilisation des loisirs, insouciant et inconsciente de la crise qu'elle traverse, est totalement imperméable à la réflexion et à la remise en cause de ses institutions, dans une volonté d'oubli de l'aporie ainsi que des tragédies qui la frappent. Cette tragédie qui caractérise le monde d'aujourd'hui n'est finalement qu'une bien maigre « compensation et dissimulation de la détresse réelle quotidienne. » (Lipovetsky, 1983 : 225). Elle mine peu à peu les fondements de la civilisation occidentale contemporaine ; car, en réalité, « jamais l'anxiété, l'incertitude, la frustration, n'ont connu une telle ampleur ! » (Lipovetsky, 1983 : 76). Cette nouvelle société des désirs peut encore céder le pas à d'autres priorités délinquantes dans l'avenir. Pour un meilleur équilibre social ? Pour un plus grand bonheur de l'humanité ? Les points d'interrogations se multiplient.

#### Bibliographie

- Barthes, R. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
- Hillen, S. 2007. *Écart de la modernité, le roman français de Sartre à Houellebecq*. N° 290, Caen : Lettres modernes minard.
- Houellebecq, M. 1991. *H.P. Lovecraft*. Paris : Édition du Rocher.
- Houellebecq, M. 1997. *Les Particules élémentaires*. Paris : éditions J'ai lu.
- Houellebecq, M. 1998. *L'extension du domaine de la lutte*. Paris : Flammarion.
- Houellebecq, M. 1998. *Interventions*. Paris : Flammarion.
- Houellebecq, M. 1996. *Le sens du combat*. Paris : Flammarion.
- Houellebecq, M. 2001. *Plateforme*. Paris : Flammarion.
- Houellebecq, M. 1991. *Rester Vivant*. Paris : Éditions de la Différence.
- Houellebecq, M. 2005. *La Possibilité d'une île*. Paris : Fayard.
- Houellebecq, M. 2015. *Soumission*. Paris : Flammarion.
- Lipovetsky, G. 1983 *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard.
- Lipovetsky, G. 2006. *Le bonheur Paradoxal*. Folio Essais, Gallimard.
- Van Wesemaël, S. 2005. *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*. Paris : L'Harmattan.
- Viard, B. 2008. *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*. Nice : Les éditions Ovadia.
- Vittimo, G. 1987. *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris : Éditions du Seuil.

## **Synergies Inde n° 8 / 2019**



Nouvelles





## L'indomptable Tataka Gogu Shyamala



Nouvelle en télougou traduite en français par  
**Uma Damodar Sridhar**  
The English and Foreign Languages University, Hyderabad

La bêche sur les épaules, Bamma patrouillait tel un soldat dans les champs d'arachides. A l'aide de la bêche, elle cassa par endroits les petits remblais de terre qui servaient de barrières aux champs. Le sillon d'eau roula dans les champs de Bamma, et contourna les cailloux tout en sinuosité pour remplir ses parcelles. Celles d'en haut étaient toutes munies de ces mêmes semblables barrières. L'eau ne pénétrait donc que dans ses champs. Le canal d'irrigation s'écoula promptement dans les champs d'arachides sans se perdre ailleurs. L'eau se répandit à flots parmi les hautes plantes d'arachide. La fillette qui arrosait ainsi ces grandes portions de terre n'aurait ses 12 ans qu'aux prochaines semailles.

Le *jeetagadu* du *karnam*, le travailleur asservi pour dettes au comptable héréditaire du village, fut levé à la première heure de la journée et partit vers les champs à la hâte. Les champs de Bamma étaient déjà presque tous arrosés. Il ne restait que deux parcelles de terre à irriguer.

L'ouvrier se mit à jurer : « Mais à quelle heure tu te lèves, dis ?! T'es déjà-là, qui arrives dans la nuit en démons pour accaparer toute l'eau des champs ! Allez, t'arroseras tes deux dernières parcelles une autre fois : je refais ta barrière et j'reprends toute l'eau que je détourne dans ce champ ». Tout en le disant, le travailleur pour dettes du *karnam* se pencha et rétablit le remblai d'arrêt de Bamma. En un clin d'œil, la fillette fonça sur lui. Elle écrasa la barrière qu'il avait reconstruite en sautant dessus et le repoussa violemment, la parole jointe au geste avec un « dégage, vieil imbécile ». Il en tomba sur le dos.

Bamma reconstruit la barrière pour empêcher l'eau d'entrer dans les champs du *karnam*. « J'ai encore deux parcelles à irriguer. Ce sera fait en peu de temps. N'essaie pas de t'en mêler avant. J'm'en vais dès que c'est fait. T'auras toute l'eau qu'tu veux pour toi après ».

L'ouvrier resta assis à la regarder sans rien faire tel qu'il était tombé à la renverse, sans pourtant s'arrêter de grommeler. « Cette diablesse de p'tite fille ne laissera rien ni personne faire ce qui veut, pas-même bouger un pouce ou le p'tit doigt. Tu parles d'une garçonne! Je m'demande comment qui f'ra son futur! ».

Sans rien pouvoir faire d'autre, il alluma son *bidi* et resta assis, accroupi, à fumer. L'eau remplit les deux parcelles. Bamma avait fini son travail. Elle alla à la rigole principale se laver les pieds et nettoya les restes de boue collés à la bêche, en lui criant « Hé grand-père ! Maintenant tu peux refaire ma barrière et arroser les champs du *karnam*».

«T'es bien gentille ma fille ! Tu m'pousses, et p'is tu m'appelles grand-père », se disait l'ouvrier dépendant comme il se levait pour faire couler l'eau dans les champs *du karnam*. Trop tard ! Le canal rempli d'eau était maintenant vide à moitié. « Que diable ! C'est quoi ça leur destin ! » fit-il, en redressant la tête pour voir ce qui se passait. D'autres journaliers étaient arrivés dans les champs alentour pour les irriguer, et le débit d'eau s'était partout réduit. Le Jeetagadu se lamenta : « C'est bien mon jour ce matin! Malheur ! Que le bon Dieu me garde ! Le temps passe et y a pas une parcelle de terre d'irriguée ! J'étais arrivé dans le froid pour dériver cette eau de bon matin, mais la fillette arrivée avant moi m'a fait perdre tout ce temps! Et voilà qu'maint'nant les autres arrivent tous prendre l'eau pour leurs champs. Si jamais ce sacré patron de *karnam* arrive par-là... !», se dit l'ouvrier agricole asservi en tremblant de peur.

\*\*\*\*\*

Bamma se lava les pieds puis redéplia sa jupe retroussée à la taille. Elle s'approcha ensuite du grand margousier, en arracha un tige qu'elle mit à la bouche pour se nettoyer les dents, et s'avança dans les champs, à guetter des camarades de jeu. Quelques vachers étaient déjà arrivés avec leurs bêtes, qui broutaient l'herbe au bord du lac. D'aucuns approchaient de l'autre côté de la digue qui bordait ce même étang. En les voyant, Bamma se mit à réfléchir avec lesquels elle pourrait jouer au « *panaguilli-dāṇḍa* », le jeu des bâtons, ou à l'« *accannagilli* », jeu de l'attrape-cailloux. Marnāgi, la meilleure amie de Bamma avec qui elle jouait à l'attrape-cailloux n'était pas encore là.

Seuls Narsudu et Yelladu avec qui elle pouvait jouer au guilli-dāṇḍa étaient arrivés. « Hier, ces deux-là ont mis un sacré temps pour attraper le guilli que j'avais frappé », se dit-elle. « Venez les gars, je vous ferai courir de nouveau aujourd'hui ! »

Vite-vite, elle termina de se laver les dents et le visage, avala quelques arachides qui poussaient dans les champs d'à côté et but une gorgée d'eau. Elle se précipita ensuite vers ses amis en leur demandant : « avez-vous apporté votre repas de midi ou bien rentrez-vous manger chez vous ? »

« Nous l'avons apporté avec nous ».

« On joue au guilli-danda ? », leur demanda-t-elle.

« Je suis tombé en jouant hier et je me suis écorché les genoux. J'pourrai pas courir aujourd'hui. Jouez sans moi », dit Yelladu.

« Fais voir ! », lui dit-elle.

« Va laver ton genou et mettons-y un peu de sève de *jēripōtu* », lui dit Balamma. Yelladu partit se laver le genou.

Les hautes plantes boisées de *jēripōtu* formaient presque un bois au bord de l'étang. Balamma y choisit un jeune arbuste et se mit à le frapper fort. Aussitôt, une sève jaune commença à s'en écouler. Elle s'en enduit le doigt et la répandit sur les genoux de Yelladu. Elle lui dit de s'en passer également sur ses lèvres sèches et crevassées. Ils revinrent ensuite ensemble vers Narsudu.

« Comment vont tes genoux maintenant ? » lui demanda Narsudu.

« Ca a marché, ça va mieux, copain ! », répondit Yelladu.

« Alors, tiens-toi z'ici! Veille à ce que le guilli n'aille pas dans l'eau. Moi, je me mets de l'autre côté pour l'attraper ». Narsudu envoya Yelladu prendre position près de l'étang. Ils prirent les deux bâtons - le petit guilli et le long danda qu'ils avaient dissimulés dans un arbuste très fourni. Balamma retroussa la jupe au-dessus des genoux. Elle traça par terre une ligne bien large avec son bâton, posa le petit guilli en bois sur la ligne, et prit son élan pour bien viser. Elle frappa d'abord en deux trois coups le bout effilé du guilli pour le faire sauter un peu en l'air. Puis, elle le frappa fort d'un côté avec son long bâton pour l'envoyer voltiger. Le guilli n'alla pas très loin mais Narsudu ne put l'attraper. Il le ramassa par terre et le redonna à Balamma. Elle visa une deuxième fois et donna un grand coup fort au guilli. Cette fois il partit en l'air comme un éclair et atterrit au sein d'un bosquet d'arbustes.

Un lapin qui s'y cachait déguerpit et s'enfuit à toute vitesse.

Yelladu le vit le premier. « Eh, regardez, un lapin !... c'est un lapin ! », se mit-il à crier.

Les trois enfants ramassèrent leurs bâtons et se mirent à poursuivre le lapin. Sans nul moyen de s'échapper, le lapin détala vers le lac.

Les trois complices couraient après et criaient « *Orrée, hé-là !..... dirige-le vers le lac! Qu'il n'aille nulle part ailleurs, c'est vers l'eau qu'il doit aller !* ».

Ils le faisaient décamper à grands cris : « O...O...O...Ouuu, Houuu, Hou... Ooo... laba labalaba ». Yelladu se mit en plus à chanter :

*« Anatagiri Sami est parti jouer*

*Mais le lapin là-bas est arrivé... »*

Au son du chant fort et sonore, le lapin repartit vers le champ d'arachides.

Bamma s'y trouvait avec son bâton pour lui barrer la route, et elle reprit la chanson,

*« Anatagiri Sami est parti jouer*

*Mais le lapin là-bas est arrivé... ».*

Où qu'il aille, les enfants bloquaient tout chemin au lapin. Finalement, sans autre issue, il fila droit à l'étang. Il y plongea et entreprit de nager.

« Il est fini le lapin », dit Bamma.

« Comment ça fini ?! Il va nager et rejoindre l'autre bord ! », dit Narsudu.

« Il n'aura pas assez de temps à vivre pour nager jusqu'à l'autre rive » répondit Bamma.

« À quoi bon alors s'il meurt dans le lac ? Nous ne l'aurons jamais, ce sont les poissons qui le mangeront », rétorqua Narsudu.

« Hé l'imbécile ! Tu vas rester à regarder, le temps qu'il nage jusqu'à l'autre rive, ou qu'il se noie dans l'eau ? L'un de nous doit plonger pour le rattraper », dit Bamma.

« Yelladu, tu iras l'attraper à la nage alors ? », demanda Narsudu.

« Oh, non-dis, ma jambe souffrante ne me laissera pas nager », dit Yelladu.

« Oh là là ! Le lac est très profond au milieu, et je vais m'essouffler même si je nage aussi loin ».

Rien à faire, pensa Bamma. Elle retroussa sa longue jupe en la passant d'abord entre ses jambes et plongea dans l'étang. Elle nagea vigoureusement jusqu'au lapin, l'attrapa d'une main à la nuque par la peau du cou et fit de grands coups de

l'autre pour revenir à la rive. Les garçons prirent le lapin tout trempé de la main de Balamma et l'essuyèrent avec leurs foulards. Puis Balamma revint chez elle, le lapin à la main.

La nouvelle courut jusqu'au marché pour tomber dans l'oreille de son père qui rentrait chez lui. Sa fille avait attrapé un lapin ! Il fit demi-tour et alla droit s'acheter une bouteille d'alcool.

Balamma arriva à la maison avec son lapin par une ruelle. Son père arriva avec la bouteille d'alcool par une autre.

Anantamma, la mère de Balamma regarda père et fille toute étonnée et dit : « T'as eu un rêve que ta fille avait attrapé un lapin que tu viennes avec une bouteille d'alcool de palme à la main ? Moi qui suis rivée à la maison, je n'en savais rien. Comment as-tu appris la nouvelle ? Vous faites une drôle de paire bien accouplée, le père et la fille ! »

« J'en ai eu assez de manger le curry de tamarin et les lentilles tous les jours. Allez, on va se régaler à satiété du curry au lapin aujourd'hui ! », dit Basayya.

\*\*\*\*\*

Le serviteur pour dettes du *karnam*, essayait d'arroser les champs avec le peu d'eau qui passait. Comme il le craignait, le maître arrivait au loin.

Son cœur battit la chamade en apercevant son patron. À peine arrivé, celui-ci l'interpela : « Mais tu es toujours ici. N'es-tu donc pas arrivé de bonne heure ? Les champs ne sont pas irrigués à moitié ! »

« Si, si, maître. Je suis arrivé très tôt », balbutia-t-il.

« Mais qui donc est venu avant toi ? » il monta sur une petite levée pour regarder le champ en contrebas et aperçut la rigole principale toute mouillée. « Aha, comment cette rigole s'est-elle donc détremmée ? Qui donc aura arrosé ce champ ? », songea-t-il. « Basayya est toujours au village. Qui est donc venu ici irriguer son champ ? » Le serviteur se tint silencieux.

« Ah, je sais ! C'est sa fille, cette démonsse de Tataki ! »

« Tu vas voir, je vais la faire payer... »

Jeetagadu se sentit pris d'un étrange malaise ...

\*\*\*\*\*

Anantamma s'était levée vers trois heures du matin le lendemain, avant les premières lueurs du jour. Elle avait préparé le repas, pris le balai fournit de longues

brindilles et commencé à balayer la cour d'un rythme vif. Basapa se leva au son du balai, et demanda à sa femme « Sangadu, est-il arrivé ? ».

Les yeux encore lourds de sommeil, il se dirigea vers le margousier devant la maison et en cueillit une petite brindille pour se nettoyer les dents. Puis il en arracha d'autres pour les enfants et les mit de côté. A ce moment-là, Sangappa émergea du coin de la rue et le héla d'un ton taquin : « Ôhé Basanna... O Basanna ! Les gens partent déjà, et tu es toujours à te laver les dents ? ».

« Quelle importance, je peux venir avec toi comme ça, en me frottant les dents. Je me débarbouillerais au lac de Gaajupuram qui est sur notre chemin », dit Basayya. Il plaça la gamelle de nourriture qu'Anantamma avait apportée en l'attachant dans un large coin replié de son foulard. Ils rejoignirent le groupe qui avançait, et se perdirent vite dans la conversation les uns avec les autres en marchant.

« Grand frère, les fêtes approchent. Vas-tu acheter de nouveaux habits aux enfants ? », lui demanda Sangappa.

« Ah, tu parles d'habits, toi ? Chez moi il n'y a même pas assez à manger ! Nous avons épuisé notre réserve ces dix derniers jours lors du désherbage. Il faut acheter quarante kilos de maïs, et vingt kilos de riz. Même si les enfants n'ont pas de nouveaux habits, au moins pourront-ils faire la fête sans regarder chez les voisins. J'essaie d'arranger ça pour la fête. C'est pour ça que je travaille comme journalier depuis quatre jours. Ta belle-sœur travaille aussi pour ramasser de l'argent. Balamma n'en fait pas moins que ma femme en allant irriguer les champs. Si elle n'allait pas tous les jours leur donner de l'eau, je ne pourrais jamais partir travailler ailleurs ». Ils arrivèrent au lac où les hommes s'arrêtèrent pour se débarbouiller.

\*\*\*\*\*

Balamma se leva de mauvaise humeur en râlant contre sa mère : « Pourquoi ne m'as-tu pas fait lever quand Père est parti ? Les voisins vont aller irriguer leurs champs avant moi. Il ne restera plus assez d'eau pour les nôtres. Mais pourquoi ne m'as-tu pas réveillée ».

Sa mère l'apaisa : « Personne n'est encore parti. Les garçons dorment chez les voisins. Attends un peu, qu'il fasse jour. Tu peux partir après ».

« *Amma*, O maman, il faut que je parte de bonne heure comme hier si je veux pouvoir arroser tous les champs », Balamma enfilaient déjà ses sandales et s'apprêtait à partir.

Elle s'enveloppa dans une écharpe pour se protéger contre le vent frais et partit d'un pas rapide.

Personne nulle part sur le chemin. Elle suivit le sentier qui partait vers les champs à l'est du village. Il faisait toujours nuit noir, mais déjà les femmes s'affairaient devant leurs maisons. D'autres se dirigeaient vers le puits du village en portant des pots. Les coqs entonnaient leurs cocoricos l'un après l'autre.

Les mères imploraient leurs fils gagés au service des propriétaires sur tous les tons : « Levez-vous les enfants ! Le maître sera furieux. Il faut mener faire paître les vaches de suite ». Bamma continuait son chemin et traversa au son de ces voix le quartier des malas et madigas à la limite du village. Elle en sortit et prit le sentier qui menait aux champs.

On ne voyait personne sur le sentier. Il faisait encore un noir d'encre.

Elle en prenait conscience : « Oh, mon Dieu. Quelle obscurité ! Ma mère avait raison. J'aurais dû attendre qu'il fasse un peu jour avant de partir. Mais pourquoi aurais-je peur ? Tout le monde ne me surnomme-t-il pas « courageuse » ? Personne ne pourra me faire de mal ici ! Mais n'aurait-il pas des goules ou des démons dans ces ténèbres ? Que ferai-je, s'il en survient », pensa-t-elle.

« Je vais pourtant bientôt sortir de ce sentier et arriver dans les champs. Ça ira mieux là-bas que sur ce chemin obscur. Et puis, il y aura bientôt la lumière du soleil », se dit-elle encore et, pressant le pas, parvint aux champs presque en courant.

Elle prit sa bêche et en défit la retenue de terre à côté du grand canal. L'eau roula à grands flots dans les champs de Bamma. Les parcelles d'arachides avalaient l'eau qui dévalait. Bamma se dressait telle une gardienne protectrice devant les plants de cacahuètes goulûment absorbés à boire.

\*\*\*\*\*

Virayya, le grand-père de Basayya avait autrefois contracté des dettes chez le *karnam*. Son fils Sendrayya assumait ensuite à son tour le fardeau de la dette du père.

Lors de la restitution des terres, le *Bhooadaan* ou « don de la terre », conduite par le mouvement nationaliste, Venkatarao, le grand-père du *karnam* Tirumal Rao, se dit : « Pourquoi faire don de mes terres à autrui ? Si je la donne au bouvier Mādiga qui me doit de l'argent, il ne bougera pas d'ici et ma terre sera sauvée. Il s'occupe bien des vaches, mais ne saura pas entretenir la terre. Où serait le problème de mettre son nom sur les documents ? Il n'a même pas de bœufs pour travailler la terre, ni d'outils pour labourer. De toute façon, un bouvier n'aura jamais la force de s'occuper de la terre. Il n'aura jamais le courage d'entretenir les terres de son maître ».

« Je ferai donc semblant de la lui donner, et la lui reprendrai au moment voulu. Je profiterai de la renommée du Bhoodaan et ma terre demeurera sous ma dépendance ».

Mais l'année même, le gouvernement décrêta le plafond légal sur la propriété des terres. Un malheur néfaste semblait s'abattre sur tous les gros propriétaires de terres. Le *karnam* Venkatarao perdit de la terre du fait de la loi : il dut céder un hectare et demi au bouvier Vīrayya, qui reçut du gouvernement le titre de possession à son nom.

Sendrayya repris la terre de son père Vīrayya pour la cultiver, et c'était maintenant son fils à lui, Basayya, qui en était propriétaire en titre.

Venkatarao fit le récit de la Loi du plafond sur la propriété à son fils Narayanayya. A son tour ce dernier la raconta à son fils Tirumalarao. Tous les trois essayèrent à leur façon de s'accaparer la terre. Tous les propriétaires s'étaient unis dans ce projet. Depuis trois générations les vachers avaient réussi à garder la terre. Au cours de cette lutte ils se firent attaquer, se firent casser les jambes ; ils donnèrent leur vie pour garder la terre. Les intrigues et les machinations fourbes n'en manquèrent pourtant pas.

Les propriétaires essayèrent de maintes manières de s'accaparer la terre, mais sans succès. Tirumalarao réfléchissait longuement à propos de cette lutte perpétuelle pour la terre qui durait depuis des générations.... Il réfléchissait.... très longuement....

Sa femme Alumelumanga lui demanda : « Qu'avez-vous aujourd'hui ? Vous avez l'air pensif... ». Il lui jeta un tel regard si noir qu'elle rentra dans la maison, sans dire mot.

Tirumalarao se plongea encore dans ses pensées. Toute la force de ses réflexions fut dirigée vers son envie d'empêcher Basayya de retourner vers ses champs... à jamais. Il fallait assurer que Basayya ne revînt jamais dans ses terres. Mais comment y arriver ?

« Si je tue Basanna, l'affaire se dévoilera un jour ou l'autre. Il faudrait le laisser vivant, mais l'obliger de partir - du champ, du village, de son quartier. Mais que faut-il faire pour ça? Voilà ce à quoi il réfléchissait intensément.

Tirumalarao se leva brusquement de sa chaise, comme frappé par une soudaine idée, et sortit. Il appela le jeetagadu et lui dit : Eh, toi, va surveiller le verger de goyave avec les vaches ! Ce n'est pas nécessaire d'aller arroser les arachides aujourd'hui ».

« D'accord, maître », dit le travailleur pour dettes, qui partit avec les vaches vers le verger.

\*\*\*\*\*

Balamma arrosa longuement les champs jusqu'à ce qu'il fit entièrement jour. Elle défit l'étoffe dans lequel se trouvait son repas et mangea les galettes de maïs, puis continua d'arroser tranquillement les parcelles d'arachides qui restaient.

Partout où le barrage était haut, elle l'écrasait avec sa bêche. « Je dois absolument tout irriguer ce matin », songeait-elle. C'est pourquoi elle ne joua pas avec ses copains, ne prit même pas un moment de repos en s'asseyant par terre.

« Travail, travail, travail, elle ne pense qu'à ça. Notre Balamma est une vraie travailleuse, disent mes parents », songea-t-elle toute joyeuse en souriant.

Non seulement ça, elle se disait encore : « c'est mon père lui-même qui s'est réincarné chez moi sous forme de Balamma » se réjouissait souvent Basayya, son père à elle ! Balamma nageait dans le bonheur d'entendre son père parler ainsi.

« Je dois vite terminer mon travail et rentrer à la maison » se dit Balamma en se remettant à l'ouvrage, « On va voir après ce que dira mon père ».

A côté des champs d'arachides de Balamma s'élevaient de très hauts plants de lentilles vertes, qui n'y ressemblaient même pas. Les plantes étaient aussi hautes que des cannes à sucre, au point que des hommes de grande taille pouvaient ne pas s'y apercevoir. Et voilà soudain que le patron en surgit, saisit la main de Balamma et l'entraîna de force dans les champs. La fillette n'y comprit d'abord rien - qui l'entraînait ainsi ? Pourquoi ? Elle comprit que c'était le propriétaire des champs avoisinants lorsqu'elle eût vu le visage du *karnam*. Une pensée troublante lui passa aussi par la tête. « Ne dit-on pas que les patrons appartiennent à une caste supérieure ? Ils ne côtoient pas les Madigas, ils ne nous touchent pas. Pourquoi donc m'entraîne-t-il ainsi ? », Balamma fut prise de confusion.

« Eh, la démons Tataki, la salope ! T'es qu'une petite fille, toi ! As-tu perdu la tête pour venir arroser les champs comme les grands ? Chez nous, les fillettes n'entrent pas dans les champs. Vous, les Malas et les Madigas, vous n'avez pas le bons sens de garder vos filles à la maison. Et toi, t'es qu'une petite en plus ! », Il la grondait ainsi et tout d'un coup enfonça sa main dans le corsage de Balamma. Les mains de la petite ne purent pas repousser les grosses pattes du *karnam*. Son corps lui apparaissait dur comme un pilier de fer. Elle se mit à trembler. Elle avait la gorge desséchée. Elle se laissait entraîner comme une poupée de chiffon. Des bribes de conversation que les femmes se chuchotaient dans les quartiers Malas et

Madigas, qu'elle avait parfois entendues lui revenaient à l'esprit, « Le patron, il a essayé d'agresser une femme », « il s'est jeté sur cette femme »...

Tout d'un coup, elle comprit tout : « ce salaud va me faire un sale coup ! ». Il continuait à l'entraîner. Bamma se sentait prise d'une grande rage. Mais elle n'arrivait pas à se libérer des mains du patron. Ne sachant plus comment s'échapper, elle se laissa tomber par terre. Le dora continuait à la traîner à même le sol. « Ohé toi ! Pourquoi es-tu tombée par terre. Lève-toi... Lève-toi, je te dis. Tu penses que je vais te laisser partir parce que tu es tombée ? Je t'emporterai telle une branche abattue », il gueula de colère.

Bamma hurlait à tue-tête : « Oh, Dora, lâche-moi, je t'en supplie... Je me mets à tes pieds...aah, au secours, Mère !... Père !... ».

« Tu penses qu'ils arriveront en courant dès que tu les appelles ? Crois-tu qu'ils en sortiraient vivants ? »

« Comme tu sais crier ! Et pour qui te prends-tu ? Oser entrer dans les champs et les arroser comme des hommes ! » Le *karnam* lui donna une gifle cinglante sur la joue. Bamma vola loin sous la force du coup en criant : « ... Maman ... Pauvre de moi, je vais mourir ! Il ne me lâchera pas ».

« Ne crie pas si fort, salope », vociféra le dora et il se pencha pour lui attraper encore une fois la main. Bamma saisit l'occasion. Elle releva les deux pieds et lui flanqua un grand coup dans le bas du ventre. « Aaah, je meurs », cria le dora, et se tenant l'entrejambe, tomba en arrière. Bamma se leva, et ne regardant ni à droite ni à gauche, s'enfuit à toutes jambes.

« Aah, la salope, la Tataki, elle s'échappe ! Attrapez-la, quelqu'un ! », le *karnam* se mit à crier.

Le lendemain, les femmes Malas et Madigas s'esclaffaient derrière les pans de leur sari qu'elles tenaient devant la bouche : « le patron a essayé d'attraper notre Bamma. Paraît qu'elle lui a flanqué un bon coup de pied .... à l'entrejambe !... ».

\*\*\*\*\*

### Petit lexique

**Bhoodan movement** : Il s'agit d'un mouvement nationaliste initié par Vinobha Bhave en 1951, commencé au village de Pochampally dans le Telangana, selon lequel les propriétaires faisaient volontairement don de terres aux pauvres. Il s'agit d'un nom composé fait de « Bhoo », signifiant la terre, et « daan » signifiant le don.

**Guilli-danda** : Il s'agit d'un jeu de bâtons des enfants indiens. Le jeu est fait de deux bâtons : un petit baton, le guilli, d'environ 10 à 12 cm et effilé des deux côtés est placé sur une ligne tracée par terre ou sur un petit caillou pour l'incliner un peu. Le joueur le frappe sur un côté avec le bâton long - le danda - le fait sauter dans l'air et lui donne un grand coup avant qu'il ne retombe par terre, pour l'envoyer voler. Le ou les autres joueurs essaient d'attraper le guilli dans son vol. C'est un jeu qui implique réflexes, force et un bon œil pour bien viser et frapper.

**Tataki** : C'est le nom d'une princess *yakshi*, un esprit de la nature, gardien des trésors de la terre et des arbres, transformée en démons à la suite d'une malédiction. Dans l'épopée hindoue, le Ramayana, le jeune prince Rama et son frère Lakshmana sont convoqués à tuer la démons qui terrorise les gens et harcèle le sage Vishwamitra. Selon l'auteur, Tataki représente les résidents originaux des forêts et dans la tradition dalite, et elle est considérée comme une héroïne qui s'efforçait de protéger les terres des envahisseurs.

**Servitude pour dettes** : Appelée aussi le « bonded labour », déclarée illégale, il s'agit d'une forme d'esclavage pratiquée même aujourd'hui dans certaines parties du monde. Selon ce système, une personne en situation de grande pauvreté est obligée de travailler pour très peu d'argent pour le remboursement de dettes qui s'accumulent tout au long de la vie, sans jamais pouvoir les rembourser totalement. Souvent des familles entières, de génération en génération deviennent asservis pour rembourser ces dettes qui n'en finissent jamais. Les *malas et les madigas*, qui appartiennent à des castes considérées inférieures tombaient souvent dans le piège de la servitude pour dettes auprès des grands propriétaires, souvent de caste supérieure.



## Rien qu'une journée pour *amma* Ashokamitran



Nouvelle en tamoul traduite en français par  
Uma Narayanan et Eric Auzoux

Tout en mélangeant du babeurre et du lait, sa mère lui demanda :

« Dis, tu peux rentrer un peu plus tôt que d'habitude, ce soir ?

- Non, impossible, répondit Raghu.
- J'ajoute quelques *sundakkas*<sup>1</sup> frites ?
- Pas la peine. »

Au moment où il prononçait cette phrase, quelques grains de riz s'échappèrent de l'assiette. Une banane était posée sur le rebord de la véranda ; Raghu l'éplucha puis la mangea. Après quoi il noua ses lacets. Sa mère se tenait à côté de lui.

« Qu'est-ce qu'il y a de spécial, aujourd'hui ? demanda Raghu

- Rien. Il paraît que le film qui se joue au Rajkumari est bon. La voisine m'a proposé d'aller le voir avec elle à la séance de six heures. »

Raghu ne réagit pas.

« Je crois que ta sœur a une répétition de théâtre à l'école et ton frère ne rentrera pas du YMCA avant huit heures.

- *Hmm.*

Même verrouillée, je ne vais pas laisser la maison sans personne, quand même.

- *Hmm.* »

Si elle lui en avait parlé avant, il serait volontiers rentré plus tôt.

- C'est quel film ?

Elle mentionna le titre.

- Oh !

- Tu l'as vu ?

Il prit un air renfrogné.

- Pas vraiment passionnant.

- Tu l'as vu donc ?

- Je vais finir par me casser le cou à force de te répondre non. Pas passionnant pour toi, point. »

Lorsqu'il franchit le seuil il entendit sa mère murmurer quelque chose.

À la gare de Mambalam, deux cents personnes attendaient le train de 9h 27. Raghu se positionna à l'arrière du quai. Le train entra en gare à 9h 27 précises. Il descendit à la station Beach et arriva au bureau à dix heures.

À peine la sonnerie de onze heures eut-elle résonné, que quelques employés, dont Raghu, sortaient prendre leur pause de dix minutes. Raghu pénétra dans la cafeteria qui jouxtait le bureau ; il était accompagné de Krishnamurthy. Dès que le serveur les aperçut il se dirigea vers leur table pour leur apporter leurs cafés. Subitement, Krishnamurthy demanda à Raghu :

« Si on allait voir un film cet après-midi ?

Raghu cligna des yeux.

- Cet après-midi ?

- Oui, on est bien samedi, non ? »

On était bien samedi. Pourquoi cela ressemblait-il à un vendredi ?

« C'est la fin du mois, comment va-t-on faire ? »

Krishnamurthy sortit de sa poche un billet de dix roupies et le mit sous le nez de Raghu.

« Et ça c'est quoi ? Dès que je suis arrivé au bureau, je l'ai extorqué à Raghavachari.

- Impossible, ma mère m'a demandé de rentrer tôt. »

Krishnamurthy n'insista pas. Au moment de régler les cafés, ce dernier demanda :

« Tu peux payer pour moi ? Je n'ai pas envie de casser le billet tout de suite. »

Raghu fouilla dans sa poche. Il posa une pièce de quatre et une pièce de deux *annas*<sup>2</sup> sur le comptoir. Le patron lui rendit six *naya paishas*, qu'il glissa dans sa poche, puis retourna prendre sa place habituelle au bureau.

On était samedi. Bonne nouvelle, *amma*, la pauvre, pourrait aller au cinéma.

Le bureau ferma à treize heures trente. Raghu sortit dans la rue. Tout ce que Madras comptait de commerçants s'était donné rendez-vous. Dans toutes les directions, ce n'était que camions, carrioles, représentants de sociétés d'import-export, banquiers, prêtres, dockers, hommes tirant de lourdes voitures à bras ayant élu domicile sur le trottoir en compagnie de leurs familles depuis une génération. Tout cela produisait une certaine excitation sur Raghu.

Il y avait de la « vie » ici, et en abondance, en particulier pendant la journée. Tous avaient transpiré. Pour la même goutte de sueur, certains gagnaient quelques *annas*, d'autres plusieurs centaines de milliers de roupies.

Krishnamurthy ne lâchait pas la main de Raghu. Ce dernier avait faim. Avoir emprunté de l'argent rendait Krishnamurthy généreux.

L'heure de la séance de l'après-midi approchant, Krishnamurthy prit congé. Le cœur et l'estomac de Raghu semblaient rassasiés. Il déambula autour de China Bazaar. S'il était de retour à cinq heures cela suffirait : *amma* n'en avait pas pour longtemps à se préparer, et le cinéma Rajkumari se trouvait à dix minutes à pied de chez eux.

Raghu traversa pour se poster devant le portail de la Haute Cour. Il aimait beaucoup cet endroit, avec ses vieux bâtiments, sa façade peinte en rouge, ses voûtes et colonnes blanchies à la chaux, sorte de promesse d'une présence durable. Il aimait les édifices en eux-mêmes. Ainsi que les bouts de pelouse ici et là, les rares arbres et, derrière, le superbe terrain de cricket. Une voie pleine d'allure. Cent mètres tout au plus séparaient la plage de China Bazaar. Mais quel contraste ! Il y avait toujours foule, de la circulation et du brouhaha à China Bazaar, alors que sur cet axe une voiture passait, occasionnellement, ou bien une femme portant sur la tête sept ou huit boîtes métalliques d'en-cas dans un panier. Silence absolu, paix, joie. Ce lieu semblait appartenir à un autre monde. Raghu s'approcha une nouvelle fois du mur d'enceinte de la Haute Cour. Après avoir erré tout ce temps à l'ombre, se retrouver au soleil était revigorant. On ne profite jamais autant du soleil que lorsqu'on s'est tenu un temps à l'ombre.

L'horloge au sommet de l'immense bâtiment situé de l'autre côté de la rue indiquait quatre heures. Quand Raghu avait été engagé, le bâtiment était seulement à moitié construit. Raghu venait quasi quotidiennement apprécier la lente l'évolution de l'édifice. Ce jour-là, on aurait dit qu'il était soudain sorti de terre. Sa montre retardait de trois minutes par rapport à l'horloge, Raghu prit donc le chemin de la gare.

Comme le jour commençait à décliner, les ombres portées gagnaient en longueur. Les gens allaient et venaient dans les rues, et les marchands qui vendaient de tout pour quatre et deux *annas* semblaient de plus en plus nombreux. De plus, on était samedi soir. Nombreux étaient les couples en ballade, la plupart anglo-indiens ou chrétiens. Raghu s'est soudain rappelé que Noël était tout proche. Les hindous célébraient des quantités d'anniversaires : celui de Rama, celui de Saï Baba et d'un tas d'éminents personnages. Les chrétiens ne fêtaient que l'anniversaire du Christ. Ce jour-là, leurs célébrations paraissaient dépasser en ampleur celles de toutes les autres religions. Raghu a ressenti une certaine jalousie vis-à-vis des chrétiens.

Dès qu'il est entré dans la gare, à sa surprise, le contrôleur a demandé à voir son billet. Sans prononcer un mot, Raghu a montré son abonnement. Cela faisait trois

ans que, sans interruption, il achetait chaque trimestre un abonnement Beach-Mandalam qu'il conservait soigneusement dans la poche de son pantalon. Il n'avait encore jamais eu à le présenter au contrôleur. Heureusement qu'il ne l'avait pas oublié chez lui.

Trois trains étaient en gare, silencieux. Ces mêmes trains électriques, lorsqu'ils s'arrêteraient en route produiraient des sons évoquant des instruments qu'on accorde. Mais, pour l'instant, nul n'aurait pu deviner qu'ils pouvaient faire du bruit.

Raghu entra dans le wagon de 3<sup>e</sup> classe et s'assit. Un sari rouge avait attiré son attention à travers la fenêtre. Ce n'est que lorsqu'il pénétra dans le compartiment qu'il vit qu'il ne s'agissait pas d'un sari mais d'une tunique comme en portent les Indiens du Nord. Une famille du Punjab, mari, femme, enfant, s'y trouvait. Les parents étaient d'âge moyen ; l'enfant, très beau, bien qu'âgé d'un an à peine ; dodu et capable de marcher, déjà. Raghu ne le quittait pas des yeux. Les parents parlaient fort dans une langue incompréhensible. L'enfant ne s'intéressait pas à leur conversation.

Petit à petit, le train se remplit. Raghu regarda sa montre, puis l'horloge de la gare, à proximité de l'entrée. Il y avait un décalage de quatre minutes entre les deux. Décidément, il était impossible que deux cadrans indiquent la même heure. Du coup, Raghu n'était pas certain de l'heure, peut-être était-il plus de quatre heures et quart ?

Raghu reprit sa place dans le compartiment. La vue de l'enfant était obstruée maintenant. Les gens étaient assis sur des banquettes intermédiaires et fumaient des bidis, l'intérieur de leurs joues donnant presque l'impression de se toucher. Pourquoi ? se demanda Raghu en les observant continuaient-ils à fumer ? Peut-être que devenus, s'ils n'ont pas un bidi entre les lèvres, tous ces gens s'évanouiront ? Même au dernier jour de sa vie, son père avait glissé deux chiques dans sa bouche à l'insu du docteur. Il est mort sans les savourer.

Raghu eut l'impression que quelque chose clochait. Il n'avait jamais attendu plus d'un quart d'heure que le train se mette en marche. Il n'était pas le seul à trouver cela bizarre. Si le train partait maintenant, ils atteindraient Mambalam dans vingt-cinq minutes. Cinq minutes plus tard, il serait à la maison. Une demi-heure seulement le séparait de chez lui. Mais le train ne voulait toujours pas démarrer. Pour quelle raison ? Quand démarrerait-il ?

Demander quelque chose à quelqu'un a toujours paru aussi désagréable à Raghu que le goût des feuilles de margousier. Mais une foule descendue du train entourait le chef de gare et le contrôleur pour les questionner. Raghu finit donc lui aussi par

s'approcher. Le train avait déraillé. Le courant ne serait pas rétabli avant plusieurs heures.

Un homme interpella le chef de gare :

« Je ne comprends pas, il y a bien deux lignes, non ? »

L'employé des chemins de fer en avait assez de répondre sans cesse à la même question depuis cinq minutes. « Quelle double ligne ? Même si elles étaient distantes d'un kilomètre l'une de l'autre, si un train déraile sur l'une, l'autre est bloquée ! », répliqua-t-il.

« Il y a trois lignes à partir de la gare d'Egmore », intervint un monsieur-je-sais-tout.

Raghu sortit rapidement de la gare. Rejoindre chez lui en bus prendrait beaucoup de temps. Mais comment faire autrement ? Il chercha de la monnaie dans sa poche. Il possédait exactement six *naya paisas*, correspondant à la monnaie des cafés. Le matin, quand il l'avait prise sur le comptoir, cela lui avait semblé une somme. N'avait-il que six *annas* sur lui. Zut et zut ! Quel crétin !

Il retourna au bureau. Peut-être quelqu'un faisait-il des heures supplémentaires ?

Non, personne. La porte de fer était verrouillée. Le planton n'était pas là, mais on ne pouvait s'en plaindre que s'il était introuvable la nuit.

- Raghu s'en voulut. Sa mère qui ne demandait jamais rien voulait aller au cinéma et il était incapable de lui procurer ce plaisir.

À cette heure, toutes les portes de la rue semblaient verrouillées. La plupart de ses amis vivaient à Mambalam, hormis quelques collègues de bureau, il ne connaissait personne dans le coin. Il avait bien rendu visite deux fois à Damodaran à Purasawakkam, mais de quelle utilité pouvait bien être quelqu'un habitant aussi loin que Purasawakkam ? Il était aussi allé une fois chez Balakrishnan. Ce dernier avait oublié chez lui les clés des tiroirs et emprunté le trousseau de Raghu qu'il avait emporté chez lui le soir. Comme le lendemain Balakrishnan avait eu de la fièvre, Raghu avait dû courir récupérer les clés. Le quartier des vendeurs de nattes est un dédale de ruelles et Raghu en avait parcouru plusieurs avant de trouver la mesure de Balakrishnan. S'il avait su ce qui allait arriver, il aurait emprunté de l'argent à Krishnamurthy. Lui-même en avait à la maison. Mais qui aurait pu prévoir ? Pauvre *amma*, elle avait sûrement fait frire les quatre *sundakkas* séchées qu'elle lui préparait quotidiennement et qu'il ne mangeait que dans une louche. Ce matin, elle lui en avait fait frire mais il ne les avait pas mangés.

Au pas de course, Raghu partit à la recherche de la mesure de Balakrishnan. À l'heure qu'il était, toutes les ruelles se ressemblaient. On aurait dit que des milliers

d'individus dans le besoin s'étaient rassemblés sur ce bout de terrain grand comme un mouchoir de poche. À qui demander ?

Cinq heures et quart. Pauvre *amma*, elle devait l'attendre. C'était si rare qu'elle exprime un désir. Et pourtant il était incapable de lui faire ce plaisir. Immanquablement, chaque jour, elle déposait une banane sur le rebord de la véranda pour qu'il la mange avant de partir. « C'est bon pour l'estomac. » Quel soin elle prenait de son estomac.

Il finit par trouver la maison de Balakrishnan. Une bonne dizaine de familles, composées d'une cinquantaine d'adultes et du double d'enfants, s'amoncelaient à l'extérieur. Raghu se fraya un passage jusqu'à la partie habitée par Balakrishnan. La femme de ce dernier était en train d'acheter des légumes à une marchande qui portait un panier sur la tête. Raghu la reconnut. Alors qu'il se souvenait d'elle, elle le regarda comme s'il était venu chercher quelqu'un d'autre. Il y avait des aubergines dans le panier, pas de premier choix, un peu amères sans doute. Quelle que soit leur qualité, *amma* parvenait toujours à en tirer le meilleur.

« Monsieur Balakrishnan est là ? demanda Raghu

- Non ! »

Après avoir répondu, elle emporta les aubergines et revint pour les payer.

« Où est-il allé ? reprit Raghu.

- Je ne sais pas. » La vendeuse de légumes rendit la monnaie à la femme de Balakrishnan ; la pièce tomba par terre, une pièce de quatre *annas*.

« Savez-vous où quand il reviendra ?

- Il ne m'a rien dit. » Tout en parlant, elle ramassa la pièce de quatre *annas*.

La marchande de légumes donna l'impression d'attendre que Raghu l'aide à poser le panier sur sa tête. Raghu se dirigea vers la sortie.

« Qui êtes-vous ? Quel nom dois-je donner à son retour ? »

C'était la première fois qu'elle lui adressait la parole.

« Dites-lui juste que Raghu est passé. » Et il prit congé.

Il avait à plusieurs reprises reproché à sa mère de trop parler à quiconque se présentait chez eux. S'il s'agissait d'un de ses copains, *amma* le faisait asseoir et lui posait des questions. Nom ? Situation familiale ? Nombre de frères et sœurs ? Achetait-il son charbon à la coopérative ou chez le marchand de bois de chauffage ? Au fur et à mesure de ces questions, le visage du visiteur prenait des expressions de plus en plus éberluées. Cependant, une certaine relation s'instaurait et, par la suite, le copain en question ne manquait jamais de demander des nouvelles de sa mère. Quel abîme entre *amma* et la femme de Balakrishnan ! Elles différaient autant que la colline du vallon. Une certaine douceur perçait chez sa mère.

Et pour l'une des rares fois où elle avait envie d'aller au cinéma, il était incapable de rentrer chez lui à temps. Le train était en panne, il n'avait pas d'argent sur lui, son ami n'était pas chez lui, les quatre *annas* de la femme de Balakrishnan auraient suffi à acheter un billet de bus. Mais comment les lui demander ? Si Balakrishnan avait été là, il aurait pu lui expliquer la situation et même obtenir quatre roupies de sa part. Mais en son absence, impossible. Pauvre *amma*.

Raghu se rendit compte qu'aussi vite qu'il fit il serait de toute façon trop tard. Dans cette grande ville, il ne se trouvait pas une seule personne à qui emprunter quatre *annas*. Sur une population de dix millions d'habitants. Heu... Dix millions ? Non, sans doute un million. Un million de trop. Serait-ce cent mille ? Quelle importance. Personne de sa connaissance. Il ne lui restait plus qu'à rentrer à pied. Ces six *naya paisas* ne valaient même pas un sou perforé. Même pas de quoi acheter un ticket de bus pour une courte distance, qui coûtait sept *naya paisas* minimum. Comme *amma* allait être déçue. Quel misérable je suis. Elle qui est si bonne. Et moi si mauvais, si cruel. Lui avait le droit de voir des films, elle pas. « Tu n'as pas à voir ce film, point. » Comptait-elle si peu ? Elle qui ne le grondait jamais. Si seulement elle pouvait le faire cette fois, et de bon cœur.

Lorsque Raghu entra dans la maison, à l'heure habituelle de son retour, il faisait nuit noire. *Amma*, assise, paraissait perdue sans ses pensées.

« Tu n'es pas allée au cinéma, maman ? lui demanda-t-il avec un enthousiasme feint.

- Comment voulais-tu que j'y aille ? » Elle n'ajouta rien d'autre. Elle ne savait pas gronder.

Raghu ressentit de la douleur de la tête aux pieds.

« *Amma*, je voulais rentrer plus tôt. Les trains ne marchaient pas, je n'avais même pas assez d'argent pour prendre le bus. » Ses lèvres lui faisaient trop mal pour qu'il en dise plus. Et puis à quoi bons tous ces mots ? Pourrait-elle réaliser son désir ? Le croirait-elle ?

Après s'être lavé les mains et les pieds, Raghu sortit de la salle d'eau.

« Je t'ai gardé du thé chaud dans le thermos », dit *amma*.

## Notes

1. Aubergine pois (*solanum torvum*).

2. Seizième partie d'une roupie, elle-même divisée en trois *paishas*. Subdivisions qui disparurent avec l'instauration du système métrique, en 1961.



# **Synergies Inde n° 8 / 2019**



Annexes





## Profils des contributeurs



### • Coordinatrice scientifique •

**Vidya Vencatesan** est Professeure titulaire de la chaire des études françaises et directrice du Centre des études européennes à l'université de Mumbai. Ancienne élève de l'université de Mumbai, avec une licence et maîtrise en littérature française. Docteur ès lettres de la Sorbonne Nouvelle, Paris-3. A consacré sa thèse à une étude comparée du thème du compagnonnage guerrier du Cycle de Guillaume d'Orange et le Ramayana de Valmiki. S'intéresse parallèlement au conte comme genre, ses sources indiennes, aux versions du Ramayana dans différentes langues indiennes à la littérature mauricienne francophone pour y lire le fonds de la mythologie indienne. Sa traduction française de l'œuvre poétique de Javed Akhtar, poète contemporain de langue ourdoue, *D'autres mondes* est publiée aux Editions Janus, Paris en 2014. Elle est Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques, Chevalier des Arts et des lettres, Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia.

### • Auteurs des articles •

**Mugdha Pandey** est actuellement enseignante à Pathways World School. Elle a également enseigné à l'Université Amity du Rajasthan. Elle a obtenu son doctorat à l'Université Jawaharlal Nehru en 2015. Sa thèse porte sur la traduction de la littérature pour les jeunes. Elle s'intéresse aussi à écrire des nouvelles. Elle a publié des nouvelles pour un jeune lectorat.

Maître de conférences au Département des études germanique et romanes, Université de Delhi, **Swati Dasgupta** assure des cours de licence et maîtrise. Après une licence en Histoire et une maîtrise en Français, elle a fait son DEA à l'Université de Paris IV- Sorbonne, son M.Phil et son doctorat à l'Université de Delhi. Pour son M.Phil, elle a analysé le regard de deux écrivaines françaises sur l'Inde du 18<sup>e</sup> siècle. Pour son DEA en littérature française et compare, elle a étudié la représentation de l'Inde dans l'œuvre de Jules Verne et pour son doctorat en français, elle a examiné la représentation des Européens hors d'Europe dans les ouvrages de Verne. Elle a publié plusieurs articles sur la représentation de l'Inde dans la littérature française.

**Fernando P. Funari** est Chercheur post-doctoral en langue et traduction française auprès du Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes de l'Alma Mater Studiorum – Université de Bologne. Ses intérêts scientifiques portent sur l'analyse du discours diplomatique publique ; sur langue et pouvoir ; sur traduction et intermédialité. Il a également dirigé un volume sur *Littérature au travail. La formation en sciences humaines et les mondes professionnels* (Odoya, 2016).

**Katayoun Shahpar-rad**, née en 1967 à Téhéran, Docteur en littérature comparée de l'INaICO, en 1999, a enseigné la littérature française et comparée dans en Iran; auteure et traductrice de plus de 30 ouvrages (Flaubert, Kundera, Todorov). Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques.

**Azine Hossein-zadeh**, né en 1967 à Téhéran, Doctorat de littérature comparée de l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, a enseigné la littérature française et comparée en Iran; auteur et traducteur de plus de 40 ouvrages (Genette, Bakhtine, Flaubert...). Chevalier de l'Ordres des Palmes académiques.

Interprète de conférence et traductrice professionnelle depuis plus de trente ans, **Priti Bhatia** enseigne la traduction à l'Université de Mumbai. A l'heure actuelle, elle poursuit ses études de doctorat à Mumbai. Sa thèse se concentre sur le métier de l'interprète en Inde durant les quinze premières années du vingt-et-unième siècle. Elle étudie la manière dont ce métier a évolué pour bien saisir le marché des interprètes, ses défis et ses lacunes. Elle s'intéresse aussi à la formation des interprètes indiens.

**Akshata Pai** a été formée aux études littéraires à St. Xavier's College, Mumbai, et au département d'anglais de l'Université de Mumbai. Elle est actuellement maître de conférence dans le département d'anglais de SNDT Women's University. Ses domaines de recherche englobent: les études de culture populaire, le cinéma indien, récits de voyage et les études en traduction.

**Vidhi Mehra** a obtenu une maîtrise en littérature de l'Université de Mumbai. Elle travaille actuellement en tant qu'institutrice / animatrice à Aum Yash Kendra, Mumbai. Elle s'intéresse aux études cinématographiques, théâtrales, études de genre et aux performances des politiques de genre.

Maître de conférences à l'université de Pondichéry depuis 2012, **Ritu Tyagi** a fait ses études doctorales à l'université de Louisiane, aux Etats-Unis. Elle a publié de nombreux articles consacrés aux études francophones, postcoloniales et à l'écriture féministe [« Feminine Desire in Ananda Devi's Works », *Dalhousie French Studies*, 94, printemps, 2011, « Toward Timelessness : Pluritemporality in Ananda Devi's *L'arbre fouet* », dans *Ecritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*.

Veronique Bragard et Srilata Ravi (dirs.), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 133-150, « Les identifications polymorphes et l'altérité dans les œuvres d'Ananda Devi et Nathacha Appanah Mouriquand » *Interculturel Francophonies*, n° 28, *Écrivaines de l'Île Maurice et de La Réunion: "tisser des fils épars"*, Alliance Française Lecce, 2016]. Son livre *Ananda Devi: Narration, Polyphony and Feminism* a été publié chez Rodopi en 2013.

**Jyothsana Narasimhan** détient un double Master en Langues et littératures Européennes de l'Université de Strasbourg et de l'Université de Bologne. Elle prépare actuellement à l'Université de Mumbai, Inde une thèse de doctorat sur le thème de l'exil, de l'itinérance et de l'identité dans les œuvres de Fatou Diome. Son centre d'intérêt porte sur les études postcoloniales dans l'analyse sociohistorique et sociopolitique de l'immigration ainsi de la littérature d'immigration du XXI<sup>e</sup> siècle.

Titulaire d'un Docteur en Littérature et Civilisation françaises de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III, France et de l'Université de Delhi, Inde, **Hemlata Giri Loussier** s'intéresse à la littérature française du XIXe/XXe siècle et se spécialise dans les études zoliennes et houellebecquiennes. Elle a travaillé en tant que *Guest lecturer* à l'université de Delhi pendant 3 ans et en tant que *Junior Research Fellow* pendant 2 ans. Elle a travaillé en tant qu'ATER à Aix-Marseille Université. Elle s'intéresse aussi à la traduction des œuvres littéraires. Actuellement, elle est enseignante en France.

#### • Auteurs des Nouvelles •

**Gogu Shyamala** est née en 1969 dans un village du Telangana. Ses parents sont des travailleurs agricoles. Engagée dans l'action politique dès sa jeunesse estudiantine, elle s'est depuis impliquée dans le combat contre le castéisme et se définit comme « féministe Dalit ». C'est dans ce cadre que s'inscrit son œuvre composée principalement de nouvelles, mais aussi de poésies, publiées dans de nombreuses revues en telugu telles que *Bhumika*, *Prasthanam*, *Pratighatana...* Recueillies en volume, certaines d'entre elles ont été traduites en anglais. Depuis plusieurs années, au sein de l'Anveshi Centre for Women's Studies, Gogu Shyamala s'attelle à la rédaction de biographies de femmes leaders politiques Dalit.

**Ashokamitran** (pseudonyme de J. Thyagarajan, 1931-2017) a vécu toute sa vie à Madras / Chennai. Après des études universitaires interrompues, il a travaillé pendant quatorze ans au département des relations publiques des Studios Gémini, les plus grands studios de cinéma du sud de l'Inde. Il a ensuite quitté son travail pour écrire. Nombre de ses histoires ont pour toile de fond l'industrie du cinéma indien. Parmi ses œuvres: *Images dissoutes*, *Eau*, *Dix-huitième parallèle*, *Un lotus dans le ciel*, *Les Couleurs du mal*. Deux de ses nouvelles ont été publiées dans la revue *Europe*, fondée par Romain Rolland.

• Traducteurs •

**Uma Damodar Sridhar** est Professeur adjoint au département de français à l'English & Foreign Languages University à Hyderabad. Avant d'intégrer l'université, elle a exercé à l'Alliance Française de Hyderabad comme professeur, traductrice et directrice adjointe. Elle a également suivi pendant un an le stage long du CREDIF à Paris et a obtenu son MPhil sur la problématique de l'humour et de la culture dans la traduction en hindi de la bande dessinée *Astérix*. Son doctorat, effectué en didactique du Français Langue Étrangère (FLE) s'intitule « Les représentations et l'acquisition de la compétence interculturelle dans les cours de BA French en Inde ». Elle a publié des articles relatifs aux domaines de la didactique du FLE et la traduction, dont la plus récente est la traduction en anglais, *Butterfly Caresses* (2015, Partridge Publications), d'un recueil de poésies de la poétesse dakhni Jameela Nishat.

Profondément impliquée dans la protection de l'enfance, **Uma Narayanan** est notamment à l'initiative d'un hospice pour enfants abandonnés à Chennai, Karna Prayag, auquel elle continue de se consacrer à 80 ans passés. Elle est également membre du trust de la Roja Muthiah Research Library et depuis longtemps de celui de l'Alliance Française de Madras/Chennai. Sa relation privilégiée et précoce avec la culture française s'est manifestée par une activité de traductrice, du français vers l'anglais (Rose Vincent, Lyane Guillaume) et du tamoul vers le français (nouvelles d'Ambai, Ashokamitran, Rajam Krishnan, en collaboration avec Eric Auzoux). Cette passionnée de culture a également dirigé la publication de l'ouvrage *The School in the Park*.

Après avoir animé des établissements culturels à l'étranger, notamment en Inde, **Eric Auzoux** a décidé de se consacrer à la traduction littéraire. Il a collaboré en particulier à la collection « Lettres indiennes » dirigée par Rajesh Sharma (Actes Sud) en traduisant : Anees Salim, Sonia Faleiro, Raj Kamal Jha, Priyamvada Purushotham ; aux éditions Banyan : *Le Pèlerinage d'Argent* d'Anantanarayan, et, très récemment, *Golden Gandhi et autres histoires* de Subimal Misra.

## 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 et 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.
- 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 unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final. 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 hypertexte, 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 et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. 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.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

**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** Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, 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° 8 / 2019**  
**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**

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

***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 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 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 Lebeaupepin (France)

***Synergies Inde, n° 8 / 2019***

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° ZSN6CE3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France

Achevé d'imprimer en juillet 2019 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS  
ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

# GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français  
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique  
francophone en réseau

[www.gerflint.fr](http://www.gerflint.fr)

L'objectif de ce numéro est de réunir des articles en français de chercheurs indiens et étrangers qui apportent leur contribution à la francophonie et la francophilie dans un sous-continent anglophone et surtout anglomane. Ce sont les interactions entre les cultures et les littératures de l'Inde et de la France qui constituent le cœur de la recherche présentée ici. Nous constatons avec grande joie que la majorité des chercheurs publiés dans ce volume sont en début de carrière, ou doctorants, ou encore de jeunes chercheurs indépendants et nous comptons aussi de jeunes diplômés de l'université de Mumbai. Même si *Synergies Inde* a pour mission première de promouvoir et de diffuser les travaux de chercheurs capables d'exprimer leur pensée scientifique en français dans un milieu non francophone, nous avons tout de même inclus deux articles en anglais qui attestent notre souhait de n'exclure aucun travail de recherche sérieux pour des raisons linguistiques. De plus, la traduction littéraire reste l'une de nos préoccupations car en traduisant directement les littératures écrites en langues indiennes en français nous facilitons le dialogue des cultures.