Vol. VI Issue 1
(July-December 2022)

ISSN : 2456-9690
RNI No : UPBIL/2017/73008

UGC Care Listed

Caraivéti

Démarche de sagesse

Peer Reviewed and Refereed Biannual International Journal

Department of French Studies

Banaras Hindu University

Varanasi

Website: www.caraiveti.com

Langers
Books for Foreign Languages

Printed by:
Dr. Gitanjali Singh
Department of French Studies
Banaras Hindu University, Varanasi
Pin-221005

Published by:
Dr. Gitanjali Singh
Department of French Studies
Banaras Hindu University, Varanasi
Pin-221005

Printed at:
Langers International

Published at:
Department of French Studies
Banaras Hindu University, Varanasi
Pin-221005

Editor in Chief:
Dr. Gitanjali Singh
Department of French Studies
Banaras Hindu University, Varanasi
Pin-221005
Email : gitanjalifr@bhu.ac.in

© Author

ISSN : 2456-9690

RNI No : UPBIL/2017/73008

Website: www.caraiveti.com
Email : caraivetifrnbhu@gmail.com

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means without the prior written permission of the publishers.

Vol. VI Issue 1 July-December 2022

All outlook and perspectives articulated and revealed in our peer reviewed journal are individual responsibility of the author concerned. Neither the editors nor publisher can be held responsible for them. Plagiarism is not allowed at any level. All disputes are subject to Varanasi (Uttar Pradesh) jurisdiction only.

—Editorial Board

Advisory Board

- **Prof. Devendra Kumar Singh,** Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: dksingh15@rediffmail.com
- **Prof. Ashok Singh,** Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: ashoksinghh55@gmail.com
- **Prof. Anita Singh,** Department of English, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: anitasinghh@gmail.com
- **Prof. Siddharth Singh,** Department of Pali and Buddhist Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: ssinghbhu@gmail.com
- **Prof. Nisar A. Barua,** Department of Economics, Gauhati University, Guwahati-781014, Assam, India. E-mail: nissar12@gmail.com
- **Prof. Vinodanand Tiwari,** Department of Foreign Languages, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: vinodanand.bhu@gmail.com
- **Prof. Sadanand Shahi,** Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: sadanandshahi@gmail.com
- **Prof. Ajai Kumar Singh,** Department of History of Arts, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: ajay.vns@gmail.com
- **Prof. Ajit Kumar Pandey,** Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: kumarajitpandey2000@yahoo.com
- **Prof. Sadashiv Kumar Dwivedi,** Department of Sanskrit, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India. E-mail: sadashivdwi@yahoo.co.in
- **Prof. Tara Singh,** Department of Psychology, Faculty of Social Sciences, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail: tarasingh.bu@gmail.com
- **Dr. Deepanwita Srivastava,** Director, School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi-110068, India, E-mail: deepan@ignou.ac.in
- **Dr. Amalendu Chakraborty,** Department of French, Assam Central University, Silchar-788011, Assam, India. E-mail: isanyal7@gmail.com

Editorial Board

- **Prof. Nalini J. Thampi,** Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India. E-mail: drnalinijthampi@yahoo.co.in, (M) +91-7598191739.
- **Prof. Chitra Krishnan,** Former Chairperson, Department of French and Other Foreign Languages, School of English and Foreign Languages, University of Madras, Chennai-600005, India. E-mail: chikrish@yahoo.fr, (M) +91-9840029337.
- **Prof. Abhijit Karkun,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India. E-mail: chotkun@hotmail.com, (M) +91-9868235267.
- **Prof. Abhay Kumar Lal,** Department of English & Modern European Languages, University of Lucknow, Lucknow-226025, India. E-mail: aklal61@gmail.com, (M) +91-9452903269.
- **Prof. Nilanjan Chakrabarty,** Centre for Modern European Languages, Literatures and Culture Studies, Bhasha-Bhavana, Visva-Bharati University, Santiniktan-731235, West Bengal, India. E-mail: dhitang2003@yahoo.co.in, (M) +91-9434585294.
- **Prof. Sushant Kumar Mishra,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India. E-mail: sushantjnu@gmail.com, (M) +91-9310071949.
- **Dr. C.T. Thirumurugan,** Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India. E-mail: frenchmurgan@yahoo.co.in, (M) +91-9442787609.
- **Dr. Deepanwita Srivastava,** Director, School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi- 10068, India. E-mail: deepan@ignou.ac.in, (M) +91-9871435641.
- **Dr. Sanjay Kumar,** Department of French and Francophone Studies,The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India. E-mail: sanjaycoumar@gmail.com, (M) +91-9246261562.
- **Dr. Mohit Chandna,** Department of French and Francophone Studies,The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India. E-mail: mohitchandna@hotmail.com, (M) +91-7702682250.
- **Dr. Nidhi Raisinghani,** Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur-302004, India. E-mail: nidhiraisinghani@gmail.com, (M) +91-9636381111.
- **Dr. Sawan Kumar Singh,** Department of Foreign Languages, Faculty of International Studies, Aligarh Muslim University, Aligarh- 202002, India. E-mail: sawansingh2@gmail.com, (M) +91-8318059607.

Sommaire

- **Dr. Ahsan Ahmad,** Department of Foreign Languages, Faculty of International Studies, Aligarh Muslim University, Aligarh-202001, India.
- **Mr. Anthony Gomes,** French and Francophone Studies, Shenoi Goembab School of Languages and Literature, Goa University-403206.
- **Ms. Anuradha,** Lady Irwin College, University of Delhi-110001, India.
- **Mr. Arman Boro,** Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Dr. Ashish Kumar Pathak,** Department of English, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Dr. Avinash Kumar Upadhyay,** Department of Foreign Languages,National Defence Academy, Khadakwasla, Pune-411023, India.
- **Dr. Bala Lakhendra,** Department of Journalism and Mass Communication,Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Dr. Chandan Vishwas,** School of Social Sciences & Humanities, VIT – AP University, Amravati, Andhra Pradesh-522237, India.
- **Dr. Deepanwita Srivastava,** School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi-110068.
- **Mr. Dhiren Paliwal,** Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur-302004, India.
- **Mr. Eswar N,** Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India.
- **Dr. Gaurav Kumar,** Centre of Spanish, Portuguese, Italian and Latin American Studies,School of Language, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Dr. Irene Silveira,** Discipline of French and Francophone Studies, Shenoi Goembab School of Languages and Literature, Goa University-403206.
- **Dr. Jagannath Soren,** The English and Foreign Languages University, Lucknow Campus, Lucknow, India.
- **Dr. K. Pugazhendhi,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Ms. Kshama D. Dharwadkar,** Shenoi Goembab School of Languages and Literature, Goa University-403206.
- **Dr. M. Krishnaraj,** Kandaswami Kandar's College, Velur-638182, India.
- **Mr. Madhavan K,** Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.

- **Dr. Mohar Daschaudhuri,** Department of French, University of Calcutta, Kolkatta, West Bengal-700073.
- **Mr. Muhammed Junais MK,** Department of French, The New College (Autonomous), Chennai-600014.
- **Prof. Nisha Singh,** Department of English, Mahatma Gandhi Kashi Vidyapith, Varanasi-221002, India.
- **Dr. P. Ranjith Kumar,** Department of French, Madurai Kamaraj University, Madurai-625021, India.
- **Ms. Padma Joseph,** Kandaswami Kandar's College, Velur-638182, India.
- **Ms. Pallavi Babar,** Department of Foreign Languges, Savitribai Phule Pune University, Pune-411007, India.
- **Dr. Pranobesh Ranjan Chakraborty,** Department of French, Assam Central University, Silchar-788011, Assam, India.
- **Mr. Prantik Biswas,** Amity School of Foreign Languages, Amity University, Kolkata-700135,West Bengal, India.
- **Dr. Pronobesh Ranjan Chakraborty,** Department of French, Assam Central University, Silchar-788011, Assam, India.
- **Dr. Ravi Shankar Kumar,** Arignar Anna Govt. Arts and Science College, Karaikal, Puducherry-609605, India.
- **Dr. Richa Mehta,** Lady Irwin College, University of Delhi-110001, India.
- **Mr. Rupam Datta,** Amity School of Foreign Languages, Amity University, Kolkata-700157.
- **Dr. Sachin Shridhar Sukhadeve,** Department of Foreign Languges, Savitribai Phule Pune University, Pune-411007, India.
- **Dr. Sanjay Kumar,** Department of French and Francophone studies, School of European Languages, EFLU Hyderabad-500061.
- **Ms. Shourya Dalvi,** Department of French and Francophone Studies, Goa University, Goa-403206, India.
- **Ms. Shreya Dutta,** Amity School of Languages (ASL) Kant Kalwar, NH-11C, Jaipur (Raj.)-303002.
- **Ms. Sunaina,** Department of Foreign Languages, Guru Nanak Dev University, Amritsar-143005, India.
- **Prof. Sushant Kumar Mishra,** School of Languages and Literature/Humanities, Nalanda University, Rajgir-803116.
- **Dr. T. Priya,** Centre for French, Bharathidasan University, Tiruchirappalli-620024, Tamil Nadu.
- **Ms. Vinita Tulzapurka,** Département of French, University of Mumbai, Mumbai-400032.

TABLE DES MATIÈRES

1. Le conflit entre francophones et anglophones dans l'établissement de la souveraineté : en cas du Québec **11**
   – Avinash Kumar Upadhyay
2. Le monde arabe-libyen des années 80 à travers le roman « L'Arabe du futur 1 » de Riad Sattouf **17**
   – Anthony Gomes
3. La crise migratoire et le défi de l'intégration dans *Assommons les Pauvres* de Shumona Sinha **26**
   – Arman Boro
4. Roots of Women's Protesting Voices in India and Anita Nair's *Ladies Coupe* **34**
   – Ashish Kumar Pathak
5. A Study on the Cultural Heritage : The Melas (Festivals) of Varanasi **43**
   – Bala Lakhendra
6. La représentation de l'américanité dans *Une histoire américaine* de Jacques Godbout et *Volkswagen blues* de Jacques Poulin **51**
   – Chandan Vishwas
7. Réécriture des mythes au féminin dans *Le Paradis sur terre* (*Heaven on Earth*) de Deepa Mehta **59**
   – Mohar Daschaudhuri
8. Traduction d'une nouvelle en hindi de Munshi Premchand **73**
   – Deepanwita Srivastava
9. Réétudier le portrait de la royauté rajasthanaise dans le documentaire français **90**
   – Dhiren Paliwal
10. Se chercher à l'ombre de l'Histoire : le retour au pays natal dans *Confidences* de Max Lobe **98**
    – Eswar N
11. India-Spain: the dawn of a new era of bilateral relations in the last decade **106**
    – Gaurav Kumar & Ahsan Ahmad
12. Les Avatars Du Petit Chaperon Rouge : Entre Réécriture Et Réappropriation **111**
    – Irene Silveira
13. Le conte comme un outil pédagogique en classe de FLE **121**
    – Jagannath Soren

14. Les nouvellistes tamouls de la première moitié du XX^{e} siècle Importateurs d'un genre et traducteurs engagés **131**
– K. Pugazhendhi

15. Le Palais des Illusions à travers la traduction – un médium osmotique entre les langues et les cultures **137**
– Kshama D. Dharwadkar

16. Écriture balzacienne en traduction : Étude de cas du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac en tamoul **144**
– Madhavan K.

17. L'exaltation des passions de Nana Saheb dans l'oeuvre de Richepin **161**
– Muhammed Junais. M.K.

18. *Kanyadaan* by Vijay Tendulkar: A Caste War Victim **167**
– Nisha Singh

19. Comparaison Des Formes Interrogatives de Deux Langues : Tamoule Et Française **172**
– P. Ranjith Kumar

20. The dominance of patriarchy in Githa Hariharan's Novel When Dreams Travel **177**
– Padma Joseph & M. Krishnaraj

21. Briser les stéréotypes du genre : une étude des récits de voyage des écrivaines françaises et francophones **183**
– Pallavi Babar

22. "*Le pays des autres*" par Leïla Slimani:Une étude critique vers féminisme **190**
– Prantik Biswas et Pronobesh Ranjan Chakraborty

23. Traduction folklorique et les approches différentes **199**
– Ravi Shankar Kumar

24. Status of School Education for Transgenders in India: Challenges and Inclusive Strategies **204**
– Richa Mehta & Anuradha

25. Traduction de la littérature indienne en France : Discours et représentation de l'altérité **214**
– Rupam Datta

26. Le descendant de Meursault dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarka*r de Bhau Padhye **221**
– Sachin Shridhar Sukhadeve

27. *En finir avec Eddy Bellegueule* : vers une reconfiguration des rôles masculins **232**
– *Sanjay Kumar*

28. La représentation des femmes en Inde et en Afrique de l'ouest: une études comparative de « Ségou: les murailles de terre », « Ségou: la terre en miette » de Maryse Condé et « Roots and Shadows » de Shashi Deshpande **239**
– *Shourya Dalvi*

29. La quête d'identité des Griots en tant que délégués de la culture indigène et leur rôle social postcolonial dans le roman, *Le Ministre et le Griot* de Francis Bebey **246**
– *Shreya Dutta*

30. Redemption of the Film Noir Hero Case Study : *De Battre Mon Coeur S'est Arrêté De* Jacques Audiard **252**
– *Sunaina*

31. Indology in France: The Subtle Presence of the Indic Texts **257**
– *Sushant Kumar Mishra*

32. *Indian Tango* : Exploration du désir féminin **263**
– *T. Priya*

33. L'anxiété langagière et les changements y induits par les modalités collaboratives en classe de FLE **271**
– *Vinita Tulzapurkar*

Le conflit entre francophones et anglophones dans l'établissement de la souveraineté : en cas du Québec

Avinash Kumar Upadhyay

Résumé

La quête pour l'identité nationale des Québécois. L'histoire du Québec n'a jamais été exempte de conflits. Pendant des décennies, une bataille entre francophones et anglophones, « Deux nations en guerre au sein d'un même État » telle était l'opinion de Lord Durham sur les relations entre les deux communautés culturelles et linguistiques (canadienne française et canadienne britannique) du Bas-Canada durant les années 1830.

Cette situation de conflit a commencé sur la base de la langue et de la culture lorsque l'émergence de personnes d'une autre langue et culture a commencé dans cette région. En tant que composante essentielle de la nature humaine, la langue joue un rôle vital dans la formation de l'identité nationale d'une personne ou d'un groupe de personnes. Parlant la même langue favorise un sentiment d'identité nationale et d'affiliation à une culture particulière qui a été façonnée par la politique et l'histoire. Dans cet article, l'auteur se concentre sur les causes des conflits entre francophones et anglophones pendant la lutte pour l'indépendance. De plus, Je vais essayer de résumer brièvement le mouvement souverainiste au Québec.

Mots-clés : Langue et culture, francophones, anglophones, Québec, Québécois, souverain, souveraineté.

« Deux nations en guerre au sein d'un même État », telle était l'opinion de Lord Durham (ancien gouverneur général du Canada) au sujet des relations qu'entretenaient les deux communautés culturelles et linguistiques du Bas-Canada au cours des années 1830. Cette opinion se justifiait par le fait que ces relations étaient devenues violentes pendant les rébellions de 1837-1838 que l'armée britannique avaient rapidement réprimées. Certains observateurs du débat qui se poursuit quant au rôle du Québec au sein de la Confédération, en particulier le mouvement indépendantiste québécois d'aujourd'hui, pourraient être tentés de croire que le jugement porté par lord Durham peut constituer un principe général pour l'ensemble de l'histoire canadienne. En réalité, la qualité des relations entre francophones et anglophones au cours des 200 dernières années a fluctué au gré des facteurs socio-économiques, politiques et idéologiques ainsi qu'en fonction de la détermination de la majorité canadienne et des communautés francophones minoritaires à survivre et à atteindre l'égalité.

Dans cet article, je tenterai d'illustrer les raisons du conflit des francophones et des anglophones dans la lutte de leur identité nationale. Avant cela, j'aimerais exposer brièvement les événements de l'histoire du Canada qui ont façonné le sentiment d'identité nationale du Québec.

La civilisation autochtone canadienne était florissante avant le début du colonialisme européen. Plus tard, en 1534, Jacques Cartier, un marin français, est arrivé au Canada

(Grabowski 2001:35). La région autour du fleuve Saint-Laurent a été capturée par lui et il lui a donné le nom de Nouvelle-France. Port Royal a été fondé par les Français en 1605 et Québec a été créé en 1608. La première colonie permanente pour les immigrants français et leurs descendants en Nouvelle-France, a été fondée par Samuel de Champlain (Grabowski 2001:36). Le Canada est officiellement devenu une province française en 1633. La Compagnie de la Baie d'Hudson, fondée en 1670 dans le but de faire le commerce des peaux et des fourrures, régnait sur la région au nord et à l'ouest de la Nouvelle-France (Nouvelle-France). Jusque-là, tous les représentants de la culture européenne vivaient à l'amiable.

En 1745, lorsque les forces britanniques s'emparèrent du fort français de Louisbourg en Nouvelle-Écosse, d'intenses batailles entre les Anglais et les Français pour la domination éclatèrent (Grabowski 2001 : 96). L'armée britannique prend le contrôle du bastion à Québec en 1759 et à Montréal l'année suivante. Selon les termes du traité de Paris, signé en 1763, la France était tenue de céder ses dominions au Canada, qui ont ensuite été colonisés par la Grande-Bretagne. Le soi-disant Acte de Québec, qui a été adopté par la Grande-Bretagne en 1774 et promettait aux habitants français, entre autres, la capacité de parler français (Grabowski 2001 : 117). La spécificité culturelle et linguistique actuelle du Québec s'est reflétée dans l'importance de l'Acte de Québec. De plus, cela a permis aux Canadiens français de conserver leur propre culture et leur foi catholique (Lacoursière 1995 : 386).

La minorité française craignait de perdre son sentiment d'identité nationale à la suite de l'importante migration de colons britanniques d'Europe à la fin de la guerre d'indépendance américaine (1755-1783). L'arrivée des loyalistes fuyant la Révolution américaine a rendu la situation beaucoup plus dramatique. Des tensions dans les relations de la communauté avec les francophones locaux ont été provoquées par l'afflux massif d'anglophones. Par la suite, le Haut-Canada et le Bas-Canada ont été créés au Québec par l'Acte constitutionnel de 1791. Alors que les colons français prédominaient dans le Bas-Canada, ils étaient plus nombreux que les colons britanniques dans le Haut-Canada. Une rébellion contre les Anglais éclate à Québec en 1837 mais est rapidement réprimée. Ces deux régions furent à nouveau regroupées dans la Province du Canada en 1840 (Lacoursière 1996 : 433).

L'histoire de la vraie guerre entre deux communautés dans l'histoire du Canada commence en 1869. Il y a eu de nombreux moments dans l'histoire du Canada où les Canadiens français et anglais ont été en désaccord, mais trois événements historiques importants ont déchiré la relation :

I. La rébellion de la rivière Rouge en 1869,

II. La controverse sur la conscription de la Première Guerre Mondiale et

III. La crise d'octobre du FLQ au Québec en 1970.

I

L'un des premiers événements importants qui ont provoqué la scission entre les Canadiens français et anglais a été la rébellion de la rivière Rouge, dirigée par Louis Riel. Les Métis (les Métis sont un peuple d'ascendance autochtone et européenne) étaient inquiets lorsque la Compagnie de la Baie d'Hudson a cédé l'immense territoire connu sous le nom de Terre de Rupert (ou Terre de Prince Rupert, était un territoire en Amérique du Nord qui comprenait

le bassin versant de la Baie d'Hudson) à la Gouvernement canadien en 1869. Les Métis sont issus de mariages mixtes d'Européens avec des peuples autochtones et ils possèdent des éléments des deux cultures. Ils craignaient que le gouvernement ne soit pas d'accord pour la revendication des terres car ils n'avaient pas le document authentique du territoire particulier. Un homme métis du nom de Louis Riel a pris les devants et s'est battu pour les droits de son peuple. Au Manitoba, il établit une administration provisoire. Cette action a exaspéré les Canadiens anglophones et le gouvernement canadien l'a perçue comme un geste rebelle. Avec la mort de Thomas Scott (un géomètre employé par le gouvernement canadien), ces émotions négatives se sont encore intensifiées. D'autre part, de nombreuses personnes au Québec, une province catholique romaine, croyaient que les actions de Riel étaient acceptables. Ils avaient de la sympathie pour Riel et son administration. Tous ces incidents ont été dirigés par un homme d'une religion et d'une conviction fortes, ce qui a creusé le gouffre entre les Canadiens français et les Canadiens anglais. Les francophones considéraient Louis Riel comme un héros pour avoir défendu les droits des Métis francophones et la rébellion de la rivière Rouge comme une cause juste. Alors que les anglophones considéraient Riel comme un traître et l'insurrection comme un danger pour l'indépendance canadienne.

II

Le titre de presque tous les journaux au Canada était « Conscription ! » Le Canada a envoyé des soldats, du matériel militaire et des munitions à l'effort de guerre pendant la Première Guerre mondiale. Bien que la conscription ait également été un problème pendant la Seconde Guerre mondiale, la situation était bien pire. Le nombre de victimes augmentait à mesure que la bataille se poursuivait et que le nombre de volontaires diminuait. En réponse à cette situation, le premier ministre actuel, Borden, a exhorté le Parlement à approuver une mesure de conscription qui aurait obligé tous les hommes physiquement capables à s'enrôler dans l'armée. La conscription a suscité l'indignation au Canada à sa simple suggestion, en particulier parmi la population canadienne-française. Le fil qui liait la relation anglo-francophone s'est aminci lorsque le Military Service Bill a été adopté en 1917. La conscription a divisé la nation même si elle a fourni peu de soldats pour l'effort militaire. Au Québec, où il y avait une opposition farouche au service militaire. Le fait que les Canadiens français se sentent abandonnés par la France lorsque leur colonie est envahie par les forces britanniques en 1760 est l'une des raisons pour lesquelles ils s'opposent à la conscription. Une autre raison pour laquelle les francophones s'opposaient à la conscription était que la plupart des recruteurs militaires étaient des protestants avec l'anglais comme langue principale. Ces deux raisons ont été la cause principale de la crise de la conscription, qui a creusé l'écart entre les francophones et les anglophones.

III

La crise d'Octobre (une chaîne d'événements) : Les années avaient passé et il semblait que la relation trouverait enfin la paix. Mais malheureusement, cette attente a été une fois de plus anéantie par de terribles incidents. Une crise impliquant le Front de libération du Québec (FLQ) et le gouvernement fédéral éclate au Québec le 1er octobre 1970 et aura des effets importants par la suite. Le FLQ était un groupe révolutionnaire dont le but était de séparer le Québec du reste du Canada. Le FLQ est influencé par les mouvements anticolonialistes et communistes. Leur objectif était de détruire l'influence du capitalisme anglais, la colonisation

en s'attaquant à ses symboles. Ils espéraient que les Québécois suivraient leur exemple et se soulèveraient pour renverser leurs oppresseurs. Le FLQ était responsable de nombreux attentats à la bombe, vols et meurtres. Lorsqu'ils ont kidnappé le diplomate britannique James Cross et le chef du Parti travailliste du Québec Pierre Laporte et après quelques jours l'assassinat de Laporte, leur comportement brutal a atteint un nouveau sommet. En réponse à ces événements, le premier ministre Trudeau promulgue la Loi sur les mesures de guerre, qui retire toutes les libertés civiles aux citoyens canadiens. Cet acte a été perçu par les Québécois comme une réaction excessive. Certains se demandaient s'il s'agissait d'un complot pour prendre le contrôle du gouvernement du Québec. Cependant, ceux qui ont été emprisonnés étaient assez outrés. De nombreuses personnes ont été incarcérées dans des centres de détention après avoir été arrêtées uniquement pour leurs opinions nationalistes. Malgré tout, la plus terrible attaque terroriste de l'histoire du Canada a joué un rôle important dans la détérioration des relations entre francophones et anglophones dont le feu ne s'est pas éteint à ce jour.

Le mouvement souverainiste du Québec

L'objectif du mouvement souverainiste québécois, un mouvement politique, est de donner l'indépendance au Québec depuis 1867, la souveraineté sur toutes les questions touchant à toute règle de droit applicable sur son territoire. Les souverainistes plaident pour que le peuple québécois exerce son droit à l'autodétermination, qui lui donne le choix de se joindre à un État tiers, de former une alliance politique avec un autre État ou de déclarer son indépendance, afin de créer collectivement le premier État indépendant de la province. L'État par des moyens démocratiques.

La nation québécoise, selon les souverainistes québécois, sera mieux en mesure de faire progresser sa propre croissance économique, sociale, écologique et, bien sûr, culturelle avec un tel État souverain. Sur le nationalisme québécois, le mouvement souverainiste au Québec se construit.

La province de Québec s'est rapprochée à deux reprises de l'accession à l'indépendance en 1980 et 1995, a appelé à un référendum pour déterminer si la population de la province appuie la revendication de souveraineté du Québec. Les « fédéralistes » qui souhaitaient rester une partie des États-Unis ont remporté le référendum de 1980, mais le Canada s'est dangereusement rapproché de l'indépendance lors du vote de 1995. Il y avait une différence de seulement 54 288 voix entre les « souverainistes » dirigés par le Parti québécois (PQ) et le camp du 'non'.

– Que s'est-il passé lors du référendum de 1980 ?

Le 20 mai, un vote a eu lieu dans toute la province et la proposition de poursuivre la sécession a été rejetée par une marge de 59,56 % contre 40,44 %.

– Quel a été le résultat du référendum québécois qui a eu lieu en 1995 ?

Le référendum a vu le taux de participation le plus élevé de toutes les élections provinciales ou fédérales de l'histoire du Canada, avec 93,52 % des 5 087 009 Québécois inscrits qui ont voté. Les électeurs ont rejeté l'initiative le 12 juin 1995, 50,58% votant « Non » et 49,42% votant « Oui ». Par rapport au référendum de 1980, la marge était sensiblement plus étroite.

État actuel de la souveraineté québécoise

Après le référendum de 1995, les partisans de la souveraineté ont commencé à décliner. Cependant, dix ans plus tard, lors de l'élection à la direction du PQ en 2005, les sondages ont révélé une augmentation du soutien à la souveraineté et à l'indépendance. Il semblait qu'il y aurait une indépendance pour le Québec. Mais le résultat était différent. La performance du PQ aux élections provinciales de mars 2007 a été la plus faible depuis son arrivée au pouvoir en 1976. Le parti est revenu au pouvoir en 2012, mais c'était un gouvernement minoritaire sans possibilité de convoquer un autre référendum. Le parti a essuyé une cuisante défaite aux élections provinciales de 2014, qui tournaient autour de la question de la souveraineté. Ce résultat a clairement démontré que les résidents de la province n'avaient aucun enthousiasme pour un autre référendum.

Conclusion

La question de la souveraineté du Québec est toujours considérée comme non résolue par la grande majorité des politiciens québécois et souverainistes. Bien que cet enjeu soit de nature politique, la volonté d'indépendance du Québec pourra mieux faire avancer sa propre croissance économique, sociale, écologique et, bien sûr, culturelle. La souveraineté du Québec découle aussi de considérations culturelles. La principale justification culturelle du mouvement souverainiste est que seule la souveraineté peut effectivement garantir la survie de la langue française, permettant aux Québécois de créer leur nationalité, de maintenir leur identité culturelle et de conserver leur mémoire collective.

Des référendums visant à accorder au Québec une certaine autonomie et indépendance ont eu lieu respectivement en 1980 et 1995. Mais aucun d'eux n'a réussi. Un autre référendum ne peut être programmé par l'administration actuelle, et le nationalisme québécois dans son ensemble a de plus en plus de mal à gagner du terrain dans un monde de plus en plus globalisé.

Actuellement, il semble que la province de Québec ait encore un enjeu linguistique et culturel important. Les Anglophones ont l'impression d'être chassés du pays, tandis que les Francophones sont en colère contre les Anglophones pour avoir manqué de respect à leur culture. Même s'il peut être difficile pour le Québec de faire sécession économiquement ou géographiquement. La question est toujours d'actualité puisqu'il y a encore des gens qui croient qu'une scission s'impose d'un point de vue intellectuel et culturel.

Bibliographie

Références:

1. Grabowski, J. 2001. Historia Kanady. Warszawa: Prószyński i S-ka.
2. Lacoursière, J. 1995. Histoire populaire du Québec. Des origines à 1791. Sillery (Québec) : Les éditions du Septentrion, vol. 1.
3. Lacoursière, J. 1996. Histoire populaire du Québec. De 1791 à 1841. Sillery (Québec) : Les éditions du Septentrion, vol. 2.
4. Lacoursière, J. 1995. Histoire populaire du Québec. De 1841 à 1896. Sillery (Québec) : Les éditions du Septentrion, vol. 3.

5. Parizeau, Jacques. 2009. La souveraineté du Québec : hier, aujourd'hui et demain. Montréal : Michel Brûlé.

Références web:

1. Toutes les ressources ont été consultées entre octobre et décembre 22.

2. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/quebec-as-a-distinct-society/ francophone-anglophone-relations/crise-d 'octobre/métis

3. https://en.wikipedia.org/wiki/Quebec_sovereignty_movement

4. https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4362&context=etd

Le monde arabe-libyen des années 80 à travers le roman « L'Arabe du futur 1 » de Riad Sattouf

Anthony Gomes

Résumé

L'Arabe du futur : Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984) est un mémoire graphique basé sur l'enfance de l'auteur franco-syrien, Riad Sattouf. Par le biais de ce roman, le lecteur est lancé dans deux mondes contrastés : le monde européen et le monde arabe. À partir d'une narration d'un point de vue d'un enfant, les particularités de la Libye et de la Syrie sont soulignées. Reflétant le monde arabe des années 1980, dans *L'Arabe du futur 1*, Sattouf aborde les complexités d'un individu qui se déplacent, de temps en temps, d'un monde à l'autre. En suivant ses complexités, les thèmes de l'identité, de l'héritage et de la culture sont développés. L'univers de l'auteur et ses éléments ont un impact majeur sur le développement de son personnage. Par conséquent, l'objectif de ce travail est d'assister à la création et à la représentation du monde arabe libyen des années 80 dans lequel vit l'auteur dans une perspective néo-historicisme.

Mots-clés: Livre vert, panarabisme, état des masses populaires, rationnement alimentaire, propriété privée.

Introduction

L'Arabe du futur : Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984) (dorénavant *L'Arabe du futur 1*) est un mémoire graphique basé sur l'enfance de l'auteur franco-syrien, Riad Sattouf. Ce premier roman graphique des 5 tomes est paru en 2015. Cette œuvre aborde la vie de Sattouf, 2 ans, son père Abdel-Razak et sa mère Clémentine. Par le biais de ce roman, le lecteur est lancé dans deux mondes contrastés : le monde européen et le monde arabe. À partir d'une narration d'un point de vue d'un enfant, les particularités de la Libye et de la Syrie sont soulignées.

Riad Sattouf, l'auteur de *L'Arabe du futur 1*, est un dessinateur français, né à Paris le 5 mai 1978. Étant un couple dans un mariage mixte, sa mère française et son père syrien ont fortement influencé l'enfance de Sattouf (Still, 2017). Il a passé son enfance en Libye et en Syrie avant de retourner en France pour des raisons pédagogiques et professionnelles. Il commence à travailler sur la bande dessinée. Les réactions positives de la famille ont encouragé Sattouf à poursuivre ses pratiques de dessin tout au long de l'âge adulte. Il a fréquenté *L'École de L'Image* pour étudier l'animation. Son travail a été également apprécié par Olivier Vatine, un caricaturiste de renom.

Ayant grandi au Moyen-Orient, Sattouf avait vu de près la situation politique, sociale et économique arabe. Le conflit historique entre Israël et la coalition du monde arabe a eu un impact négatif sur certains pays. Il y a eu une augmentation du fossé concernant les affiliations religieuses et politiques. Un sentiment d'hostilité a été ressenti à l'extérieur et

à l'intérieur des États de l'ancien empire Ottomon. La domination impériale - britannique, française, italienne - dans les pays arabes était autrefois considérée comme la principale cause de l'hostilité arabe, et il était largement cru, et encore plus largement affirmé, qu'avec la fin de la domination impériale, cette hostilité disparaîtrait (Lewis, 1992).

Reflétant le monde arabe des années 1980, dans *L'Arabe du futur 1*, Sattouf aborde les complexités d'un individu qui se déplacent, de temps en temps, d'un monde à l'autre. En suivant ses complexités, les thèmes de l'identité, de l'héritage et de la culture sont développés. L'univers de l'auteur et ses éléments ont un impact majeur sur le développement de son personnage. Une tendance similaire est prouvée dans le travail de Lo Nigro, G. (2021) qui a étudié la construction de la masculinité hégémonique dans la Libye postcoloniale de Kadhafi et la Syrie de Hafez al Assad. Par conséquent, l'objectif de ce travail est d'assister à la création et à la représentation du monde arabe libyen des années 80 dans lequel vit l'auteur dans une perspective néo-historicisme.

Cadre théorique

Les romans graphiques attirent non seulement les lecteurs vers la littérature, mais les obligent également à utiliser des compétences de lecture plus complexes pour interpréter les images (Schwarz, 2002). En conséquence, les romans graphiques peuvent être des outils pour aiguiser les compétences en littératie visuelle. En outre, Butcher & Manning (2004) affirme que les romans graphiques peuvent être utiles en tant que littérature historique. Le pouvoir narratif de *L'Arabe du futur 1* est combiné avec d'autres éléments visuels. Ainsi, l'histoire prend vie à travers une genre unique au sein de l'autobiographie qui est définie par Pons (2018) comme « autoethnographie ».

> "[...] define a unique genre within autobiography that can be defined as "autoethnography", in which the language of comics becomes a key element in the architecture of this reflective approach, fundamental because the textual and visual levels run in parallel to develop a profound relationship with the reader. Drawing offers the personal interpretation of the childhood memory of the artists, who overcome the trauma through a text that refers to their present, achieving an unusual dual level of reflection that entraps the reader, unable to refute the assumption of a personal introversion of this discourse" (Pons, 2018).

Pons (2018) affirme que des réflexions profondes sur la nature indissoluble de l'identité ethnique, culturelle et personnelle, articulées au-delà des considérations nationales et localistes, établissent des relations profondes du conflit au Moyen-Orient. Par conséquent, dans cette œuvre, le monde arabe de Sattouf est peint à travers la perspective du Néo-historicisme.

L'*Oxford English Dictionary* (OED, 2011) définit le Néo-historicisme comme « *a form of cultural analysis which examines the ways in which a cultural product (especially a literary text) interacts with and participates in its historical context, especially with reference to the power relations operating within the society of its time.* » (Une forme d'analyse culturelle qui examine la manière dont un produit culturel (en particulier un texte littéraire) interagit et participe à son contexte historique, en particulier en ce qui concerne les relations de pouvoir opérant au sein de la société de son temps). Il est donc nécessaire d'analyser *L'Arabe du futur 1* dans le cadre de cette théorie littéraire pour développer une compréhension du monde de l'auteur et de ses implications sur le développement des personnages.

Brannigan (1998) souligne le fait que le Néo-historicisme comprend les histoires du passé comme les moyens de la société de construire un récit qui correspond inconsciemment à ses propres intérêts. Un personnage comme Abdel-Razak, le père de Sattouf, est en interaction constante avec le monde arabe qui se voit dans ses comportements verbaux et non verbaux. Ainsi, ce travail prend une position néo-historiciste pour développer et représenter le monde arabe des années 1980. Plus précisément, la Libye, le premier pays que les personnages fréquentent dans *L'Arabe du futur 1*.

Libye – tableau social

L'Arabe du futur 1 commence avec le voyage de Riad Sattouf en Libye en 1980 à l'âge de 2 ans. Abdel-Razak, le père de Riad, déménage en Libye car il est incapable de trouver un emploi approprié qui honorerait son doctorat récemment obtenu. Immédiatement, la famille se retrouve dans un monde qui semble inhabitable pour de multiples raisons sociales, économiques et politiques.

En 1980, la Libye est dirigée par Mouammar Kadhafi qui était au pouvoir depuis son coup d'État du Royaume de Libye en 1969. Kadhafi avait aboli la Constitution libyenne post-1951 et il a introduit sa propre philosophie politique qu'il a basée sur son « Livre vert » publié dans les années 1970. En tant que seul et invincible dirigeant, il a adopté sa propre forme de socialisme islamique. Sa politique étrangère était anti-occidentale et anti-israélienne. La Libye de Kadhafi a été témoin de l'interdiction des boissons alcoolisées et des jeux d'argent. Il a également fermé toutes les églises chrétiennes. Pour stimuler l'économie libyenne et tenir les pouvoirs entre ses mains, il a nationalisé en 1973 l'industrie pétrolière.

Riad Sattouf, l'auteur du roman, fait revivre le cadre social de la Libye à travers divers éléments du roman graphique. Le monde arabe, en particulier la Libye, est dépeint à travers les conditions politiques et économiques contemporaines existantes de Mouammar Kadhafi. Ces politiques ont des implications pour le monde social de Sattouf.

L'État des masses populaires était un système politique introduit par Mouammar Kadhafi. Cette libéralisation politique a poussé le pays à de multiples changements. Vandewalle (1991) affirme qu'au cours du temps, cette configuration politique définit la société libyenne.

> "As Libya celebrated the twentieth anniversary of its "revolution" on September 1, 1989, the country entered its third decade under the leadership of Qadhafi. In his view, only constantly renewed waves of political mobilization among the *jamahir* (masses) could sustain a *jamahiriya*, a neologism coined by Qadhafi meaning a political system purportedly marked by popular rule but without political parties or their representatives. With the creation of the People's Army at the 1989 celebrations, Qadhafi declared that all institutions in the country had been put directly under the command of the masses. Libya had become the full-fledged jamahiriya that he had earlier described in his Green Book". (Vandewalle, 1991).

La forte présence de Kadhafi est remarquée dans le roman quand Abdel-Razak lit le « livre vert » à sa femme et à son fils. Le livre vert soutient le système en critiquant l'assemblée populaire comme une organisation sans la présence de la population : « L'assemble Populaire est une représentation trompeuse du peuple. La simple existence des parlements, sous-tend l'absence du peuple… » (18). Abdel-Razak continue la lecture : « Il n'est donc pas raisonnable que la démocratie soit juste l'apanage d'un petit groupe de députés devant agir au nom des masses. Le pouvoir doit être entièrement celui du peuple... » (18) [Fig. 1].

Fig. 1. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 18). © Allary Éditions

Dans le monde de l'État des masses populaires libyennes, les politiques socialistes radicales du gouvernement libyen n'ont pas réussi à créer une économie de soutien pour ses citoyens. Avec la privatisation économique et le contrôle des marchés, la société s'est retrouvée avec des pénuries alimentaires. Cette incapacité de l'État à assurer la distribution de nourriture est notée par Vandewalle (1991).

> "Since 1969, the Libyan government has pursued policies having the opposite effect. It implemented radical socialist economic policies in which all aspects of the economy - from banking to retail-were dominated by the state and where individuals were first discouraged and later forbidden (in the name of People's Power) to engage in the economy outside the state-controlled public sector. In this process, the state assumed a purely distributive role. It not only failed to create the administrative, regulatory, and legal institutions that were needed to establish markets internally, but it tried to abolish them after the 1977 Sabha declaration with its "revolutionary" initiatives". (Vandewalle, 1991).

La crise économique a touché les Libyens qui souffraient d'une grave pénurie de biens de consommation. Le système des supermarchés publics, qui représentait l'une des principales tentatives de Kadhafi pour éliminer le commerce privé, a vacillé sous le poids de la corruption et d'un système de distribution désorganisé. Cet échec a conduit à la création d'un rationnement alimentaire. Les rations alimentaires ont été distribuées par l'intermédiaire des coopératives qui n'ont pas assuré l'organisation logistique. De la nourriture a été distribuée contre une contravention. Le manque de variété alimentaire a provoqué la colère de la population : « Vous allez recevoir autre chose que des œufs ? Ça fait deux semaines qu'il y a que des œufs... Le petit peut pas manger que des œufs... » (23). Un tel système de distribution alimentaire ressemble au rationnement alimentaire en temps de guerre (Theien, 2009). Les Libyens doivent se débrouiller avec les quantités emballées et disproportionnées de rations alimentaires [Fig. 2].

Fig. 2. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 24). © Allary Éditions

Riad Sattouf et ses parents ont été accueillis dans le monde de Kadhafi qui avait aboli la propriété privée. Une restriction de la propriété a eu lieu lorsque la déclaration du Livre vert « la terre n'est la propriété de personne » a été promulguée (Ibrahim, 2017).

> "Property disputes such as Mr O's originate in the economic ideas contained in Gaddafi's Third Universal Theory. These were outlined in the second part of his Green Book, 'The Solution of the Economic Problem: Socialism,' which was first published in 1975. Gaddafi asserted that an individual cannot be free unless he 'controls' his own basic needs, namely: a house, an income, and a vehicle. Ownership of property and income beyond the fulfilment of these basic requirements was deemed extraneous". (Ibrahim, 2017).

La loi sur l'abolition de la propriété privée des maisons a fourni aux citoyens des maisons gratuites dont les portes ont été fermées par d'énormes chaînes. [fig. 3]. Les portes n'avaient pas de serrures puisque les maisons n'appartenaient à aucune personne en particulier. [fig. 4]. L'abolition de la propriété a conduit à ne pas tenir compte de la maison que l'on occupait. Les maisons étaient délabrées et aucune personne ne considérait qu'il était de son devoir de s'en occuper [Fig. 5].

Fig. 3. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 11). © Allary Éditions

Fig. 4. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 11). © Allary Éditions

Fig. 5. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 11). © Allary Éditions

La Libye de Kadhafi était régie par les lois énoncées dans son « livre vert ». Le livre vert était l'un des éléments fondamentaux de son idéologie qui nous aide à comprendre son régime socialiste à partir de la réalité socio-économique et politique (İkiz, 2019). Dans le roman, l'image et le panneau ont le pouvoir de contribuer à l'histoire avec des éléments tels

que la taille, la texture, l'ombrage et la couleur. McCloud (1994) nous rappelle que chaque illustration est intentionnelle et réalisée avec une réflexion stratégique et une planification derrière elle. Par conséquent, la collection de pensées de Kadhafi sur l'impérialisme, les échecs du capitalisme en Occident et le communisme dans les blocs soviétique et asiatique est présentée aux lecteurs en vert parmi le jaune dans les panneaux. Ce livre était un document important dans la Libye islamique socialiste.

> "The Libyan political system was a combination of socialism and Islam, derived in part from ethnic practices. The Green Book represented the constitution of the country alongside Islamic law (1973-2010). In this system, the General People's Congress, whose members were elected by universal and obligatory suffrage across a pyramid of people's committees and local government, guided the country. The government's purpose was to serve as the intermediary between the masses and the leadership." (Elareshi, 2020).

Le livre vert est présenté à Riad Sattouf et à sa mère Clémentine, par Abdel-Razak comme le plus haut de tous les livres commentés sur tous les sujets. « « Le livre vert » de Mouammar Kadhafi était un petit livre qui détaillait la pensée du Guide Suprême sur tous les sujets. » (18). Qualifiant le livre de « suprême », Abdel-Razak affirme la crédibilité du livre. Ce livre vert énumère les lois qui qualifient la Libye de monde défavorable aux femmes. İkiz (2019) note que selon le livre vert de Kadhafi, les sociétés industrielles modernes, qui ont amené les femmes à s'adapter au même travail physique que les hommes au détriment de leur féminité et de leur rôle naturel en termes de beauté, de maternité et de sérénité sont matérialistes et non civilisés. Donc, ce monde est défavorable pour les femmes. Lo Nigro, G. (2021) identifie la masculinité hégémonique multiculturelle répétée que les acteurs sociaux du roman exhibent devenant ainsi partie intégrante du développement du personnage de Riad Sattouf.

> « Les personnages féminins de Sattouf ne se déterminent pas spontanément : il dessine des personnages généralement silencieux. Autrement dit, ces femmes ne parlent pas sans qu'elles ne se sentent interpellées : elles parlent pour résister, pour réagir à la naïveté des affirmations des dominateurs. » (Lo Nigro, 2021).

Même si les droits des femmes existaient à l'époque de Kadhafi, les femmes ont souffert de manière disproportionnée sous le régime oppressif parce que les femmes libyennes se sacrifient traditionnellement pour leurs familles. On s'attendait à ce que les femmes fassent passer leur mari et leur famille avant elles. Ces conditions sexistes subtiles sont importantes tout au long du roman [Fig.6]. Le monde sexiste libyen façonne les pensées d'Abdel-Razak et il veut donc que sa femme reste à la maison et prenne soin de son fils. « Je veux que ma femme reste à la maison désormais... Et s'occupe de mon fils » (33).

Fig. 6. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 18). © Allary Éditions

Les citoyens libyens devaient suivre les lois sur la propriété mentionnées dans le livre vert. İkiz (2019) précise que le livre affirme que tout emploi dans le secteur des services en tant que travailleur rémunéré est une nouvelle forme d'esclavage dans le monde moderne. Par conséquent, il y a un fort besoin de justice et de répartition équitable des revenus pour les nécessités. Ainsi, le travail en échange d'un salaire est pratiquement la même chose que l'asservissement d'un être humain. Vers la fin du chapitre 1 du roman *L'Arabe du futur 1*, Abdel-Razak apprend que Kadhafi a introduit de nouvelles lois qui obligent la population à échanger ses emplois. « À la télévision, il a été expliqué que Kadhafi avait promulgué de nouvelles lois qui forçaient les gens à échanger leur emploi. » (47). Quelles que soient la profession et les compétences, les emplois doivent être échangés [Fig. 7]. Par conséquent, fervent partisan du panarabisme et de ses politiques, Abdel-Razak est pris dans un dilemme. Le monde qu'il soutient finit par se retourner contre ses intérêts. Ainsi, il décide de rentrer en France.

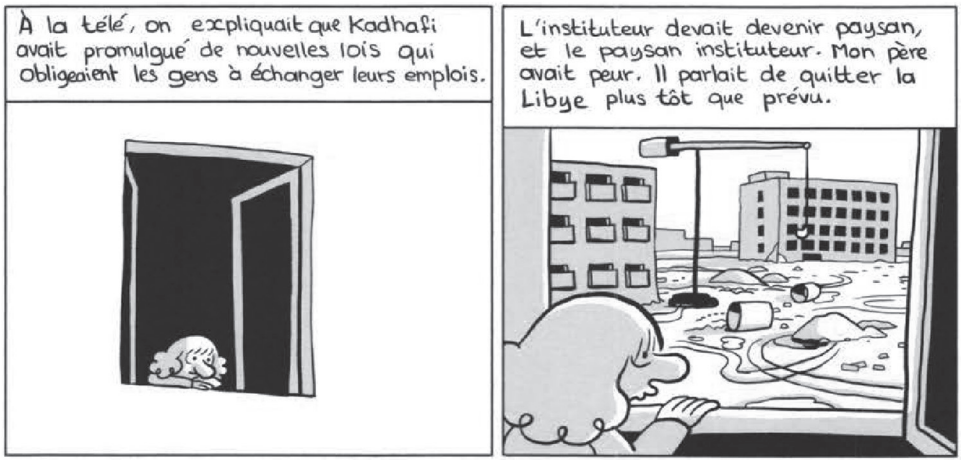


Fig. 7. Riad Sattouf, *L'Arabe du futur 1* (2015, 47). © Allary Éditions

Conclusion

Le monde dans lequel Riad Sattouf se développe est en constante évolution. Abdel-Razak, son père, a un impact majeur sur la construction du personnage de Riad Sattouf. Les actions, les processus de pensée, les croyances et les décisions des personnages du roman sont le résultat du monde dans lequel ils résident, ici, en Libye. Les changements constants dans les aspects politiques, économiques, sociaux et culturels de la Libye après la révolution de 1969 sont évidents dans le roman. L'auteur dépeint le monde arabe en mettant subtilement en évidence le système politique, les conditions de logement, les arrangements alimentaires, la condition des femmes, le livre vert et ses lois, etc. Le monde libyen de 1980 dans le roman reflète les conditions historiques de l'époque et valide ainsi les actions et les décisions des personnages du roman.

Au fur et à mesure que les personnages vont de Libye en France, ils se retrouveront bientôt dans un autre pays arabe. Il serait intéressant d'explorer le voyage du personnage dans son nouveau pays arabe, la Syrie. En particulier, pour découvrir comment les deux mondes arabes

s'alignent, mais aussi diffèrent dans leurs conditions en raison du leadership politique basé sur des points de vue religieux.

Références

1. Brannigan, John. "New Historicism and Cultural Materialism Today". *New Historicism and Cultural Materialism*. Transitions. Palgrave, London. 1998. https://doi.org/10.1007/978-1-349-26622-7_6.

2. Bucher, Katherine T., and M. Lee Manning. "Bringing Graphic Novels into a School's Curriculum." *The Clearing House*, vol. 78, no. 2, 2004, pp. 67–72. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/30197687. Accessed 25 Dec. 2022.

3. Elareshi, Mokhtar. "Media and Social Change in Libya". In Miladi, Noureddine., & Noha, Mellor (Eds.) *Routledge Handbook on Arab Media*. 2020 (pp. 00-00). London and New York: Routledge.

4. Ibrahim, Suliman. "Property Claims in Post-Gaddafi Libya: Political Debates and Justice Seeking in the Aftermath of Law 4/1978." *Hague J Rule Law* 9, 2017, pp. 135–156. *SPRINGER*, https://doi.org/10.1007/s40803-016-0046-6.

5. İkiz, Ahmet Salih. "GREEN BOOK AND ISLAMIC SOCIALISM." *EURASIAN JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES*, vol. 7, no. 3, Eurasian Publications, 2019, pp. 23–29. *Crossref*, *RESEARCHGATE,* https://doi.org/10.15604/ejss.2019.07.03.003.

6. Lewis, Bernard. "The Middle East Crisis in Historical Perspective." *The American Scholar*, vol. 61, no. 1, 1992, pp. 33–46. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41211974. Accessed 25 Dec. 2022.

7. Libya : A Country Study. *The Library of Congress*, 1 Jan. 1991, www.loc.gov/item/88600480.

8. McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.

9. Nigro, Giorgia Lo. "Construction Et Déconstruction De La Masculinité Hégémonique Dans L'Arabe Du Futur 1 : Une Jeunesse Au Moyen-Orient (1978-1984) De Riad Sattouf." *Il Tolomeo 23*, 2021, pp. 243–268. *ACADEMIA,* doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/028. Accessed 20 Dec. 2022.

10. New Historicism. In *Oxford English dictionary* (3rd ed.) 2011. Retrieved from http://dictionary.oed.com

11. Pons, Álvaro M. "The Middle East through Comics: From the Reconstruction of Memory to Bridges between Civilisations". *Quaderns de la Mediterrània.* 26, 2018, pp. 99-103.

12. Riad Sattouf, Arab of the Future. *THE ARAB COMIX PROJECT: ARAB AND ARAB-DIASPORA GRAPHIC FICTION*, arabcomixproject.weebly.com/riad-sattouf-arab-of-the-future.html. Accessed 24 Dec. 2022.

13. Sattouf, Riad. *L'Arabe du futur.* Vol. 1, *Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984).* 2015, Paris : Allary Éditions.

14. Schwarz, Gretchen E. "Graphic Novels for Multiple Literacies." *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 46, no. 3, 2002, pp. 262–65. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/40017133. Accessed 25 Dec. 2022.

15. Still, Edward John. "Riad Sattouf's L'Arabe Du Futur, Bodily Humour, and a Politics of Socio-Symbolic Adolescence." *Francosphères 6.1*, 2017, pp. 35–60. Web.

16. Theien, Iselin. "Food Rationing During World War Two: A Special Case of Sustainable Consumption?" *Anthropology of Food*, no. S5, OpenEdition, Sept. 2009. *Crossref*, https://doi.org/10.4000/aof.6383.

17. The Muammar Gaddafi Story. *BBC News*, www.bbc.com/news/world-africa-12688033. Accessed 24 Dec. 2022.

18. Vandewalle, Dirk. "Qadhafi's 'Perestroika': Economic and Political Liberalization in Libya." *Middle East Journal*, vol. 45, no. 2, 1991, pp. 216–31. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/4328274. Accessed 25 Dec. 2022.

19. What You Need to Know About Rationing in the Second World War. *Imperial War Museums*, www.iwm.org.uk/history/what-you-need-to-know-about-rationing-in-the-second-world-war. Accessed 24 Dec. 2022.

La crise migratoire et le défi de l'intégration dans *Assommons les Pauvres* de Shumona Sinha

Arman Boro

Résumé

Shumona Sinha dans son roman Assommons les pauvres, présente la situation des migrants bangladais en Europe causée notamment par la crise écologique et les facteurs économiques après les années 2008. Elle parle de l'échec des politiques dans la réception des nouveaux arrivés qui est dû à l'incompréhension et l'ignorance des souffrances des immigrés venant du Bangladesh qui affectent grandement les politiques d'immigrations ainsi que l'attitude du public à leur égard. Par conséquent, dans une tentative d'obtenir une vie meilleure en acquérant le statut d'asile politique, des milliers d'immigrants bangladais sont obligés de mentir et de fabriquer des histoires de persécutions politiques et religieuses. L'auteur critique le système d'immigration français de ne pas avoir accueilli ces migrants et de les avoir fait mentir. Cet article vise à examiner comment les compréhensions hégémoniques des différences culturelles, linguistiques et raciales affectent l'intégration de ces immigrants dans la société française.

Mots-clés : L'immigration, l'anti-immigration, le racisme, le colonialisme, Shumona Sinha

Introduction

Dans cet article, nous allons examiner les représentations des immigrants qui viennent de Bangladesh, les sans-papiers, dans *Assommons les Pauvres!* Dans ce roman, la narratrice anonyme du roman, à l'instar de l'auteur de l'œuvre est une interprète pour des demandeurs d'asile bangladais dans l'office français de protection des réfugiés et apatrides (l'OFPRA) entre 2009 et 2011 en France. Le roman s'ouvre avec la narratrice dans une cellule, arrêtée par la police, pour avoir cassé une bouteille du vin sur la tête d'un immigrant bangladais. Cet acte violent est choquant à premier égard car il semble symboliser un signe de trahison de son propre people afin de s'aligner avec la société au pouvoir. Or, il s'avère crucial parce qu'il signifierait qu'elle se sépare de la collectivité ethnique d'Indiens et de Bangladais parlant le bengali. Par conséquent, nous voyons qu'elle est soumise à une série d'épreuves par le commissariat, Monsieur K, pour avoir montré son détachement de sa région. Cette autofiction est la rétrospection de la part de la narratrice qui tente de reconstituer les événements conduisant à la violence afin de comprendre en profondeur le désir inconscient qui l'a amenée à faire ce choix violent. Par conséquent, elle raconte les innombrables histoires inventées des immigrants à Monsieur K.

Shumona Sinha est une écrivaine indienne d'expression française, venant de Bengale. Elle vit en France depuis 2001 où elle y est allée comme une assistante d'anglais. Ses œuvres sont importants car ils nous informent sur la vie d'immigrants et en même temps façonne nos compréhensions de leurs expériences. Ils traitent aussi du défi de l'intégration et des conflits entre les diverses races et cultures en France. Dans cet article, nous étudierons la question de la crise migratoire et le défi de l'intégration dans son roman *Assommons les Pauvres!* (2011)

Il y a plusieurs raisons telles que les persécutions politiques, les raisons économiques, les crises écologiques, les guerres qui déplacent les gens et les poussent d'aller vers les pays plus riches et progressistes. Mais, les difficultés d'un immigrant peuvent se poursuivre pendant de nombreuses années après l'immigration, car le processus implique de nombreuses pertes (maison, nourriture, famille, amis, langue, climat, etc.) En outre, l'adaptation à de nouveaux codes sociaux, moraux et linguistiques prend du temps et n'est pas un simple fait. Les immigrants que rencontre la narratrice dans *Assommons les Pauvres* sont des immigrants clandestins de la région du Bangladesh qui arrivent en France à la suite des catastrophes écologiques qui les ont rendus démunis, avec l'espoir et le rêve de changer la trajectoire de leur vie. Il est important de noter que c'est l'excès ou l'absence de souffrance qui différencie les immigrés des réfugiés. Ces derniers sont des personnes qui demandent l'asile dans un pays étranger en raison de guerre, de persécutions, d'extrême pauvreté ou de catastrophes naturelles. Par contre, une demande pour le statut d'immigrant exige que les candidats démontrent leur mérite, leur indépendance financière, leur potentiel de trouver un emploi et leurs compétences linguistiques afin de démontrer qu'ils n'auront pas de difficultés dans le pays d'accueil et s'assimileront aussi rapidement que possible. Mais nous voyons à travers du roman de Sinha que la France n'accepte ces gens bangladais comme des réfugiés, car le Bangladesh n'est pas considéré d'être un pays en danger. Donc, une fois arrivée en France, ces personnes n'arrivent même pas à être acceptées par les autorités comme réfugiés. Comme mentionne Amitav Ghosh dans *The Great Derangement* que ses ancêtres du Bangladesh ont connu une grave crise écologique et : « étaient des réfugiés écologiques bien avant que le terme ne soit inventé »[1]. Mais, la gravité de ses conséquences est encore ignorée par les autorités.

Nous allons analyser les efforts de Sinha de mettre en évidence les insuffisances politiques d'accommoder de nouveaux arrivés, car les autorités politiques ne considèrent pas la souffrance comme un facteur important. D'une part, le titre de son deuxième livre *Assommons les Pauvres* (prise du poèmeen prose de Baudelaire) lui-même peut être pris comme une réponse à la politique anti-immigration de l'Occident qui ne prend pas en compte les réfugiés écologiques. Dans une interview sur ce roman SS dit aussi qu'elle a conçu cette violence verbale et physique vers les immigrants bangladais dans son roman pour « secouer » la conscience des lecteurs et pour « redonner la dignité » à ces gens (comme Baudelaire a voulu faire dans son poème).[2] D'autre part, elle a également mis en évidence le fait que ces pauvres ne veulent pas et ne sont pas capables de se conformer au mode de vie française car ils sont uniquement à la recherche d'un meilleur avenir et pour eux le profit économique est plus important que le gain culturel. En prenant le cas des réfugiés écologiques et économiques de Bangladesh ; elle pose ce paradoxe de l'intégration qui est le problème auquel la France est confrontée aujourd'hui. Alors, nous examinerons comment les stéréotypes généré à la fois, de pays européens sur les pays en voie de développement en tant que subordonnés affectent-ils et entravent-ils la réception des migrants et le processus de la migration ? Et, aussi d'analyser comment la limite nord-sud est maintenue et présentée dans la fiction de Sinha. Madelaine Hron dans *Translating Pain* constate que:

1. Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable (Berlin Family Lectures)*. University of Chicago Press, 2017, p.3.
2. Sinha, Shumona. « Assommons les pauvres » *YouTube*, publié par librairie mollat, le 24 Nov 2011, https://www.youtube.com/watch?v=fdEqVHiXD2M&ab_channel=librairiemollat

> Our limited understanding of immigrant suffering may have effects in real life: in public attitudes towards immigrants, and as a result, in public policy.[3]

L'incompréhension des souffrances et des troubles des immigrants sont le résultat du discours raciste du passé colonial. L'hégémonie sociale qui place les Blancs en tant qu'êtres rationnels par opposition aux autres non-Blancs en tant qu'êtres moins cultivés conduit à des problèmes de discrimination, de racisme et de xénophobie. Elle affecte les deux parties car elles se considèrent mutuellement comme des « autres », bien que dans le discours contemporain et l'âge de mondialisation, la célébration de la « différence », de « l'hybridité » et de la « mobilité » soit à la mode.

Nous avons divisé cet article en 3 parties. Dans la première partie, nous allons voir la manière dont Sinha compare les immigrants aux animaux et les références au colonialisme.Dans la deuxième partie, nous allons examiner comment, selon l'auteur, le racisme persiste et fonctionne à l'Occident. Dans la troisième partie, nous allons montrer la critique de Sinha sur les politiques d'immigration en France.

L'imagerie animale

Tout au long du texte, Sinha parle des immigrants en utilisant une imagerie animale qui les éloigne de la catégorie d'un être humain :

> Lasse et accablée, je m'abandonne sur le sol moite de ma cellule et je pense encore à ces gens-là qui envahissaient les mers comme des méduses mal-aimées et se jetaient sur les rives étrangères.[4]

Dès le premier paragraphe du roman, nous avons une idée de la façon dont les immigrants sont assimilés à des créatures détestables et sous-humaines. Cette comparaison des immigrés avec des méduses symbolise la peur d'être piqué qui les rend indésirables. Ce sentiment d'invasion résonne bien avec les tendances actuelles d'inhospitalité des pays d'accueil, que ce soit pour des raisons économiques, politiques ou sociales. Bien qu'il s'agisse d'une généralisation, c'est une révélation de la peur contre les étrangers et de l'angoisse d'accepter « les envahisseurs ». Cette peur de l'invasion par les migrants est un thème populaire dans la littérature de droite partout et les écrivains tels que Michel Houellebecq (Soumission)[5]et Jean Raspail (Le Camp des Saints)[6] viennent à l'esprit. Sinha a réussi de parler du racisme-un sujet tabou en France et à travers ses romans nous voyons comment la discrimination raciale y persisterait.

Nous voyons qu'en appelant les immigrants comme « des hordes d'animaux (qui) étaient sorties dès l'aube de leurs grottes obscures, de leurs cages secrètes»[7] et aussi de les comparer avec la progéniture d'une « truie »[8] Sinha se réfère à leur grand nombre, montrant une migration de masse capable de perturber la paix du pays hôte où la France est devenue un « pays poubelle »[9]envahi par les réfugiés.

3. Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. University of Toronto Press, 2009, p. xii
4. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!* Editions De L'Olivier, 2011, p.9
5. Houellebecq, Michel.*Soumission*. Flammarion, 2015.
6. Raspail, Jean. *Le Camp de Saints*. Editions Robert Laffont, 1973.
7. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!*Editions De L'Olivier, 2011, p.122
8. Ibid., p.17
9. Ibid., p.121.

Sinha fait ce choix de comparer les immigrants avec les animaux pour attirer l'attention au passé colonial. Selon Frantz Fanon, dans le langage colonial « le nègre symbolise le biologique »[10]. C'est à dire:

> Colonial reasoning reduced Blacks, women, and other visible minorities to ontological bodies and attributed to them primitive, instinctive, animal passions.[11]

De la même façonne, les immigrants sont présentés dans une imagerie animalière pour signifier leur rôle subalterne, positionné dans le domaine de la nature et de l'animal et perçu comme l'autre « exotique » par opposition à un citoyen, pour montrer comment existe-t-il encore ces préjugés coloniaux. Par conséquent, ces immigrants sont exclus de la société, ils résident à la périphérie et se sont considérés comme un groupe des êtres inférieurs qui doivent encore être civilisés, ce qui rappelle la mission civilisatrice coloniale. Comme le disait Hron, le « fardeau de l'homme blanc » s'est transformé en « fardeau de la démocratie », car des multitudes d'immigrés sont accueillis dans les pays développés pour y être éduqués et assimilés dans un ordre social progressif et des valeurs occidentales.[12]

La représentation dévalorisante des immigrants

Sinha nous montre l'exploitation à laquelle les immigrants font face, vite assimilés comme la main-d'œuvre qui produit le visage brillant de la ville. Elle les qualifie d'être des « esclaves du nouveau millénaire »[13] qui sont poussés dans une zone de répulsion :

> Dès l'entrée ces hommes rappelaient l'arrière-scène des boutiques et des restaurants faussement chics de la ville. Ils me rappelaient la crasse, l'eau sale et le tintement mélancolique des vaisselles bon marché, le parfum âpre des tissus exotiques. Ils étaient le revers de la broderie, ils étaient le dos noir des poêles trop usées, ils étaient la face cachée de la mascarade.[14]

Elle ne peint pas une image dorée mais évoque plutôt le bas-ventre de la société, en soulignant leur travail peu valorisé et clandestin. Les immigrants bangladais sont montrés comme une masse indésirable qui est une obstruction pour toute société moderne et progressiste. Une fois encore, ils sont caractérisés comme des vagues d'hommes qui agressent non seulement la France mais aussi leur pays voisin (principalement l'Inde). L'auteur veut mettre en évidence le point commun de l'hostilité manifestée à l'égard des immigrants, même dans son propre pays qui correspond à la virulente rhétorique anti-bangladaise, qui est omniprésente en Inde. Depuis l'indépendance du Bangladesh, un grand nombre de personnes ont migré vers l'Inde, ce qui a suscité des sentiments anti-immigrants dans les régions frontaliers avec Bangladesh en Inde.

Puis, l'auteur utilise diverses images et métaphores à première vue désobligeantes pour donner des allusions racistes. Par exemple, l'image d'un nuage sur le point de déverser la pestilence sur la ville apparaît à plusieurs reprises :

10. Fanon, Frantz. *Peau Noire Masques Blancs*. Éditions Du Seuil 1952, p.135.
11. Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. University of Toronto Press, 2009, p.76.
12. Ibid., p.77.
13. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!* Editions De L'Olivier, 2011, p.39.
14. Ibid., p.29.

> Ensemble ils ressemblaient à un énorme nuage imprévu qui aurait pu à tout moment se déverser sur la ville. Le vent mourait définitivement auprès d'eux.[15]

Autrement dit, les populations autochtones de l'Ouest ont perçu les immigrants (un énorme nuage imprévu) comme un danger pour l'unité culturelle, ce qui explique l'apparition de problèmes entre immigrants et autochtones à l'ère postcoloniale. Cette peur de la perte de la culture à cause de migration de masse est l'une des principales raisons qui créent une division entre la culture d'accueil et la culture de l'immigrant. Ceci a été souligné comme conduisant aux troubles culturels:

> Thus, one can clearly observe the same cultural torment, isolation and alienation the formerly colonized people suffered from during the colonial age and also in post-WWII England, the postcolonial West.[16]

Des rôles stéréotypés ont été créés à la suite de ces inégalités culturelles, ce qui a aggravé la situation des ex-colonisés. Nous voyons également dans le roman la déstabilisation et le malaise qui résulte principalement des différences culturelles et religieuses. Comme le disait Joan Scott :

> L'idée d'un choc des civilisations a marqué plusieurs décennies de politiques gouvernementales qui, tout en prétendant œuvrer à trouver le meilleur moyen d'intégrer les populations issues de l'immigration nord-africaine dans la société française, n'ont en vérité qu'un horizon. L'unique critère pour devenir français reste l'assimilation. Tout aussi persistante est la caractérisation des musulmans comme une population inassimilable.[17]

En plus, nous voyons l'utilisation répétitive d'adjectifs comme « difformes » et autres pour décrire les immigrants qui sont assimilé à des rongeurs dans la terre. Et, une fois de plus la question de leur « désir» et non « l'amour »pour le pays d'adoption est invoquée :

> Rabougris, difformes, borgnes, entassés les uns sur les autres dans les sous-sols, ils poussent pendant la nuit, s'enracinent dans une terre qu'ils n'aiment pas mais qu'ils désirent[18].

Cela révèle que les immigrants sont principalement motivés par la soif d'amélioration économique, ce qui est de nature plus matérialiste et ce qui montre le manque de passion, comme s'ils n'étaient pas capables de l'émotion humaine de l'amour. Et, qu'ils ne sont pas des êtres émotionnels, passionnés de faire partie d'un plus grand épanouissement ou de gain culturel en s'intégrant à la culture française. En d'autres termes, ils viennent ici simplement parce qu'ils sont obligés.

Le système mensonger

Sinha critique également les politiques d'immigration qui vole les « vraies histoires » des immigrants, en les obligeant à créer des raisons fictives de leur fuite du pays natal. Leurs comptes ne sont jamais suffisants pour gagner l'asile politique. Alors, ils sont obligés de dépendre sur les marchands des hommes (la traduction littérale de l'expression bengalie

15. Ibid., p.22.
16. Köseoğlu, Berna. "The Immigrant Experience in V.S. Naipaul's The Enigma of Arrival and Z. Smith's White Teeth: An Exploration of Homi Bhabha's Postcolonial Theory". People's Movements in the 21st Century - Risks, Challenges and Benefits, edited by Ingrid Muenstermann,IntechOpen,2017.10.5772/66969. https://www.intechopen.com/chapters/53701
17. Scott, Joan Wallach. La politique du voile. Éditions Amsterdam, 2017, p.112.
18. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!* Editions De L'Olivier, 2011, p.97-8.

« Adam-byapari ») de leur fournir et leur vendre des histoires fabriquées de persécutions politiques, de persécutions religieuses, de faux certificats, d'emplois clandestine, etc. Mais, leur dépendance sur ces marchands pour les histoires et les emplois conduit à d'innombrables exploitations et harcèlements.

Il est tragique que leurs propres histoires ne sont jamais entendues car celles-ci sont remplacées par des mensonges. Ils n'ont aucune chance s'ils ne mentent pas car beaucoup d'entre eux sont des migrants économiques. Ils deviennent ainsi les victimes des politiques qui en font automatiquement des menteurs. Cela est due au fait que, selon la Convention de Genève et la Charte des Nations unies, les demandes d'asile sont généralement accordées pour des raisons politiques ou religieuses. Iva Pekarkova dans *The World is round*, se moque de ce jeu de langage juridique en démontrant comment les immigrants doivent maîtriser l'art d'inventer une histoire suffisamment déchirante pour se voir accorder l'asile pour des raisons politiques et humanitaires.[19] Dans la même optique, nous voyons à travers *Assommons les pauvres !,* comment les immigrants bangladais sont obligés de raconter les histoires de persécution politiques et religieuses pour qualifier à recevoir de l'aide de l'état français.

Les histoires compliquées des immigrés se sont ainsi réduites à des mensonges, surtout des mensonges fabriqués par des agents qui leur demandent de raconter les histoires qui plairaient aux autorités françaises. Pour la majorité des autorités françaises, la souffrance et la douleur racontée par les immigrants deviennent normalisées. Ils les considèrent comme une partie inhérente au récit de l'immigrant. Comme l'expliquait Hron:

> Invariably, in such politics of pain, certain types of pain are privilegedas opposed to other types, resulting in a hierarchization of pain.The more traumatic and shocking the pain, the more recognition andpower can be gained.[20]

Cependant, ce n'est pas le cas avec les histoires racontés par immigrants bangladais. Leur douleur n'occupe pas les côtés de privilégiés. Leurs récits sont généralement répétitifs et communes, car la plupart d'entre elles ont été achetées afin de répondre aux demandes de raconter une histoire convaincante. Ce manque d'originalité est visible dans leur récit, car pour les « marchands d'hommes », il s'agit simplement d'une affaire. Ils vendent la même histoire àplusieurs migrants :

> Les récits ressemblaient aux récits. Aucune différence. Sauf quelques détails, de date et de nom, d'accent et de cicatrice. C'était comme si une seule et unique histoire était racontée par des centaines d'hommes, et la mythologie était devenue la vérité. Un seul conte et de multiples crimes : viols, assassinats, agressions, persécutions politiques et religieuses.[21]

La narratrice et les officiers sont capables de voir à travers leurs mensonges, et de comprendre que leurs récits n'étaient que des mensonges. Leurs histoires sont toujours déjà qualifiées de mensonges par les autres officiers aussi que c'était juste la « routine » pour eux. La narratrice qualifie ces récits mensongers des immigrants comme faisant partie des milliers d'objets rejetés par la mer et qui arrivaient sur les plages pour s'entasser et se dégrader. Les officiers se lassent de ces événements répétitifs et considèrent qu'il s'agit d'une sorte de jeu qui se

19. Pekarkova, Iva, and David Powelstock. *The World Is Round*. 1st ed., Farrar Straus and Giroux, 1994, p. 55-6.
20. Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. University of Toronto Press, 2009, p.59.
21. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!* Editions De L'Olivier, 2011, p.11.

répète sans cesse. En fin de compte, tous les officiers y compris la narratrice sont conscients que rien ne changera malgré leurs multiples tentatives d'obtenir l'asile.

Conclusion

En guise de conclusion, le récit de Sinha ouvre la voie à une discussion sur la situation géopolitique nord-sud. La catégorisation des immigrants comme des envahisseurs des territoires européens est problématique et affectent les politiques d'immigration. Sinha utilise des images d'animaux et des descriptions désobligeantes pour mettre en évidence le décalage entre le statut des immigrants et le monde civilisé. Il est important de considérer comment la représentation de « l'autre » qui a circulé à l'époque coloniale dans les romans, les pamphlets, les lettres ont façonné une certaine image des régions et de peuples et la manière dont celle-ci affecte les attitudes de gens aujourd'hui. D'une part, les approches euro centriques, en considérant les autres cultures comme inférieures et moins civilisé, ont grandement influencé la perception et l'attitude de gens de l'Occident. D'autre part, les sujets ex-coloniaux ont intériorisé les conceptions euro centriques, ce qui les affecte à bien des égards, notamment pour s'intégrer et créer un déséquilibre dans une société multiculturelle. Bien que les pensées aient changé au fil des ans en particulier avec l'émergence des études postcoloniales, les éléments de préjugés générés dans le passé façonnent encore l'attitude des gens. Comme le disait Edward Said :

> One aspect of the electronic, postmodern world is that there has been a reinforcement of the stereotypes by which the Orient is viewed. Television, the films, and all the media's resources have forced information into more and more standardised molds. So far as the Orient is concerned, standardisation and cultural stereotyping have intensified the hold of the nineteenth-century academic and imaginative demonology of "the mysterious Orient." This is nowhere more true than in the ways by which the-Near East is grasped.[22]

Dans *Assommons les pauvres*, les immigrés sont présentés comme incapables de s'intégrer aux modes de vie français s'accrochant à leur propre culture et à leur propre communauté. La langue est l'une d'immense barrière pour eux, car ils sont incapables de communiquer et d'établir ni des relations, ni inspirer de la confiance chez les citoyens. Ils vivent donc dans isolement et se sont marginalisé par la société française qui les pousse de se regrouper dans leurs communautés ethniques où ils trouvent un peu de sécurité. Dans ce processus, ils sont dépourvus de toute la subjectivité et de l'individualité car ils semblent tous être les mêmes. Pour souligner les écarts entre les deux sociétés, nous voyons l'utilisation d'un récit généralisé et stéréotypé par la narratrice, où ils semblent avoir de forts attachements communautaires, non désireux d'adopter les coutumes françaises; ce qui ne s›aligne certainement pas avec les idéaux de la république française. Sinha a donc souligné que l'intégration est l'un des défis à la société moderne qui devient de plus en plus multiculturelle où l'intégration entre diverse races, ethnies, cultures et religions sont présentées comme un rêve farfelu.

Références

1. Fanon, Frantz. *Peau Noire Masques Blancs*. Éditions Du Seuil 1952.

2. Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable (Berlin Family Lectures)*. University of Chicago Press, 2017.

22. Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin Classics, 2003, p.26.

3. Houellebecq, Michel. *Soumission*. Flammarion, 2015.

4. Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. University of Toronto Press, 2009.

5. Köseoğlu, Berna. "The Immigrant Experience in V.S. Naipaul's The Enigma of Arrival and Z. Smith's White Teeth: An Exploration of Homi Bhabha's Postcolonial Theory". People's Movements in the 21st Century - Risks, Challenges and Benefits, edited by Ingrid Muenstermann,IntechOpen,2017.10.5772/66969. https://www.intechopen.com/chapters/53701, consulté le 12 Novembre.

6. Pekarkova, Iva, and David Powelstock. *The World Is Round*. 1st ed., Farrar Straus and Giroux, 1994.

7. Raspail, Jean. *Le Camp de Saints*. Editions Robert Laffont, 1973.

8. Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin Classics, 2003.

9. Scott, Joan Wallach. *La politique du voile*. Éditions Amsterdam, 2017.

10. Sinha, Shumona. *Assommons Les Pauvres!*Editions De L'Olivier, 2011.

11. Sinha, Shumona. « Assommons les pauvres » *YouTube*, publié par librairie mollat, le 24 Novembre2011,https://www.youtube.com/watch?v=fdEqVHiXD2M&ab_channel=librairiemollat, consulté le 28 Novembre

Roots of Women's Protesting Voices in India and Anita Nair's *Ladies Coupe*

Ashish Kumar Pathak

Abstract

Indian women novelists often focus on the condition of women in the context of socio-cultural historic, political conflicts faced by them especially in India. A woman is always defined in relation to a man and she is deprived of an identity of her own. It's easy to liberate woman in a primitive social structure even if she is uneducated but it's very hard to think of her freedom in a society which is moving ahead at the path of progress and civilization. Women have always been considered as subordinate to men. They have hardly been allowed to realize their independent existence. This article offers a glimpse into the efforts made by thinkers and women activists to ameliorate the condition of women in modern India and against this backdrop the inner and outer journey of self-realization of the protagonist of Anita Nair's *Ladies Coupe* has been analyzed.

Keywords: Self, oppression, protest, independence, identity.

History of humanity is replete with instances of violence against women and if violence is not tangibly visible, it is inherent in various acts of subjugation, often as an alibi for their protection and welfare. Women's condition is no exception in India where they are often portrayed as Goddesses commanding respect and adoration but this remains an ideal and they are meted out unequal treatment. Women are systematically taught to compromise with desires to have food, dress, leisure time or sexual desires as per their needs. Under such circumstances they start loathing their own bodies and existence. They are trained to assume the roles of daughters, sisters, wives and mothers and subsume their needs in the needs of their fathers, brothers, husbands and sons. Anita Nair's wonderfully written novel *Ladies Coupe* offers a glimpse into the heart of women's lives in contemporary India, revealing how the dilemmas that women face in their relationships with husbands, mothers, friends, employers and children are the same world over. The protagonist of the novel is Akhila, forty-five and single, an income-tax clerk, and a woman who has never been allowed to live her own life - always the daughter, the sister, the aunt, the provider – until the day she gets herself a one-way ticket to the seaside town of Kanyakumari. In the intimate atmosphere of the all-women sleeping car – the 'Ladies Coupe' – Akhila asks the five women the question that has been haunting her all her adult life: can a woman stay single and be happy, or does she need a man to feel complete? Before I delve deep into this question of women's inevitable dependence on men through the exposition of this novel, I would like to trace the history of women's empowerment in India.

Although the earliest references to the Hindu women's right to inheritance can be traced back to the *Rigveda* and ancient legal texts *Dharmashastra*[1], the first modern protest movement

1. Rigveda I. 124.7 4 'She goes to the west as (a woman who has) no brother (repairs) to her male (relatives); and like one ascending the hall (of justice) for the recovery of property, (she mounts in the sky to claim her lusture) …' also quoted in Chandrakala Padia, Women in *Dharmasastras: A Phenomenological and Critical Analysis* , Rawat Publications, 2009, p. 179.

for the amelioration of women's condition in India was started by Raja Rammohunn Roy. Raja Rammohun Roy and Debendranath Tagore established the Brahmao Samaj on the 20th of August, 1828. This was a movement against the prevailing Brahmanism of the time and it ushered into the period of Bengal Renaissance pioneering all social, political and educational reforms within the Hindu community of the 19th century. Roy protested vehemently against the rite called *Sati* or widow immolation and his efforts to abolish this inhuman practice were remarkable successful. His involvement in this movement led him to other issues of reforms such as women's education, polygamy, dowry, rights to inheritance and marriage, conditions of widows etc. He firmly believed that the issue of women's right to inheritance was evidently related with the plights of widows, sati, polygamy etc. In an essay entitled 'Rammohun Roy and the Bengal Renaissance: An Historiographical Essay' David Kopf writes.

> He found her uneducated and illiterate, deprived of property rights, married before puberty, imprisoned in purdah, and murdered at widowhood by a barbaric custom of immolation known as sati. One has only to read Rammohun's works on social reform to realize that most of it deals with one aspect or another of man's inhumanity to women in Bengal. The conclusion was obviously that only by freeing women and by treating them as human beings could Indian society free itself from social stagnation. (37)

In fact, this was the condition of women across India. To cure the Indian society of these ills he not only appropriated writings ranging from *Manusmruti*, *Vrihaspati*, and *Yajnavalkya* to Western liberal ideas but also confronted the legal doctrines of *Mitakshara* and *Dayabhaga* which deprived women's right to inheritance. Tausif Fatima aptly observes, "The fact that Rammohun Roy defends the rights of women within a traditional framework, invoking ancient texts, suggests that he is not blindly following tradition but creatively manipulating and even creating 'tradition'". (645)

After a long struggle and series of campaigns the Bengal Sati Regulation was passed in 1829 and the inhuman practice of burning widow with her deceased husband came to an end. Thereafter, the Brahmo Marriage Act of 1872 came into existence which set fourteen years as the minimum age for the marriage of girls. But the underage marriage of Keshub Chandra Sen's daughter to Nripendra Narayan, the 15-year-old king of the north-eastern state of Cuch Bihar, triggered serious controversy and created schism within the Brahmo Samaj as Keshub Chandra Sen had made strenuous efforts to make this law. However, it was an achievement which was going to have a profound impact on the lives of women in India.

1917 was the year of epochal changes in India. The formation of WIA (Women's Indian Association) was one of the momentous events which pioneered the women's movement in India. Annie Beasant, Margaret Cousins and Dorothy Jeena Raja Dasa were instrumental in founding this Association. WIA awakened and trained women for shouldering their own responsibilities and soon it developed as a potent force to fight against illiteracy, child marriage, the Devdasi system and other social ills. The members focused to work for the government policies on educational and social reforms for women and this movement had a political edge owing to Annie Beasant. The following were the principal objectives of WIA-

1. To work towards compulsory primary education so that each girl and boy has access to it.

2. To provide adequate representation of women in local boards, Legislative Councils and Assemblies.

3. To prepare women leaders by education, guidance and training.
4. To conduct workshops and seminars on different issues related to women and children.
5. To secure voting rights for women.

Stri-Dharma was a monthly publication, an official organ of WIA, and after some time it became a full-fledged journal which published articles in English, Hindi and Tamil. The journal focused on events and issues pertaining to women, articles on their condition and reports from different branches of the organization. These efforts insisted that women, as wives as well as mothers, would be able to dedicate their lives to the service of India only by raising responsible citizens. Consequently, by 1923 women were appointed in municipal councils and local governing bodies and most of them were the members of the WIA. Margaret Cousins, the secretary of WIA, was the first Head of the National Girls School at Mangalore and soon after that she became the first woman magistrate in India. Cousins encouraged Indian women to support a reform program which was based on individual rights and rescued women and children from laboring in coal mines. She co-founded the All India Women's Conference in 1927 and served as its president in 1936. This establishment was instrumental in advancing educational reforms for women. *Stri-Dharma* reprinted an interview which was conducted in Calcutta by *The Statesman* for women to express their views regarding the Purdah system. The superintendent of Shashwat Memorial Girls School, Mrs R.S. Hossein compared the Purdah system to "carbon monoxide gas because it causes a painless death" (Broom 22).

Another organization which worked for the betterment of women and children was the All India Women's Association (AIWA) founded in 1927 by Margaret Cousins. It diversified into various social and economic activities involving women. It had a link with the Indian National Congress of which Charulata Mukherjee was an active member. Another prominent member was Kamaladevi Chattopadhyay, the founder of Lady Irwin College for Home Sciences, a premiere college of its kind for women in New Delhi. Later, All India Women's Conference launched a quarterly journal named *Roshni* in 1938. Women activists started raising their voices against various injustices by using slogans such as 'Women Know Your Rights', 'HIV AIDS Training Manual for Trainers', 'Nari aur Kanoon' etc. This is one of the oldest surviving women's journals. In the October issue of 2012, the editor of Roshni discussed the incident of female feticide and their efforts to stop it:

> With women and Khap panchayats joining hands to prevent female feticide, the initiative appears to be yielding results, at least in Jind District of Haryana as not a single such case has been reported there in past three months. Incidentally, it was Bibipur Village in Jind which had undertaken a campaign against female feticide and organized the Khap mahapanchayat on the issue in July. Attended by 106 khaps from Haryana, Delhi, Rajasthan, UP and Punjab, this mahapanchayat promised to change the worrying trend in Haryana and outside by unanimously deciding to fight against those indulging in female feticide (Roshni Oct-Dec 2012, p.15).

Another example of their impressive work printed in Roshni was the case of 'Save a Girl Child Campaign'. In 1931 another prominent member of the organization, Amrit Kaur led a campaign to convince the Viceroy to include women in the forthcoming Round Table Conference in London which was later attended by Sarojini Naidu. On her insistence, the

subject of handicrafts and arts was started in Lady Irwin College. She was of the view that when harijan girls become teachers, doctors, nurses and health visitors, they will overcome another bastion in the fortress of untouchability.

This zeal for women's empowerment brings into existence another organization, Self Employed Women's Association (SEWA) founded in 1972 by the noted Gandhian leader Ela Bhatt. SEWA members are women who earn a living through their labor or small business. This association is strongly supported by the World Bank which considers it as a model to be replicated elsewhere. SEWA has main goals such as to organize women workers for full employment and self-reliance. It has many sister organizations: SEWA Bank, SEWA Academy, SEWA Research, SEWA Communication etc. Its fortnightly newsletter in Gujarati, *Akashganga,* seeks to reach the policymakers, program planners and a wider national and international audience.

Besides these associations, many small women help groups came into being. One of them is Gulabi Gang which first appeared in Bundelkhand, Uttar Pradesh. The group was founded in 2006 by Sampat Pal Devi at Bundelkhand in Uttar Pradesh. This region is one of the poorest districts in the country and is marked by a deeply patriarchal culture, rigid caste divisions, female illiteracy, domestic violence, child labor, child marriages and dowry demands. The women's group is popularly known as Gulabi or 'Pink' Gang because the members wear bright pink saris and wield bamboo sticks. Sampat says, "We are not a gang in the usual sense of the term, we are a gang for justice". The Gulabi Gang was initially intended to punish oppressive husbands, fathers and brothers, and combat domestic violence and desertion. The members of the gang would accost male offenders and prevail upon them to see reason. The more serious offenders were publicly shamed when they refused to listen or relent. Sometimes the women resorted to their lathis, if the men resorted to use of force. The members of this group believe in violent protest when their silent protests get no result. They affirm, "Yes, we fight rapists with lathis (sticks). If we find the culprit, we thrash him black and blue so he dare not attempt to do wrong to any girl or woman again, boasts Sampat Devi Pal, the group's founder and head" (Desai). Devi first discovered the power of the stick in the 1980s when she used it against a neighbor who abused his wife. More importantly, Devi's model of delivering alternative justice inspired a movement that now boasts of a network of 400,0000 women. These women are dressed in pink sarees, all wielding a stick, across eleven districts of India's largest province of UP. The sticks are an integral part of the gang's identity. The group seeks to redress the grievances through dialogues, rallies and hunger strikes whenever an incidence of crime, corruption or malpractice is brought to its notice. They fight for violence against women, preventing child marriages, arranging weddings of couple in love facing local resistance. Once a police officer refused to register a rape case, Sampat Devi Pal herself beat him for this act. It inspired Cinema as well; a documentary and full-length feature film which has captured the popular imagination. The Gulabi Gang has offered and still providing a way out for women. "I got a lot of respect and dignity when I wear pink saree. Men speak nicely, they listen to me, they are not authoritarian anymore, so it's better" (Reisch), says Maya Devi a young mother of five. She has been a member of the gang for almost two years.

The lives of lower caste women are more exposed to violence and they are mostly rape victims. However, it doesn't mean that all other women are safe. There are many women activists who fought for women's rights in India and made a way for justice. Indira Jaising,

Meenakshi Arora, Leila Seth, Rupan Deol Bajaj, Flavia Agnes, Kavita Krishnan are a few feminist activists who have been instrumental in bringing a new meaning in the life of women in India. Their efforts have resulted in many constitutional provisions which act as safeguards for women against violence and harassmen.

II

Indian women novelists have minutely observed the condition of women in society while depicting its culture, customs, traditions, norms, festivals and beliefs. Many of them have the first-hand experience of sufferings in the Indian society which infuses their tone of narration with anger and resentment. Modern women novelists such as Ashapurna Devi, Mahasweta Devi, Anita Desai, Shobha De, Namita Gokhle, Ruth Pravar Jhabvala, Kamala Das, Bharati Mukherjee, Shashi Deshpande, Kamala Markandeya, Nayantara Sahgal, Anita Nair et al have contributed to the delineation of women's struggle to exist in the society with dignity and respect. Their protesting voices narrate stories ranging from childhood to widowhood which reflect their feminine subjectivity and the psychological conditions in the male dominated society.

Anita Nair is a prolific Indian writer in English and she has been writing novels, short-stories, poems, plays, travelogues etc since 1997. She is best known for her novels titled *The Better Man* (1999) and *Ladies Coupe* (2001). Nair holds revolutionary ideas about marriage and man-woman relationship. In her opinion contemporary social consciousness is leading to a point where conditions for better growth of two complementary components, man and woman, would be ensured by their separate and individual development. Her main stress is on development of personality and genius which is quite difficult to achieve.

Ladies Coupe is a novel which unfolds the story of a middle-aged spinster named Akhilendeshwari or Akhila. The novel also presents the life of five different women who are fellow passengers in a ladies coupe with Akhila, telling each other their stories and experiences of life which reminds one of Chaucer's *The Canterbury Tales*. Akhila has taken all the responsibilities of her family after the accidental death of her father. Though she is the bread winner but not the head of the family just because she is a woman and this place is reserved for males only. As the eldest child of the family, she has completed all her responsibilities- performed the marriages of her three siblings, took care of finances, fulfilled everyone's need but nobody thinks about her life and happiness. After much brooding Akhila decides to travel alone for the first time in her life to search answer to her question that 'can a woman live alone all by herself happily or she needs a man to complete her life'? She booked for herself a seat in a ladies' coupe which symbolizes the life of Indian women which is confined to a particular area like a coupe. Anita Nair herself had experienced at a railway station that how women are given a secondary status everywhere. She says:

> Some years ago, I was buying a ticket and I found this special ladies' line clubbed with the handicapped and senior citizens. I was a little disturbed by the blatant inequality and wanted to write about it. Either you discuss it or write essays. In my case, whenever things perplex me, I write fiction (Interview by Bindu Menon).

Akhila's story is her effort to seek answer to her questions. In a ladies coupe she travelled with five women: Prabha Devi, Janaki Devi, Margaret Shanthi, Sheela and Marikolanthu. All these women are different in their age, economic, social and cultural backgrounds; yet

they all faced humiliations in their lives and are aware of their secondary position in society. Akhila asks them whether a woman can stay unmarried, live on her own, or as her mother says that a woman needs a man to complete her life. All her fellow passengers answer these questions but Margaret's answer is most convincing. She tells Akhila, "You should trust your instincts… you have to find your own answers. No one can help you do that" (21).

Janaki, the oldest of the group, has lived for forty years in a married life and she was always having a male member to help her. She feels tired of her fragile self and psychological dependence on men to complete her. Her mother has brought her up to be an ideal wife and mother as foe them marriage is the ultimate goal of every woman's life. To fulfil the duties of an ideal wife and mother she always sacrifices her wishes and always follows her husband's dictates. She describes her position as a woman:

> I am a woman who has always been looked after. First there was my father and my brothers, then my husband. When my husband is gone, there will be my son, waiting to take off from where his father left off. Women like me end up being fragile. Our men treat us like princesses. And because of that we look down upon women who are strong and who can cope by themselves (Nair 22-23).

She is an example of an ideal woman for whom her husband, children and home are everything. She served them throughout her life and never thought of her personal wishes. So, through the character of Janaki, the novelist shows that how, knowingly or unknowingly, women consent to their subjugation in a patriarchal society.

However, Janaki's story made Akhila a bit confused and Prabha intervened aptly that Akhila cannot draw conclusion from Janaki's story. Akhila is unable to understand why she should get married to a man when she is capable of bearing all the responsibilities of her family. She wonders, "Is this a man only who can complete a woman's life?". The confusion of Akhila was noted by Margaret who says, "A woman needs a man but not to make her feel whole (Nair 45). Though Margaret is a married woman, she believes that there is no compulsion in any woman's life to be dependent on men for happiness. She further asserts, "A woman doesn't really need a man. That is a myth that men have tried to twist into reality" (Nair 95). This statement by a married woman made everybody confused. So, Margaret started her own story that shows how she made herself free from the clutches of her husband.

Maragaret was a gold medalist in Chemistry and wanted to do research in America but her husband Ebenzer Paulraj thwarted her ambitions and made her a teacher in his school. Her love for Ebenzer blinds her and she fails to realize how he was enslaving her in the name of love. Her husband, being an egoist, cannot tolerate rebellion against his decisions and often humiliates her in front of his colleagues and friends. He forces her to abort her child only for the sake of his pleasure. He prevents her from keeping long hair and visiting the Church every Sunday. Being a self-centered man, he doesn't allow her to acquire the PhD degree and never cares for her emotions. These humiliations make her existence very suffocating and she starts hating her husband. She hates him to the extent that she plans everything to take her revenge. She accepts in front of her co-passengers:

> God didn't make Ebenzer Paulraj a fat man. I did.
>
> I, Margaret Shanthi, did it with the sole desire for revenge. To erode his self esteem and shake the foundation of his being. To rid this world a creature who, if allowed to remain the way he was … would continue to harvest sorrow with a single-minded joy.

> Among the five elements that constitute life, I classify myself as water… water that heals… water that forgets… water that also destroys. For the power to dissolve and destroy is as much a part of being water as wetness is (Nair 96).

The readers here can simply understand the power of a common woman who is capable of giving life like water but also adequate enough to destroy. Earlier Margaret gives into Ebenzer's wishes to give him pleasure just like every dutiful wife but later on she realizes how systematically he imposes himself on her. So, finally she decided to snatch her freedom in her own way. She overfed her husband only to make him fat and sluggish day by day so that his sharpness is blunted and he becomes dependent on Margaret. This is the example of new woman who will not yield to patriarchy silently. Margaret, a simple Chemistry teacher, used her scholarly brain to make her life more comfortable and liberated by bringing a drastic change in her married life. She tells Akhila, "When you add water to sulphuric acid, it splutters at first. But soon it loses its strength, it loses its bite. The trick is when to add it and how much" (Nair 134). Akhila learns from this example that it is not bad to be in a relationship but everybody has to have courage to cope up with odd circumstances. Margaret finds freedom while living in the same relationship which she earlier found suffocating.

Prabha Devi, another passenger in ladies' coupe, is a married woman with a happy family yet she had her own experiences of life to share with them. Prabha is having all qualities of a good wife, an obedient daughter-in-law and caring mother but one incident has a deep impact on her psyche. Describing her life, she says:

> Prabha Devi wanted to be like the women she had seen in New York. With swinging hair and a confident stride. They seemed to know exactly where they were going and once, they got there, they knew what they had to do. Their lives were ruled by themselves and no one else. Such pose, such confidence, such celebration of life and beauty (Nair 177).

She transformed herself like them imitating every mannerism and style and realized, "I am beautiful. I am desirable. How lucky I am to be me" (Nair 179). She also decided not to have baby very early. But once when a friend of her husband ignored her in the absence of her husband, she didn't like it. She thinks, "Am I to be treated as a mere extension of someone else's personality? Jagdeesh's Mrs and no more" (Nair 180). And after it, unconsciously, she sent a wrong message to that man that she likes him. Then one day he visited her house and made advances towards her. This incident gives her a shock and she decided that she would lock that gay-spirited woman who made such a mistake. She decides to be contented with her lot with whatever she has got in her life and gradually she became a timid woman. Feeling wearied for a longer time with a sense of guilt thereafter, one day she decides to join swimming class to overcome this feeling. Finally, she is able to learn how to swim which gave her the feeling of contentment as an individual entity and helped her overcome timidity and fear. From the experience of Prabha Devi, Akhila learnt that as a human being nobody is perfect but if we distinguish between right and wrong, life is full of blessings no matter whether one is married or single.

One more passenger in ladies' coupe is Sheela, a teenager, who has been a victim of child abuse. When Sheela visited her friend Hasina's house, Hasina's father (Naazar) touched Sheela with a wrong motive. She remembers, "The touch of his finger tingles on her skin for a long time… Another time, the bows on the sleeves of her blouse had come undone and up.

Hasina and her mother watched Naazar knotted the bows, slowly, meticulously" (Nair 166). Sheela was unable to protest against Naazar's unwanted touch and ashamed at this physical abuse but she decided never to go to Haseena's house again. She learnt the best things about life from her grandmother whom she loved most. Her grandmother used to say, "The only person you need to please is yourself. When you look into a mirror, your reflection should make you feel happy" (Nair 67). When her grandmother dies, she decorates her dead body with nice ornaments and in doing so she rebels against the norms of society just to fulfil her grandmother's wishes. Akhila learnt from Sheela the importance of self-esteem, confidence and mental strength to fight against the taboos of society.

Marikolanthu is a little different from other fellow passengers in terms of her class. She is a poor peasant girl who has worked as a maid servant. Earlier she was hesitant to convers with Akhila but later on she tells her story. Marikolanthu's father died when she was nine and her mother stopped her schooling because her brother had to study. Then she started going to Chettiar house to help her mother in work and during her work over there she was raped by Murugan, got pregnant and gave birth to a child. After this incident she was disowned by her mother. Further, Mari experienced a lesbian relationship with Sujata Akka at Chettiar House where Sujata's husband exploits her sexually. Later on, she felt affectionate towards her son Muthu, born out of rape, after the death of Murugan. Mari learnt to be a self-reliant person after facing oppression and exploitation throughout her life. Finally, like her mother and Sujata Akka who were also victims of male oppression, she decides to live her life alone without a husband. She tells Akhila, "What happened then was that for the first time, I wrested control of my destiny. I wasn't going to wage wars or rule kingdoms. All I wanted was a measure of happiness. All I wanted to be was Muthu's mother" (Nair 268). Akhila learnt from Marikolanthu's story that women have to be self-reliant at any cost. They have to decide that for which reason they are living their life i.e. what the motive of life is. It is the woman who has to decide what matters more for her- her social status or real happiness. Akhila's conversation with Karpagam gives an impetus to live her life freely. Though Karpagam is a widow, she wears Kumkum on her forehead, wears colorful clothes, lives happily with her daughter without caring for anybody.

Therefore, each and every conversation takes Akhila towards her final decision. Earlier she was always an extension of someone's identity being someone's sister or daughter or aunt but now she didn't want to be a mere extension again. So, finally the realization leads to transformation and she decides that she is going to live her life all alone happily. Akhila found the answer all by herself that I too must learn to move on with the tide of life rather than be cast on banks. This is the way of protest by Akhila against all social restrictions and questions. She finally freed herself from all oppressive ties and realized that to live happily a man's presence is not necessary. Presenting the reality of women's life, Anita Nair shows that restrictions are everywhere whether they belong to the upper, middle or lower class. All these boundaries are so suffocative that one has to take a drastic step to come out of all such circumstances. The suggestions made by other women passengers of ladies' coupe helped Akhila to make the final decision of making herself a complete entity without desiring for a man. If every woman really wants to be happy she will have to question for herself the rules prevalent in the man-made society and take a stride towards her emancipation.

Works Cited

1. Broome, Sarah K. *Stri-Dharma: Voice of Indian Women's Rights* Movement 1928-36. Georgis State University. Web 16 October 2022. <https://scholarworks.gsu.edu/history_theses/57/>

2. Fatima, Tousif. 'Women's Rights and Hindu Law of Inheritance: The Approach of Rammohun.

3. Roy'. Proceedings of the Indian History Congress, 2009-2010, Vol. 70. Pp 634-638. <https://www.jstor.org/stable/44147711>. Accessed on 08 October 2022.

4. Kopf, David. 'Rammohun Roy and the Bengal Renaissance: An Historical Essay'. Rammohun Roy and the Process of Modernizing India. Ed. V.C. Joshi. Vikas Publishing House Pvt Ltd. New Delhi. 1975.

5. *Roshni Journal of All India Women Conference.* July-September 2014. Web. 2 November 2022. <http://aiwc.org.in/roshni2014>.

6. Reisch, Robyn. The Gulabi Gang: Women and Justice in India. I heart intelligence. Web. 1 November 2022. <https://iheartintelligence.com/gulabi-gang-india>

7. Nair, Anita. Ladies Coupe. Penguin Book: New Delhi, 2001.

Nair, Anita. '*Ladies Coupe* was Harder to Write'. Interview by Bindu Menon. Web 2 November 2022. <http://www.anitanair.net >(February 21, 2003).

A Study on the Cultural Heritage : The Melas (Festivals) of Varanasi

Bala Lakhendra

Abstract

The Varanasi, the Benares or the Kashi- an illustrious place of pilgrimage and in idealized nucleus of faith – has been likened to Jerusalem and Mecca. It is acknowledged throughout the world as a core of the Hindu tradition and a seat of ancient learning. It is a city where infinity and continuity, the past and present live together. There are few cities in the world of greater antiquity, and non that have so uninterruptedly maintained their ancient celebrity and distinction. Varanasi is the same Kashi or Benares, visited by Aadi Jagat Guru Shankaracharya, Sakya Muni, enlightened Mahatma Buddha, the birth place of Suparshvanath, Chandraprabhu, Shreyanshnath and Parshvanath – the seventh, eighth, eleventh and twentieth Tirthankaras of Jainism Tradition. Great Guru Ramanand ji, Mahatma Kabir, Sant Ravidas and Sant Tulsi Das lived in Kashi and talked about selfless service, devotion, love, peace and brotherhood. It still holds the same value for the Hindu of today as it did for their forefathers. It also shows quite clearly the bond created by this Holiest of Holy city between the different generations, who have come, and will no doubt continue to come to fulfill the wishes of their ancestors. Festival or Melas, as they are commonly called, are very numerous in all parts of India including Kashi. They are more or less connected with religion; and their origin can be in every case, traced to certain religious ceremonies performed as said to have been performed, in some sacred locality, as on the banks of a river or near a holy pond. They are in fact fairs, and, in some instance, they are of prodigious extent. The world mela signifies a concourse or assemblage of persons, and, is derived from the Sanskrit root mil, meaning “to meat”, “to congregate”. The main aim of this paper is to trace out the tradition of Melas prevailed in Kashi.

Key words: Mela, Tradition, Festival.

In Varanasi, Benares or Kashi the melas or fairs are being organised throughout the year with great enthusiasm and devotion. The people of Varanasi follow the tradition with full of dedication and try their best to remember their ancestors with all the prevailing rituals Melas or fairs are the best example of their devotion and dedication. Some of the important melas are as follows:

The Asnan Jatra Mela

It is annually festival is held at Assi Ghat, at the temple of Lord Jagannath, on the 15th day of the Hindi month Jeth, the image of Mahaprabhoo Lord Jagannath is bathed and towards evening the devotees are allowed for Darshan from the terrace of the temple.

The Anant Chaudas Mela

This annual festival is held at Ram Nagar, on the 14th day of the Hindi month of Bhadon. On this day devotees observe day long fast for the day. On this day the great festival of the Ram Lila begins at Ramnagar.

The Anark- Chaudas Mela

This annual festival is held at Mir Ghat and in Bhadaini Ward in the Hindi month month of Karitk on the 14th day of the decline of the moon. On this night, the great devotee of Lord Shree Ram the Hanuman, is believed to have been born. About three am on the following morning, the devotees rub scented oil and other perfumes on their bodies, and bathe in warm water, with certain religious ceremonies, which they imagine to be a preservative from disease during the coming year.

The Burwa- Mangal Mela

This annual festival is held on the river Ganges, on the first Tuesday after the Holi Festival, formerly it was customary for Hindus to visit the temple of Goddess Durga on the first Tuesday following the Holi. In due course the then king of Kashi Raja Chet Singhji added to this mela what is called the Burwa Mangal. On this pious occasion, a very considerable portion of the inhabitants of the holy city of Kashi spent the night on the river mother Ganga, in large boats. The boats are decorated beautifully and dancing and singing go on for almost whole night.

The Bawan- dwadasi Mela

This annual festival is held at Chitrakot and Varuna Sangam, on the 12th day of the Hindi month of Bhadon. Hindus, male and female resort to the confluence of the Varuna and the Ganges in the morning and take holy dip. In the evening the male devotees go to Chitrakot, to witness the dramatic performance of the Bawan Avatar the Dwarf incarnation of Lord Vishnu.

The Vriddhkal Mela

This important festival is held in the Briddhkal Mahalla of Varanasi, near the temple on every Sunday in the month of the Hindi month of Sawan. In one of the numerous courts of the temple there is a well in which a mineral spring flows. This is also mentioned by Mr. James Prinsep, the description is available in the Asiatic Researches.

The Batasparikhsha Mela

This annual festival is held at Chauka Ghat on the 15th day of the Hindi month of Asarh. On this day devotees worship their Gurus, the spiritual teachers, that is why it is called Guru- Purnima Mela.

The Dashahra Mela

This annual festival is held on the banks of the Ganges, on the 10th day of the Hindi month of Jeth. On this pious day the birth of the river mother Ganga or Ganges is believed to have

occurred. The devotees both male and female take holy dip in the Ganges and donate alms to the Brahmans. A curious custom prevails amongst the young girls. On this day they float their Guriyas/dolls on the river. And for the next four months, refrain, not only from amusing themselves with them but also from the use of all playthings.

The Durga Mela

This annual festival is held at Durga Kund every Tuesday in the Hindi month of Sawan. Durga Kund and the temple being in the suburbs of the holy city with many spacious gardens in their vicinity the people avail themselves of this mela which occurs at the commencement of the rainy season. The devotees offer prayer at Durga Mandir and then visit the garden and spend quality time with their relatives and friends.

The Dhela Chauth Mela

This annual mela is held at Bada Ganesh on the 4th day of Hindi month of Bhadon. The devotees fast on this day, in honour of the Lord Ganesh and visit the temple. in crowds. The origin of the mela is as follows. As per the believe on the evening of this day whoever looks up at the moon will assuredly be charged with a false accusation in the course of the year and the only way to be delivered from this prospective ignominy is for the person who has unfortunately looked at the moon, to be abused and in some way dishonored on this day. It was, at one time, the custom for people in this predicament to invite anybody they could procure to throw dhela or stones at their houses. Some how this is the only unique mela of the world in which the devotee invites people to throw dhela/stones to their own house.

The Dhan Teras Mela

This annual mela is held at Thateri Bazar and Chaukhambha, on the 13th day of the waning moon of the Hindi month of Kartik. On this day the people, especially businessmen, worship Dhan or Wealth, at night, in the shops of the Thatheri Bazar (the bazar in which metal pots and pans are sold).

The Diwali Mela

This annual mela is held throughout the city, on the 15th day of the waning moon in of the Hindi month of Kartik. This is a day of great and general rejoicing with the Hindus, in which the members other than Hindu believes also, to some extent, participate. The whole city is illuminated and even the poorest of the poor lights his a little diya made up of soil and places it before their door.

The Dharaddi Mela

This annual mela is held at Dasaswamedh and Chausathi on the first day of the waning moon in of the Hindi month of Chait. On this day the people cast upon each other the ashes of the Holika pile burnt on the previous day and then wash themselves and change their coloured clothes.

Dangal Mela

This annual mela is held at the temple of Lord Jagannath and at Ramnagar on the Thursday following the Burwa Mangal. This is basically a singing and dancing festival. Singing parties proceed to the temple accompanied by crowds of listeners and boats laden with people attended by singing and dancing girls row about the river proceeding as far as Ramnagar.

The Fatima Mela

This annual mela is held at the Dargah of Fatima every Thursday of the Hindi month of Sawan. Dancing girls from the city appear in their gay dresses with brilliant jewels.

The Gan-gaur Mela

This annual mela is held at Raj Mandira Ghat on the 3rd day of the Hindi month of Chait. This festival is mainly celebrated by Marwadis and Deswalis. In the evening devotees assemble at the ghat and celebrate the mela. Many of the devotees put off into the stream in boats in order to witness the procession of the idols taken out by the devotees.

The Ganga-Saptami Mela

This annual mela is held on the banks of the Ganges on the 7th day of the Hindi month of Jeth. This day is regarded as the birthday of the Goddess mother Ganga. It is said that the mother Goddess Ganga has sprung out of the thigh of Jahnu Rishi and is also called Janhnavi. Earlier the idol of the Goddess mother Ganga was worshipped but later a mela is organized accompanied with the dance and drama.

The Ganesh Chauth Mela

This annual mela is held at Bada Ganesh on the 4th day of the declining moon of the Hindi month of Magh. The temple of Bada Ganesh (the god of learning) is visited by the devotees on this day. It is customary for Vidyarthi and young students of Sanskrit to stand in the divine temple of Lord Ganesh (Bada Ganesh) from sunrise to sunset, until the rising of the moon that particular day under the belief that praying in this posture will make them learned.

The Gazi-miyan ka Mela

This annual mela is held at the Gazi Miyan Dargah, Bakariya Kund on the 1st Sunday of the Hindi month of Jeth. This is a festival of Muslims but good number of Hindu also participate in this Mela. This Mela is celebrated in the respect of the nephew of the Sultan Mahmud of Ghizni.

The Holi Mela

This annual mela is held throughout the city, from the 11th to the 16th day of the Hindi month of Phalguna. On the Purnima, the last day the month devotees burn the Holika in the form of piles of wood throughout the city. The mela is held in almost in every ward. There too

much festivity is seen. People usually wear coloured clothes and discharge coloured water on each other. In the evening people visit to each other house and offer gulal (abir) to each other and eat Gujia and other sweets.

The Kajri Mela

This annual mela is held at Sankuldhara and also at Iswar-Gangi on the 3rd day of the Hindi month of Bhadon. This festival is said to have originated with a Raja of Kantit of the district of Mirzapore who established this Kajri Mela particularly for the women folk. Women sing Kajri songs known as Kajri Geet.

The Kartik Purnima Mela

This annual mela is held at the Panch Ganga Ghat on the last day of the Hindi month of Kartik. During the whole of this month it is regarded as holy bathe at this ghat early in the morning at the time of sunrise. On the last day of the month thousands of devotees take holy bathe and in the evening, the ghat is illuminated with diyas (earthen lamps).

The Lota- Bhanta Mela

This annual mela is held at Pisachmochan on the 14th day of the Hindi month of Aghan. Many persons from the city and from the neighbouring villages bathe together in the Pisachmochan Kund in the morning. Afterwards they remain there for several hours. They prepare baati and roast Bhanta (brinjal) to prepare chokha. All the devotees sit together and enjoy this preparation as the Prasad.

The Lolarik Chhath Mela

This annual mela is held at the Lolarik Kund near Assi Sangam on the 6th day of the Hindi month of Bhandon. The devotees take holy dip in the Lolarik Kund on this day. The mela is organized in the honour of the Sun. The Gunahris visit this place as at the Kajri Mela.

The Navratri Mela

This annual mela is held at Durga Kund during the first nine days of the month of the Hindi month of Chait. Devotees visit the temple of Goddess mother Durga from about three o' clock in the morning. On the 7th and 8th days the number of devotees increases to upwards of thousands. At this festival sheep and goats are offered as sacrifice. The devotees also visit to the temple of Mata Annpurna, Devi Sankata, and Devi Bageswari.

The Narsinh Chaudas Mela

This annual mela is held in Bada Ganesh Mahalla on the 14th day of the Hindi month of Baisakh. This mela is celebrated in honour of Lord Vishnu incarnation as Narsingh (the fourth incarnation of Vishnu). The people go on fast through out the day and in the evening and assemble in this Mela to witness the dramatic performance of the destiuction or tearing to pieces of Hiranyakashyap by the Bhagwan Narsingh.

The Nirjala Ekadasi Mela

This annual mela is held on the banks of the mother Goddess Ganga on the 11th day of the Hindi month of Jeth. It is said that Bhim one of the five Pandav brothers resolved to fast on this day but after mid-day he was fainted from hunger and thirst. He was thrown into the water to bring him to his sense. Ever since this event is observed the day by bathing in the Ganga in the evening. After ablution the bodies are besmeared with Chandan (powdered sandalwood). Hence, the day is also called Chandan Ekadasi.

The Nag Panchami Mela

This annual mela is held at Nag Kaun/Nag Koop/Serpent's Well on the fifth day of the Hindi month of Sawan. This Nag Koop is spoken of as Nag Tirth the Place of Pilgrimage. Devotees attend the mela and bathe in the Koop returning quickly to their homes. As snakes increase in this season and as Nag is regarded as the serpent- God, the people worship the Nag as a security against snakebites. It is common to purchase idols representing this deity, and to carry them home for worship.

The Nagarpradakshina Mela

This annual mela is held at Chauka Ghat and Barhiya Tank on the 15th day of the Hindi month of Aghan. This consists of a pilgrimage round the city performed in two days, on the first of which the pilgrims stay at Chaukha Ghat. On the other day Krishna Lila is performed here.

The Panchkosi Mela

This annual mela is held at Shivapur on the 7th and 8th of the declining moon of the Hindi month of Aghan. The pilgrimage along the Panchkosi road, the sacred boundary of Benaras occupies for the five days. On the fourth day when the procession reaches Shivapur devotees from the city go out to meet the pilgrims at this place and celebrate the Mela.

The Ram Lila Mela

This annual mela is held at Chitrakot and in many other places from the 8th day of the waning moon of kuar to the 15th day of the Hindi month of Kuar Sudi. This festival consists of a public dramatic exhibition from the life of Lord Ram. Chitrakot is the most ancient place in the city in which it is held in which the Maharaja of Benaras and other devotees of Lord Rama gratify themselves. At many more of these places the Ramayana which gives a long and details account of the Lord Ram's life incidents is read from the beginning to the end.

The Rath- Yatra Mela

This annual mela is held in the garden of Pandit Beni Ram on the 2nd, 3rd and 4th day of the Hindi month of Asarh. The idol of Mahaprabhoo Bhagwan Jagannath is brought out of the temple at Assi Ghat and placed upon a rath, the chariot with a large number of wheels for three successive days in imitation of the grand festival that takes place at the temple of Mahaprabhoo Bhagwan Jagannath in Puri, Orissa. Thousands of devotees of all classes attend this mela along with their children.

The Ram – Naumi Mela

This annual mela is held at the Ram Ghat on the 9th day of the Hindi month of Chait in the early morning. Devotees of all classes take holy dip in Ganga together at the ghat and worship on these occasions. Devotees offer grains to the needy.

The Surya Mela

This annual mela is held at Lakshmi Kund from the 8th of the waning moon of the Hindi month of Kuwar and kept up for sixteen days. The devotees especially women take bathe in Lakshmi Kund and visit the temple of Goddess Lakshmi (the Goddess of wealth). On the last day of the mela thousands of the devotees visit the temple since early morning to late night.

The Sankuldhara Mela

This annual mela is held at the Sankuldhara Kund which is also called the Dwarika-Tirth (place of pilgrimage). According to the Kasi Khanda it is esteemed a sacred act to bathe in this Kund on this day. Thousands of devotees assemble here in the garden of Champat Rai Amin and witness the dance performances.

The Shiva-ratri Mela

This annual mela is held at the Bhagwan Bisheswar and Baijnath Temple on the 14th day of the declining moon of the Hindi month of Phalgun. This is observed as the fast day in honour of Devadhideo Lord Shiva the chief God of the city. The temples are much crowed with the devotees during the day.

The Vedavyas Mela

This annual mela is held at the Fort and in the Kund at Ramnagar on every Monday of the Hindi month of Magh. The temple of Vedvyas, the celebrated Rishi who compiled the Vedas is situated within the maharaja of Benaras Fort at Ram Nagar. On this day devotees from the city worship the idol of Vedvyasji in the temple and then take a holy dip in the Kund.

The Yamadwitiya (Jamdwitiya) Mela

This annual mela is held at Jam Ghat, on the 2nd of the Hindi month of Kartik (Shukla Paksh – light fortnight). This festival has reference to the mutual attachment of Yama and his sister Yami. Accordingly, brothers on this day receive from their sisters the tilak or religious symbol affixed to the with a hope to escape the miseries of hell. They first bathe in the Ganga at Jam Ghat and then dine at the houses of their sisters giving them presents and best wishes in return.

Other than these few mentioned Melas there are several other important melas of Kashi. The life of the residents of Kashi is full of melas/fairs and festivals. Festivals or Melas are the integral part of the life of Kashi. Unless someone comes to Kashi and witness the life of devotees with truth, joy, love and happiness with full of devotion and believe it is really difficult to portray.

References

1. Kumar, Nita (2017), The Artisans of Banaras: Popular Culture and Identity, Princeton University Press.

2. Singh, Rana P.B. "Varanasi as Heritage City (India) on the scale the UNESCO World Heritage List: From Contestation to Conservation"

3. Singh, Rana P.B./Pravin S. Rana (2002), BANARAS REGION, A Spiritual & Cultural Guide, Indica Books.

4. http://www.up-tourism.com/destination/varanasi

5. http://www.up-tourism.com/destination/varanasi/fair_festival.htm

6. Uttar Pradesh District Gazetteers: Varanasi, Government of Uttar Pradesh, 1965 – Uttar Pradesh (India)

La représentation de l'américanité dans *Une histoire américaine* de Jacques Godbout et *Volkswagen blues* de Jacques Poulin

Chandan Vishwas

Résumé

L'élément d'américanité est un aspect prédominant et historique dans le contexte de la culture et de la littérature québécoise. Dans cet article, je prends l'américanité comme un concept pour analyser la relation que la littérature et la culture québécoises rencontrent avec les États-Unis d'Amérique. Le phénomène de l'américanisation est clairement visible dans tous les aspects de la vie sociale du Québec. L'Amérique est communément connue comme la terre des opportunités, 'un Eldorado'. Ainsi, L'américanité se définit par les rêves que chacun se fait du monde idéal. Dans ces roman choisi '*Une histoire américaine, et Volkswagen blues'*, je vais analyser la représentation de la valeur américaine. Les deux romans choisis ont été publié juste après l'échec référendum de Québec en 1980, *Une histoire américaine* en 1986 et *Volkswagen blues* en 1984. Je vais analyser comment les protagonistes de ces deux romans représentent l'américanité. Et comment ces romans illustrent l'échec du rêve américain à travers les descriptions de la société étatsunienne.

Mot-clé : L'américanité, Québec, États-Unis, rêve américain, Une histoire américaine, Volkswagen blues.

Introduction

Depuis plus de trois décennies, de nombreux chercheurs, autant en littérature qu'en histoire sociale et culturelle, ont examiné en détail la dimension américaine ou nord-américaine de la société et de la vie culturelle du Québec. L'élément d'américanité est un aspect prédominant et historique qui permet aux Québécois de se définir. Pour comprendre le rôle de l'américanité dans ces œuvres, il est d'abord nécessaire d'examiner ce que l'on entend par ce terme. Dans sa forme la plus simple, l'américanité peut être comprise comme un référent géographique, indiquant un lien entre un lieu donné - dans ce cas, le Québec - et l'Amérique du Nord et/ou les États-Unis (Amérique) en particulier. Mais Dans cette étude je suivre l'hypothèse de l'américanité comme une analyse des rapports que la littérature et la culture québécoises ont avec celles des États-Unis d'Amérique.

L'influence de l'américanisation est clairement visible dans tous les aspects de la société québécoise. La majorité des intellectuels québécois le voient une menace à l'identité québécoise. L'Amérique est communément connue comme la terre des opportunités. Dans les études et la critique littéraires, il existe d'innombrables concepts d'' américanité'. Aux questions comme « Qu'est-ce que l'américain ? » ; « Quelles sont les caractéristiques qui font un Américain ou qu'est-ce qui est Américain ? », les réponses sont déjà nombreuses et de toutes sortes. Actuellement, le terme d'américanité comprend tellement de composantes

qu'il ne peut plus être clairement défini. Il y a un intérêt particulier pour l'américanité des Canadiens français parce que les habitants de la région du Québec actuel n'étaient pas à l'origine des Canadiens français, mais d'abord des Amérindiens et des Inuits, puis des explorateurs et des colons français, puis des conquérants britanniques, chacun avec leur propre américanité définie différemment. Aujourd'hui, le Québec est une enclave d'une minorité d'environ 6,8 millions de locuteurs francophones[1] qui doivent concurrencer environ 332 millions d'Américains[2]. Le rêve du succès facile et l'envie de liberté et d'indépendance sont des aspects centraux de l'histoire américaine. Dans son article *Que reste-t-il Du rêve américain*, Vincent Monnet, Anton Vos et Jacques Erard mentionnent « Des vastes plaines du Far West, aux gratte-ciels de la « Grande Pomme », du Coca-Cola aux blockbusters hollywoodiens, de Ford à Apple, l'American Way of Life a largement façonné le visage de la planète depuis la fin du XIX^{e} siècle. [...] »[3] Mais cela s'applique-t-il également au reste de l'Amérique du Nord ? Dans le roman *Le Nez qui évoque*, Réjean Ducharme affirme : Au Canada, même les Esquimaux vivent en américain [...] Il n'y a pas un seul Canadien au Canada. [...] Qui, au Canada, n'est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, du bar-b-q, [...] des buildings, des stops, du *Reader's Digest*, de *Life*, de la Metro-Goldwyn-Mayer [...] de Popeye, de Woody the Woodpecker [...] »[4]. Mais cela s'applique-t-il aussi au Québec ?

On sait que l'américanité est un terme polysémique et multi référentielle donc, il y a multiple façon de la définir. Thériault pense que « l'américanité n'est pas qu'une dimension parmi d'autres de l'identité québécoise, mais son caractère le plus déterminant, le plus fondamental ». Dans son Discours sur le Québec et l'américanité, Joseph Yvan affirme que « aujourd'hui, l'américanité passe de devenir un lieu commun de milieu politique et intellectuel du Québec français. L'affirmation de l'américanité québécoise est partout »[5]. Quand on parle de l'américanité dans le contexte de la littérature québécoise, les œuvres littéraires présentent une connexion thématique basée sur l'hypothèse que la collectivité québécoise s'associe à la collectivité étatsunienne, qui a de valeurs partages commun comme valeurs sociales, culturelles, religieuses, etc. Alors, l'écrivain québécois Jean Larose mentionne dans son livre *La petite noirceur :* « [L]es Québécois regardent la Prairie, les Rocheuses, les rivages du Pacifique comme des territoires à eux »[6]. En soulignant la place de l'américanité en littérature québécoise jean Morency écrit : « Cela dit, la présence massive et immédiate des États-Unis contribue encore, dans le contexte québécois, à faire de ce pays la métonymie incontournable de la réalité américaine. Dans les textes littéraires, cette situation se manifeste avec force dans les genres les plus intimement liés à la sphère sociale, comme le roman et le théâtre, où la présence américaine se fait sentir avec une grande vigueur et semble la plus intéressante à observer [...][7]. Dans cet article l'américanité se réfère spécifiquement à l'influence des

1. https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/official-languages-bilingualism/publications/facts-canadian-francophonie.html#a1
2. https://www.census.gov/popclock/
3. Vincent Monnet, Anton Vos et Jacques Erard (2020), *Que reste-t-il Du rêve américain, Campus, le magazine scientifique de l'université de Genève N° 143, P. 64*
4. Ducharme, Réjean. *Le Nez qui* évoque*.* Paris : Gallimard, 1967, P. 122
5. Thériault, Joseph Yvon : *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec.* Montréal : Editions Québec Amérique,2002, P.12
6. Larose Jean, La petite noirceur (Montréal : Boréal, 1987), 89, cité dans Joseph Yvon Thériault, Critique de l'américanité. Mémoire et démocratie au Québec (Montréal : Éditions Québec Amérique inc., 2005), 70
7. Morency, J. (2004). L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires. Globe, 7(2), 31–58

États-Unis (américains), en bref, l'envahissement de la culture américaine par le commerce, les médias et la politique, entre autres influences. Aujourd'hui, le terme américanité remplit l'espace qui décrit le rêve américain. Pour moi, le rêve américain signifie être un homme choisi par dieu et vivre dans une forme inégalée de gouvernement démocratique accordant la liberté et l'égalité à tous ses citoyens, et faire partie du melting pot avec la fascination d'un nouveau départ. Ainsi, si l'américanité est désormais définie par le rêve américain, par la recherche d'une vie de prospérité, de liberté et de satisfaction, la question se pose de savoir comment cela est mis en œuvre dans ces deux romans choisis.

Les Américains vivent dans le présent car ils sont une superpuissance, mais les Canadiens français ont dû se redéfinir. La relation entre les Canadiens français et les Américains a été décrite à maintes reprises depuis la fondation des États-Unis. Compte tenu de la proximité territoriale, cela n'a rien d'étonnant. Cependant, la vision que les Canadiens français ont des Américains a changé au fil du temps. Le terme américain était presque synonyme de liberté personnelle. Mais dès le tournant du siècle, certains Canadiens français ont reconnu une menace posée par la société américaine. Les principaux composants de l'américanité, tels que le matérialisme, le consumérisme, l'égoïsme et l'obsession superficielle de soi, ont détourné l'esprit de la jeune génération québécoise. Dans son essai *Le Murmure Marchand*, en soulignant l'influence de l'américanité dans la société canadienne Jacques Godbout écrit :

> Il n'est plus aucun besoin de bombardiers et de chars d'assaut pour conquérir un pays. II suffit que chaque foyer ennemi possède un téléviseur. En quinze ans, par exemple, les États-Unis ont pris possession du territoire mental des Canadiens anglais. Les sociétés américaines, par filiales interposées, ont peu à peu transformé ce territoire mental en champ de commerce profitable. La pensée symbolique américaine est pompée à travers la frontière par des câbles électroniques, et il n'est pas un seul enfant canadien de moins de vingt ans qui ne soit déjà assimilé à la pensée américaine.[8]

Godbout considère l'influence excessive américaine comme un facteur menaçant pour l'identité québécoise. L'américanisation a influencé tous les aspects de la vie des Québécois ces dernières années, notamment par ses films et ses programmes de télévision. Godbout pense que l'influence américaine était l'un des raisons de l'échec referendum. Alors, il écrit :

> En réalité nos Idées' viennent de la France, mais nos mythes, nos fictions, nos cartes de crédit, notre confort, viennent des États-Unis. Au référendum c'est de cela qu'il s'agissait. Ceux qui ont voté avec leur tête ont choisi de dire oui. Ceux qui ont voté avec leur corps ont dit non. S'il est une leçon tirer de tout cela, pour nous intellectuels, c'est qu'il faudra désormais proposer une nouvelle théorie et de nouveaux récits, dans lesquels désormais la tête et le corps seront réunis (P. 81).[9]

Il souligne l'augmentation systématique de l'américanisation au Québec et il dit : « Nos systèmes symboliques sont aujourd'hui plus américains qu'ils ne l'étaient quand j'avais seize ans. Nos règles matrimoniales, économiques, notre art et notre religion ont des couleurs made in USA. (P. 87) »[10].

Dans ces roman choisi '*Une histoire américaine, et Volkswagen blues'*, je vais analyser la représentation de la valeur américaine. Les deux romans choisis ont été publié juste après

8. Godbout, Jacques, 'Le Murmure Marchand (1976-1984)', Les éditions du Boréal Express, Québec. P. 17
9. *Ibid*.
10. *Ibid*

l'échec référendum de Québec en 1980, *Une histoire américaine* en 1986 et *Volkswagen blues* en 1984. Le rêve américain est ancré dans la mentalité de chaque Québécois à travers les chansons populaires, l'histoire et la littérature. Depuis les années 1980, ce rêve est également devenu un thème de la littérature québécoise. Ce roman illustre l'influence des États-Unis au sein du Québec. Ce roman rédigeait après le rejet du « oui » au référendum de 1980 au Québec. Dans Une Histoire américaine[11], le personnage principal, Gregory Francoeur, professeur québécois qui travaille pour le mouvement souverainiste au Québec mais juste après l'échec référendum, laisse son famille et carrière politique à Montréal pour s'installer à San Francisco où il devient l'assistant d'un éminent universitaire. Il s'est installé à San Francisco pour reconstruire sa vie au milieu de la luxuriance tumultueuse des États-Unis. Mais il se retrouve, à la suite d'un malentendu, dans une sombre et dangereuse affaire de trafic d'immigrés clandestins. Ce roman illustre l'échec du rêve américain à travers les descriptions de la Californie comme une société consumériste dans laquelle l'argent règle tout.[12] Dans *Volkswagen blues,* chacun des personnages principaux poursuit un rêve. Mais les rêves des personnages évoluent, de sorte que chacun poursuit un objectif différent. Jack rêve de retrouver son frère, car pour lui, Théo est un héros de l'histoire américaine comme Étienne Brulé ou Buffalo Bill. Il espère ainsi se rapprocher de ces héros de son enfance, voire se reconnaître dans l'un d'eux. Pitsémine cherche d'abord à appartenir au peuple indien en évoquant dès qu'elle le peut son histoire et surtout ses souffrances. Théo poursuivait l'objectif de devenir un héros de l'histoire américaine. Il recherchait l'aventure et voulait, tout comme ses modèles, atteindre la gloire par le courage et l'intrépidité. Mais à la fin on trouve qu'il était paralysé (creeping paralysis)[13] (p.315). Il devint un homme sans importance et sans identité dans son pays idéal ; « [...] mais lorsqu'ils arrivent à mon frère, tout ce qu'ils trouvent à dire c'est UNIDENTIFIED MAN. « Un homme sans identité », c'est un peu comme s'ils disaient « un homme sans importance », non ! » (p.293).[14] Je pense que *Volkswagen blues* est un roman plus américain qu'*une histoire américaine*. *Une histoire américaine* est un roman de l'union de l'esprit américain et la corps française. En effet, Jacques Godbout est un écrivain engagé. Il a été très impliqué dans la politique québécoise et dans la politique nationaliste. Ses préoccupations politiques sont omniprésentes dans son écriture et son écriture se présente consciemment comme un acte politique. Il a vécu dans une époque cruciale dans l'évolution de la situation mondiale et de la situation locale au Québec, a été marqué, a même son œuvre, par les événements du XX^{e} siècle. Il a aperçu tous ces changements. Alors, au cours d'une entrevue, il déclare : « Je suis une victime d'actualité ».[15] Alors, je peux dire que pour Jacques Godbout, L'écriture est une affaire sociologique et politique. Mais pour Jacques Poulin, L'écriture est une affaire poétique ; « Comme romancier, je ne veux pas me placer d›un point de vue sociologique ni même psychologique. Pour moi, ce sont des points de vue qui datent du XIX^{e} siècle, ils sont complètement dépassés. Je préfère que ma démarche ait un caractère intuitif et poétique. »[16] Jacques Poulin est considéré comme l'auteur « le plus américain » parmi les auteurs québécois. Jacques POULIN, qui disait de lui-même : Je

11. Godbout, Jacques. *Une Histoire américaine*., Éditions du Seuil, Paris, 1986, 140 p
12. Chandan Vishwas. (2021). La question de l'identité québécoise dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout. (Unpublished Doctoral Thesis), Banaras Hindu University, Varanasi, India.
13. Poulin, Jacques. '*Volkswagen Blues'*, Montréal : Leméac Editeur Inc., 1988, p. 337
14. Poulin, Jacques. '*Volkswagen Blues'*, Montréal : Leméac Editeur Inc., 1988, p. 337
15. Gérald, Godin, (1964), Jacques Godbout : on est un peu usés, *Le Magazine Maclean*, vol ; 4, no ; -9, sept., p.63
16. Lapointe, J.-P. & Thomas, Y. (1989). Entretien avec Jacques Poulin. *Voix et Images*, 15(1), 8–14

suis un écrivain de l'Amérique[17]. Ces deux écrivains démontrent ; cependant les Canadiens français ont lutté pour l'indépendance collective du reste du Canada anglophone afin de préserver leurs libertés personnelles, y compris l'utilisation de la langue française dans tous les domaines de la vie et l'aveu public de leurs racines françaises. Mais malgré le retour des Canadiens français à leurs origines européennes, ils se considèrent davantage comme des Américains que comme des Européens.

L'américanité se définit par les rêves que chacun se fait du monde idéal. Maintenant, je vais expliquer comment Poulin et Godbout voient aussi l'américanité comme une recherche de liberté et d'indépendance, comme une quête de bonheur et de richesse et la présentent en conséquence. Tant dans le développement des personnages que dans le choix des lieux qu'ils visitent et traversent, il y aura des références à l'américanité de Volkswagen Blues et d'Une histoire américaine. Le titre du roman *Une histoire américaine*, en dit long sur la présentation de l'identité, soulignant avec le mot « Américain (e) » que la situation géographique au continent nord-américain et / ou aux États-Unis joue un rôle dans ce sens de présentation. Le titre du roman de Godbout peut être compris de plusieurs façons via une traduction littérale du français vers l'anglais comme « An American story » ou « An American history », et nous pouvons dire que les deux versions sont fidèles à la production proposée par Godbout. Le mot « une » peut aussi être compris comme signifiant que l'histoire de Grégory Francœur est une histoire centrée sur le parcours d'un homme, mais évoque aussi une expérience plus large et partagée. Le titre évoque un lien avec l'Amérique - dans le cas de Godbout et de son personnage principal Gregory Francœur, c'est un lien propre aux États-Unis - c'est tout autant une histoire sur la vie en Amérique qu'une histoire sur l'histoire de Québec.[18] Le personnage de Godbout redéfinit sa propre histoire québécoise dans un contexte américain. Même le résumé du roman trouvé sur la première page reflète la position globale de Francœur, se référant à lui comme : « un Américain rejeté par l'histoire américaine telle qu'elle joue sur le campus de Berkeley comme dans les rues de Los Angeles » (P.3)[19] Même le titre de roman de Poulin ' Volkswagen blues' présente l'automobile américaine et c'est clairement montre le lien avec États-Unis. Jack Waterman est le personnage principal de ce roman de Poulin. Il est écrivain mais il ne se voit pas comme un bon écrivain. Même après une longue pause créative, il est capable d'écrire un roman d'un seul trait, sans se rendre compte de rien autour de lui ; « il écrit comme un fou, comme un maniaque »[20]. Il n'est pas un homme heureux. Il vit une vie insatisfaite, inassouvie, à laquelle il doit donner un nouveau sens. Ainsi, il choisit de partir à la recherche de son frère qu'il a rencontré il y a 15 ans. Il prend la route historique du Québec vers l'Amérique, « un voyage fondamentalement géographique et historique à travers le continent nord-américain »[21] et son voyage se termine en Californie. De la même façon que dans *Une histoire américaine*, où Gregory Francœur ne trouve pas aucun sens à sa vie au Québec, il part en Californie pour trouver un nouveau sens à sa vie ; « Francœur a erré dans sa vie, oscillant d'un emploi à l'autre, buvant ses maigres revenus, s'éloignant de toute existence significative. Francœur a dû bouger, quitter le Québec, pour échapper au poids de l'échec et de la dépression. Direction la Californie, Francœur part à la recherche

17. Ginette, Michaud: ''Jacques POULIN: petite éloge de la lecture ralentie". In: GALLAYS, Fraçois: *Le roman contemporain au Quebec (1960-1985).* Montréal: Fides, 1992, S. 373.
18. Vishwas, Chandan. (2021). La question de l'identité québécoise dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout. (Unpublished Doctoral Thesis), Banaras Hindu University, Varanasi, India.
19. Godbout, Jacques. '*Une histoire américaine',* Paris, Edition du seuil, Octobre 1986, P.192
20. Poulin, *Volkswagen blues*.
21. Poulin, *Volkswagen blues.*

du bonheur »[22]. Mais a Californie il a été accusé dans deux affaires criminelles : [...] deux chefs d'accusation iniques : le viol sauvage d'une certaine Cheryll Wilson, dix-neuf ans..., D'après un deuxième chef d'accusation, quelques jours plus tard, le 7 mars dans la matinée, Gregory Francoeur avait incendié un pavillon du Centre de recherches en physique nucléaire [...] (P.10), »[23]. Mais ce sont des accusations fausses ; « […] Il n'avait jamais incendié quoi que ce soit, il ne fumait pas ! Il n'avait jamais violé qui que ce soit, pas même dans ses plus secrètes pensées. Mon Père. (P.11) »[24]. Dans *Volkswagen blues*, Théo a été accusé de vol ; « Théo était détenu comme suspect dans une affaire de vol avec effraction commis au Kansas city Museum of History and Science [...] (P. 151) »[25]. Mais Jack pense qu'il a été accusé faussement ; [...] Rien ne prouve que Théo soit coupable. [...] (P. 152) »[26] Ainsi, ces deux romans démontrent la violence dans l'Amérique qui est une autre horrible réalité de cet Eldorado ; « C'est l'Amérique. On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence. (P.141) »[27] Dans ces romans l'américanité est présentée comme « Grande rêve de l'Amérique ». Ce rêve est omniprésent, voire envahissant dans le roman, mais qui s'effondre. Alors, nous pouvons dire que ces deux romans présentent l'Amérique idéalisé comme un paradis perdu.

Dans Une histoire américaine, Grégory Francœur a été accusé faussement parce qu'il a aidé les immigrants. Dans Volkswagen blues, on trouve une longue description de la condition pathétique des immigrants qui sont venus aux États-Unis en cherche de bonheur. Ils sont les Américains rejetés par les Américains et l'histoire américain qui vivent dans le coin de la ville et sur la rue devant les gratte-ciels. Ce sont les gens 'UNIDENTIFIED' comme Théo et ils sont perdu son espoir et sa mémoire. En soulignant l'angoisse des immigrants La grande Sauterelle dit à Jack ; Elle s'appelait Rachel. Elle avait 19 ans et elle était morte. Probablement du choléra. [...]. On disait aussi que 30 000 émigrants étaient morts le long de la Piste de l'Oregon et que ce nombre correspondait à un dixième des personnes qui avaient tenté leur chance. Au sujet de ces 30 000 personnes, le livre disait : « They didn't make it. » (p.230)[28] Et Jack et La Grande Sauterelle ont visité à Californie. Ils trouvent l'image contradictoire de l'Amérique de ceux de leur rêve. Ils constatent qu'il y a tellement de gens pauvres dont la plupart sont des immigrants qui vivent de façon très pathétique. Ils n'ont aucune importance « les émigrants ne sont pas héros p.198 » et ils se sont perdus dans ce paradis perdu ; « [...] C'était le centre-ville : un curieux mélange de gens d'affaires, d'artistes et de clochards. Au coin de Powell et Market, il y avait beaucoup de gens bizarres. Des gens qui semblaient perdus. Ils n'étaient pas trop mal vêtus et vraiment pauvres, mais une lueur étrange brillait dans leurs yeux ; ils parlaient tout seuls et avaient l'air de ne pas savoir exactement où ils étaient, qui ils étaient et ce qu'ils faisaient là. (p.295) »[29] dans le même manière Théo a été traité par cet Eldorado loin d'être parfait. On retrouve l'image contradictoire de l'Amérique par rapport à l'attente des personnages principaux. Au cours de leur voyage, alors que Jack traversait Nevada, il a entendu dire qu'il y avait de grandes

22. Vishwas, Chandan (2021). *La question de l'identité québécoise dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout*. (Unpublished Doctoral Thesis), Banaras Hindu University, Varanasi, India.
23. Godbout, Jacques. '*Une histoire américaine',* Paris, Edition du seuil, Octobre 1986, P.192
24. Ibid.
25. Poulin, *Volkswagen blues*.
26. Poulin, *Volkswagen blues*.
27. Poulin, *Volkswagen blues*.
28. Poulin, *Volkswagen blues*.
29. Poulin, *Volkswagen blues*.

fermes équestres et que les propriétaires des fermes sont de bons hôtes, ils leur offriront à manger et à boire ; « Il parait que les gens sont très hospitaliers dans l'ouest, j'ai lu ça dans la documentation du Nevada (p. 273) »[30] . Mais ils en ont à peine trouvé un et lorsqu'ils ont visité un tel bâtiment avec le placard de « No Tresspassing », ils ont été attaqués par des chiens ; « Au moment précis où il mettait pied à terre un chien policier se rua sur lui. Il eut juste le temps de rentrer dans le minibus »[31]

Dans le cadre d'*Une histoire américaine*, le concept d'américanité peut être envisagé dans la mesure où il concerne à la fois au continent nord-américain et aux États-Unis, ce qui donne une autre dimension à son utilisation et à sa compréhension. La pertinence de l'Amérique du Nord et des États-Unis dans le roman de Godbout est explicitement évidente. Le lien avec les États-Unis est plus fort dans ce roman, où l'action se déroule en Californie, ce qui rend la juxtaposition impossible à manquer. L'inclusion d'éléments non-québécois, notamment dans les romans qui traitent ou redéfinissent la société québécoise, contribue à la création d'une identité de groupe plus complète, en redéfinissant les aspects relationnels pour donner une image plus complète de la société de l'époque. Dans le cas d'*Une histoire américaine*, il faut tenir compte de l'emplacement spécifique de la Californie, que René Labonté a classé comme lieu de (més)aventures associées à la désillusion des Américains de la vie et de la société américaines que le roman de Godbout exprime clairement.[32]

Dans ces deux romans, on trouve la dominance de la langue anglaise qui est un des traits de l'américanité. La langue est essentielle pour une personne à se comprendre et à comprendre le monde qui l'entoure. La langue a une importance tout au long de voyage de découverte de soi de Jack et La Grande Sauterelles. Jack en tant qu'auteur a écrit cinq romans et il maîtrise sa langue maternelle le français mais il rencontre des difficultés en anglais qui montrent la réalité linguistique du Québec. Jack hésite lorsque le douanier américain l'interroge sur ses projets de voyage. Parce qu'il ne connaît pas très bien l'anglais. De plus, il trébuche en parlant à la femme du cavalier.[33] Même dans une histoire américaine, Grégory veut rédiger sa propre version des faits contre l'accusation. Mais il a demandé de rédiger sa propre version des faits en français ainsi il démontre sa particularité dans le continent américain « comme un diable dans l'eau bénite ».[34]

Conclusion

Les deux romans choisis sont les romans américains. L'américanité est l'un des thèmes de ces romans. Les actions se déroulent aux États-Unis dans ces romans. Sur le chemin de Gaspé à San Francisco, jack poursuit les traces des anciens explorateurs françaises qui a inventés et développés ces régions avant le concept d'États-Unis. Il traverse les Grands Lacs, atteint la frontière américaine et arrive au Mississippi et finalement à Californie où il trouve son frère Théo. La Grande Sauterelle aide Jack retrouver Théo, tout en lui montrant les paradoxes de l'histoire américaines. Je peux associer la recherche de Théo par Jack à l'image de l'identité nationale que les québécois poursuivent depuis des siècles. Le

30. Poulin, *Volkswagen blues*.
31. Poulin, *Volkswagen blues*.
32. Labonté, René. « Québec-Californie : la Californie à travers la fiction littéraire québécoise », *The French Review*, 62.5 (1989) : 803-814.
33. Poulin, *Volkswagen blues*.
34. Jacques Godbout, '*Une histoire américaine',* Paris, Edition du seuil, Octobre 1986, P. 192

'Creeping Paralysis' de Théo et lui parlant anglais pourraient être symbole de la crise de l'identité québécoise dans ce continent anglophone. Ainsi, je peux dire que ces deux romans sont un exemple de critique acerbe et de satire véhémente de la civilisation étatsunienne particulièrement californienne en marge de la mondialisation. Les histoires des protagonistes représentent le portrait exacerbé d'une américanité qui, en réalité, ne reste qu'infernale, satanique, lunatique et schizophrénique. Et les protagonistes trouvent ses identités en se plaçant dans cette dure réalité.

Références

1. Godbout, Jacques. '*Une histoire américaine',* Paris, Edition du seuil, Octobre 1986.
2. Poulin, Jacques. '*Volkswagen Blues'*, Montréal: Leméac Editeur Inc., 1988.
3. Ducharme, Réjean. *Le Nez qui* évoque. Paris : Gallimard, 1967.
4. Vincent Monnet, Anton Vos et Jacques Erard (2020), *Que reste-t-il Du rêve américain, Campus, le magazine scientifique de l'université de Genève N° 143.*
5. Thériault, Joseph Yvon : *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec.* Montréal : Editions Québec Amérique, 2002.
6. Larose Jean, *La petite noirceur*, Montréal : Boréal, 1987.
7. Morency, J. (2004). L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires, Globe.
8. Godbout, Jacques, 'Le Murmure Marchand (1976-1984)', Les éditions du Boréal Express, Québec.
9. Gérald, Godin, (1964), Jacques Godbout : on est un peu usés, *Le Magazine Maclean*, vol ; 4, no ; -9, sept.
10. Labonté, René. « Québec-Californie : la Californie à travers la fiction littéraire québécoise », *The French Review*, 62.5 (1989) : 803-814.
11. https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/official-languages-bilingualism/publications/facts-canadian-francophonie.html#a1
12. https://www.census.gov/popclock/

Réécriture des mythes au féminin dans *Le Paradis sur terre* (*Heaven on Earth*) de Deepa Mehta

Mohar Daschaudhuri

Résumé

Cet article explorerait le thème de la domination patriarcale au sein de la famille dans le contexte de l'immigration dans *Le paradis sur terre* de Deepa Mehta. L'exploitation économique prend une forme cruelle dans la diaspora nord-américaine parce que les victimes se trouvent seules, aliénées et sans aucun appui de leur famille d'origine. Mehta voulait démasquer cette réalité des immigrantes indiennes. En s'appuyant sur la pensée de J-J. Wunenburger que les mythes jouent un rôle important sur la pensée et l'action humaine, cet article aborderait l'effet transformatif des symboles mythiques de ce film sur la protagoniste femme et son impact sur le dénouement de l'histoire. En réinscrivant le mythe du Serpent protecteur de l'être humain, Serpent, personnification du désir (dans ce contexte, le désir féminin), Mehta universalise le problème apparemment personnel d'une jeune femme exploitée due à sa condition migrante par la belle-famille Sikh dans la diaspora canadienne. Ce qui paraît d'abord une tragédie familiale, l'effet du « mythisation » de l'incident rend l'histoire légendaire. Par des techniques cinématographiques comme la prise des scènes en noir et blanc, par une imagerie métaphorique, par des effets sonores et l'utilisation du noir et du blanc dans l'image, Mehta rend le tragique d'une seule femme une histoire universelle de la résistance féministe. L'histoire réaliste d'une violence lugubre se transforme par la magie mythique dans un conte qui serait racontée par des générations de femmes et tout comme un mythe deviendrait éternel et universel.

Mots-clés : réécriture des mythes, immigration, mythification, cinématographie, diaspora canadienne, globalisation.

Summary

This article will explore the theme of patriarchal domination within the family in the context of immigration in *Heaven on Earth* by Deepa Mehta. Economic exploitation becomes almost cruel in the north-American diaspora as the female victims find themselves lonely, alienated and without any support from their families of origin. Mehta wanted to divulge this sorry condition of Indian immigrants in Canada. J.J. Wunenburger theorizes on the psychological impact of myths in shaping our thoughts and actions. This paper proposes to study the transformative effect of mythological symbols on the female protagonist of the film and consequently its impact on the resolution of the problematic of the story. With the help of cinematographic techniques such as the usage of black and white shots, metaphoric imagery etc. Mehta creates an effect of magic and decontextualizes the tragedy of a violently realistic story into a universal fairy tale of resistance and empowerment for women to pass on from one generation to the next, just as a myth itself becomes timeless and global.

Key words: Rewriting of mythology, immigration, mythification, cinematography, Canadian diaspora, globalisation

Introduction

Le cadre analytique de cet article repose sur la notion du mythe comme une structure dynamique qui, issu dans un contexte local, pourrait tout de même se prêter dans le contexte de la globalisation. En tant que cinéaste, Deepa Mehta est créatrice mais aussi critique d'une société qui, au nom de soutenir l'idéal du nationalisme reste figée à un concept traditionnel du féminin. Dans le contexte global de l'immigration où une classe ouvrière du tiers monde essaye de trouver l'emploi dans un pays développé comme le Canada, la femme indienne, immigrante et dépendante de sa famille doit doublement jouer le rôle de celle qui soutient les traditions et, en même temps, celle qui s'adapte bien à la culture occidentale en dehors de la maison. Elle est souvent soumise à la violence domestique et en dehors, étant peu entrainée professionnellement, elle est exploitée par la structure sociale et économique dans son milieu étranger. D'où sa double exploitation. Le mythe du serpent qui pourrait se déguiser en plusieurs déguises, travaille la psychologie de la femme d'une manière subconsciente. Le mythe, savoir ancien qui remonte à une époque avant l'histoire patriarcale, facilite le discours féministe par le symbolique des éléments primordiaux, universels. Dans le contexte de la globalisation qui efface les frontières des notions du nationalisme/trans-nationalisme et du masculin/féminin, la réécriture du mythe assume un rôle important. Il devient un acte d'un discours perpétuellement renouvelé, un voyage continu vers l'intériorisation de l'être humain dépouillé des vestiges de son identité d'homme ou de son nationalisme restreint.

Le film de Deepa Mehta, *Le Paradis sur Terre* (*Heaven on* Earth, 2008), démontre l'abnégation d'une jeune femme, Chand, lorsqu'elle est mariée dans une famille indienne de la diaspora canadienne. Elle, qui avait vécu heureuse, sans souci, moqueuse des croyances religieuses de sa mère en Inde, se sent totalement aliénée dans un milieu étranger et se trouve au comble de sa misère lorsque son mari et sa belle-mère la torturent pour les moindres raisons. C'est alors qu'elle commence à chanter les hymnes du serpent mythique appris de sa mère. Rejetée par sa belle-famille, elle retrouve son courage par le biais de ce serpent qui la séduit en assumant la forme physique du mari absent qu'elle aurait désiré. Chand qui subit la torture en silence, se transforme en une femme qui prend la parole et décide de changer le cours de son avenir.

Vîdesh ou « l'étranger », le sous-titre hindi du film n'est pas une traduction exacte du titre anglais. Dans un contexte de l'immigration de la classe ouvrière en Inde, ce mot acquiert une connotation positive ; il est associé avec les rêves d'un ailleurs sans contrainte de la tradition, sans pauvreté et sans chômage. Mehta dans une entrevue, explique que les titres de tous ses films sont métaphoriques, par exemple la trilogie dont les noms sont métaphoriques : 1. *Feu* (1996) : aborde le sujet de la sexualité lesbienne dans un milieu très orthodoxe 2. *Terre* (1998) : dévoile le thème de la politique de la guerre qui déchire l'Inde en deux nations lors de son Indépendance, et 3. *Eau* (2005) : qui fait une critique de la condition des veuves hindoues. L'eau est métaphore de la vie, de sa fluidité, de sa pureté et de sa stagnation. Selon Sukhmani Khorana (2013 : 28) ses œuvres dévoilent l'injustice commise par la société vis-à-vis des femmes du point de vue féministe. Elle interroge la domination masculine qui a créé une politique de division et de la guerre et qui prédomine toujours les institutions du mariage, de l'éducation et du travail et de la religion en Inde.

Cet article explorerait comment dans *Le paradis sur terre* Mehta dénonce la domination patriarcale au sein de la famille, dans le contexte de l'immigration. L'exploitation économique

prend une forme cruelle dans la diaspora nord-américaine parce que les victimes se trouvent plus seules, plus aliénées et sans aucun appui de leur famille d'origine. Mehta voulait dénier cette exploitation des immigrantes indiennes. J.J. Wunenburger (1994 : 16) observe comment « la psychanalyse... a réactivé des mythes pour en faire des outils vivants de l'auto-compréhension de soi, de l'homme moderne ». En réinscrivant le mythe du Serpent protecteur de l'être humain, Serpent, personnification du désir (dans ce contexte, c'est le désir féminin), Mehta universalise le problème apparemment personnel d'une jeune femme exploitée due à sa condition migrante par la belle-famille Sikh dans la diaspora canadienne. Apparemment, une tragédie familiale, le « mythisation » de l'incident rend l'histoire légendaire. Le tragique d'une femme acquiert l'importance globale et devient lui-même un conte qui serait racontée par des générations de femmes qui se sentiront impuissantes, seules, dans tout contexte de la lutte féministe.

L'inspiration mythique de Girish Kadnad et les transformations de ce texte par Deepa Mehta

Nagamandala (1994) une pièce de Girish Kadnad a beaucoup influencé Mehta. Il raconte l'histoire d'une jeune fille du sud de l'Inde qui est mariée dans une famille où elle se sent très solitaire. Ni son mari ni sa belle-famille ne l'acceptent comme épouse idéale. Alors chaque soir, un serpent émerge de ses longs cheveux noirs, assume la forme de son mari et lui raconte des histoires. Celui-ci entretient un rapport sexuel avec la jeune épouse qui devient enceinte. Le serpent l'aide à la sauver de la calomnie et enfin elle est même vénérée par sa belle-famille. De ce mythe-là, Mehta emprunte l'idée du Serpent mythique, leur rapport d'amitié qui transforme la jeune fille sujet de la violence d'une culture patriarcale, à une femme d'initiative et de pouvoir. Ce qui diffère chez Mehta c'est qu'elle raconte l'histoire du regard féminin et sa vision d'artiste relie certains détails, par exemple celui des cheveux mystérieux, partie sacrée du corps féminin avec les souvenirs de la mère, de l'origine, et le symbolisme de l'eau, métaphore de la vie, de la fluidité avec des chants des femmes traditionnelles. Elle a su équilibrer le réalisme avec le mythe ce qui fait que l'œuvre devient métaphorique.

La recherche existante sur ce film

Les critiques et les académiciens se sont plutôt concentrés sur la trilogie de Mehta. L'étude critique de ce film en particulier a examiné la question de l'immigration et ses effets sur les femmes du tiers monde. Manjeet Ridon interprète le rôle du mythe comme une idéologie qui démontre les maux de l'immigration également chez l'homme et la femme dans ce film (Ridon, 2016 : 224). Il y a eu d'autres études qui abordent le thème de la violence domestique (Malini, Monk) dans le contexte de la communauté Sikh qui est très traditionnelle de l'Inde. Pavlina Radia (2016 : 758), analyse ce film comme une narration d'exploitation issue de la globalisation qui crée un rêve parmi les jeunes mariées importées du tiers monde dans des familles de la diaspora indienne dans des pays développés.

J'essayerai de démontrer que Deepa Mehta emploie le mythe comme la source du pouvoir au féminin. Si le voyage de l'immigration et du mariage romantique avaient conduit la protagoniste Chand, vers une aliénation du « soi », le mythe incarne son désir de rebrousser chemin, de retrouver sa parole, symbolique de la puissance féminine et finalement de se proclamer libre des contraintes subjectives de la tradition patriarcale.

Hypothèse et méthodologie

Suivant l'axe de la pensée Irigarayenne qui a théorisé sur la réécriture des mythes au féminin avec une vision de complémentarité entre les deux sexes, cet article aurait pour objectif de démontrer que Mehta réapproprie le mythe du Serpent Sheshnag, métaphore de la puissance du désir féminin afin d'instaurer une vision humaniste vis-à-vis de « l'autre ». Suivant les critères de Marco Micone sur l'étendue de l'aliénation ressentie par les immigrant-e-s dans leur pays d'accueil, j'examinerai d'abord les conditions qui emmènent la protagoniste femme Chand vers une aliénation extrême. Le film souligne, en fait, un double voyage : celui de l'immigrant vers l'étranger, vers une idéologie d'exploitation et le voyage d'intériorisation qui résulte de cette aliénation.

Les processus artistiques (des effets du choc, du fantasme) produisent l'effet d'un décalage entre le réel et le fantastique, entre une narration de la vie matérielle et la naissance d'une conscience subjective. Au biais du serpent mythique la cinéaste achemine Chand vers un univers d'amour et vers une mémoire retenue en hymnes qui la relie à sa mère. En privilégiant l'oralité (par des chansons et des hymnes) la fluidité (de l'eau et de la lumière) Mehta crée un langage filmique qui efface les dualités entre l'être humain et la nature, entre le « soi » et « l'autre ».

Muthos et *Logos*

Dans l'Antiquité, le *muthos* a été perçu comme une fiction de l'imaginaire sur lequel *le Logos* (la raison) devrait diriger sa lumière démystificatrice. J-J. Wunenburger (1994 : 7), étudie comment les penseurs grecs « avaient commencé à démythifier leur culture religieuse, au point juger la mythologie inférieure aux processus de ratiocination abstraite... » et encore comment plus tard, Platon et Aristote accepteront que le *muthos* repose « sur une structure contraignante au lieu d'être un assemblage hétéroclite d'actants ». Par contre, dans la contemporanéité on observe un mouvement inverse de re-mythisation où le *muthos* serait réinscrit au sein du logos. Gilbert Durand[1] constate que le mythologue peut analyser les fluctuations historiques des mythes à travers une classification d'images et de mythèmes. Il propose aussi une désubstantialisation du mythe, montrer son usure au fil du temps, mais également le voir se préserver en tant qu'allégorie et se ré-substantialiser à nouveau à partir de sa racine mythique (Wunenburger, 1994 : 23).

Mehta par sa thématique et par sa cinématographie s'inscrit dans le projet d'intégration de l'imaginaire cosmologique avec une vision féministe. Les noms de tous ses films confirment qu'elle préconise de valoriser les rapports entre les éléments de la nature et la femme. Les deux, parait-elle constater, sont reléguées à la marge sociale par une culture patriarcale qui ignore ses puissances et son énergie éblouissante. Dans son film *Feu*, Mehta a juxtaposé des femmes dont les prénoms qui se ressemblent aux femmes idéales des mythes indiens : Radha et Sita, deux femmes qui n'ont jamais connu l'amour conjugal dans la mythologie, mais, qui, ironiquement, dans ce film, se lient d'un amour lesbien. Tandis que leurs maris les négligent et voudraient leur garder captives dans l'espace close de la maison, c'est à

1. Durand, G. 1978. « Pérennité, dérivation et usure du mythe ». Dans *Problèmes du mythe et de son interprétation Actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976)*, publiés par Jean Hani. Vol 1. P. 33-45. Paris : Les Belles Lettres.

l'intérieure de la maison qu'elles retrouvent leur espace amoureux, leur refuge, leur lieu secret de devenir elles-même. (Nanda, 2015 : 175).

En analysant la structure des mythes, Vladimir Propp (1972 : 139), théorise que les éléments mythiques, par exemple, le lieu, les personnages, l'objectif de la recherche et le trésor même peuvent varier mais, « ce qui reste constant c'est le fait d'envoyer le protagoniste en voyage à la recherche de quelque chose ». L'objet ou le trésor pour lequel on voyage est sensé soulager l'individu et la collectivité d'un mal social. Dans une des premières scènes de ce film la mère de la protagoniste femme Chand, lui explique le mythe du Serpent Sheshnag, qui avait jadis sauvé un de ces ancêtres des périls d'un voyage dans les montagnes. Elle lui suggère d'évoquer ce Serpent au cas où elle soit en danger. La jeune Chand, qui se moque d'abord de ce mythe ancien répété mille fois par sa mère, comprend quand-même que non seulement le voyage au Canada, mais le voyage vers un avenir d'une épouse à l'étranger, dans une famille qu'elle ne connaît pas, serait une expérience différente de tout ce qu'elle a vécu en Inde. Ainsi le film parcourt un double voyage : celui de la protagoniste vers la diaspora canadienne comme épouse et main-d'œuvre et d'autre part, le voyage subjective de la femme d'un milieu familier, confortable vers un espace hostile, aliénant où elle doit tracer son chemin de se libérer des préjugés imposés sur elle par son statut de nouvelle mariée et d'une belle fille, objet d'exploitation économique.

L'immigration et l'exploitation économique

Marco Micone dans son essai « La culture immigrée comme dépassement des cultures ethniques » (1996 : 58), suggère des points communs qui soulignent l'expérience des immigrés de toutes origines. Ainsi, selon Micone, dans tout pays d'accueil, on pourrait trouver une culture des immigrés « dont les valeurs, les modes de vie, et les façons de penser ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux du pays d'origine ». Micone postule que cette culture s'articule autour de trois axes représentant trois critères socioculturels qui relient l'expérience de l'immigration et celle de l'accueil :

(*a*) *L'habitus du pays d'origine* (scolarisation, pratiques politiques et syndicales, rapports entre les sexes, rôle de la religion, milieu rural ou urbain, degré de développement, etc.)

(*b*) *L'épreuve émigration-immigration* (insécurité matérielle et psychologique)

(*c*) *Le devenir dans le pays d'accueil* (mécanismes d'intégration, travail, école, transformations individuelles et collectives) (Dubois, 41).

A. Dans le cas de Chand, *l'habitus du pays d'origine* s'avère être très différent de celui qu'elle affronte comme immigrante au Canada. En fait, dans une entrevue, Mehta remarque que : « Pour une femme de la diaspora Sikh, originaire des petites villes de Bhatinda il n'est pas facile d'immigrer au Canada et de commencer à travailler le lendemain dans une usine de textile » (Khorana 29). S'acculturer dans un pays développé où elle se sent doublement aliénée (au niveau social et au niveau familial), devrait être difficile pour Chand. La scène d'ouverture de ce film qui capte les rites de la veille d'un mariage Sikh en Inde avec des chansons, de la danse dans des costumes colorés qui se pose en contraste avec la scène qui dépeint son propre mariage au Canada.

Le mariage de Chand au Canada, conduit très simplement sans la présence des parents ou des amis, sans musique et sans paroles d'amitiés dans un Gurudwara où Chand n'est qu'une des plusieurs candidates attendant son tour sans doute, est surement difficile à accepter pour une jeune femme indienne qui vit le moment le plus heureux de sa vie dans un milieu étranger et presqu'hostile. D'une fête sociale et familiale, la cérémonie du mariage dépeint dans le Gurudwara peu familier, parmi des gens inconnus, dans un climat hostile, devient un acte mécanique, pareil aux multiples fonctions nécessaires pour continuer la vie immigrante au Canada. Car, le statut d'immigrante des femmes indiennes comme Chand dépend de la bonne volonté de leur mari qui reste officiellement leur agent pour obtenir un visa dans ce pays développé (Langevin, 83).

Déjà par ce contraste de la scène du mariage en Inde et à l'étranger, la cinéaste évoque l'aliénation et la distanciation qui seront les thèmes principaux du film. Le paysage canadien en hiver imagé par la blancheur de la neige en dehors des vitres du Gurudwara, affronte Chand comme un mur d'hostilité et elle se tourne vers l'autre femme attendant son tour de mariage. Là encore, l'accent étranger de cette jeune Sikh bien occidentalisée lui paraît aussi étranger et aliénant.

Reprenons les critères de Marco Micone :

B. « L'épreuve émigration-immigration (insécurité matérielle et psychologique) » L'insécurité matérielle de Chand s'agrandit au fur et à mesure qu'elle comprend que ni sa belle-famille, ni son mari ne vont prendre soin d'elle ni matériellement ni psychologiquement. La belle-famille s'approprie ses ornements. Dépourvue de toutes ressources économiques Chand n'a pas assez d'argent pour s'acheter un manteau dans le grand froid canadien. Sa seule demande répétée trois fois au cours du film c'est : « Pourrais-tu me faire parler à ma mère », posée d'abord à son mari puis à sa belle-sœur est d'abord une prière. Les deux premiers ne répondront jamais à sa demande. Puis, Chand cesse de prier et ce vœu puissant incarne son désir d'amour maternel et d'amitié dans la forme du Serpent – le double de son mari.

   En dehors de chez elle, dans l'usine où elle travaille, dans les espaces publics, Chand se sent « différente » des autres, étant une immigrante indienne. En dépit de son éducation avancée, elle est obligée de travailler dans une usine car son mari et sa belle-famille ne voudraient pas qu'elle soit totalement « indépendante » d'eux. Le chef de l'usine, un ami de Rocky, le mari de Chand, est instruit de déposer le salaire de Chand dans le compte bancaire de son mari. Chand, qui attend son salaire pour téléphoner sa mère, se sent doublement exploitée par les membres de sa belle-famille quand on lui révèle cet arrangement financier.

C. « *Le devenir dans le pays d'accueil* ». Chand n'attend aucune amélioration de sa situation ni du point de vue professionnel ni personnel. Bien qu'elle soit assez éduquée pour une meilleure profession Chand est forcée de travailler comme ouvrière parce que la belle-famille ne veut pas qu'elle devienne trop indépendante. Sa belle-sœur qui travaille dans la même usine, la décourage d'être amie avec d'autres personnes par peur qu'elle ne leur révèle la violence domestique qu'elle subit. L'aliénation extrême résulte du fait que Chand se sent exclue de toute compagnie, rejetée et aliénée aux niveaux collectif et individuel. Par conséquent, elle retombe dans une solitude déprimante.

En fait, la violence domestique des femmes indienne dans la diaspora occidentale fût le thème de plusieurs romanciers et cinéastes. Notamment, les nouvelles de Shauna Singh Baldwin et Uma Parameswaram. Le film *Provoked* de Jag Mundhra porte à l'écran l'histoire vraie de Kiranjit Ahluwalia qui, ayant souffert la violence domestique, assassine son mari. Ces œuvres soulignent le fait d'exploitation des femmes indiennes dans la diaspora des pays développés comme le Canada, la Grande Bretagne ou les États-Unis.

Pour des femmes indiennes mariées dans la diaspora, leur dot payée à la belle-famille devient la source de revenue qui facilite le passage d'autres parents à immigrer. La dot de Chand, vingt-mille dollars, est supposée de faciliter l'immigration de son beau-frère Gurpreet, et qui, va bientôt s'installer comme le 11ème membre dans cette petite maison de deux chambres. D'autre part, les parents de Chand attendent que finalement leur fils, lui aussi, puisse immigrer au Canada par le biais de Chand. Ainsi, Chand devient victime d'exploitation de ses propres parents qui veulent utiliser le mariage de Chand pour faciliter l'immigration de son frère ainsi qu'elle est torturée par sa belle-famille qui l'assujetti au ménage domestique et au travail dur de l'usine. Elle n'est qu'un clou dans cette grande machine de l'économie du tiers monde dont les roues tournent sans cessent, sans espoir de jamais s'en sortir. La vie de Chand dans son milieu social et familial est sans promesse de nouveauté. Le mythe de mobilité sociale par le biais du mariage dans la diaspore est une illusion. Pavlina Radia remarque dans son analyse de ce film qu'au nom du romantisme ce type de mariage perpétue le trafic et l'exploitation des femmes du tiers monde dans un contexte global (Radia, 759).

Le voyage vers ailleurs et le désillusionnement

Pavlina Radia, en discutant ce film propose de déconstruire le mythe du mariage romantique, le mythe du Cinderella dans l'imaginaire des femmes qui s'immigrent et qui font partie d'un type de la trafique en femmes dans le grand contexte de globalisation (Radia, 758). La vie dans la diaspora canadienne pour les familles Sikhs de la première vague d'immigrants aurait dû être difficile. Mais en dépit de cette réalité dénigrante, les parents des jeunes femmes indiennes arrangent leur mariage dans la diaspora dans l'espoir que leurs filles y trouvent une vie meilleure et qu'elles puissent, à leur tour, aider leurs frères et leurs cousins à immigrer (Aulakh).

Mehta approche le point culminant de sa narration filmique avec la déconstruction systématique de l'amour conjugale, ce qui emmène Chand à s'intérioriser et à se retrouver seule chantant les hymnes qui n'apparaissent d'abord que des balbutiements d'une folle. Elle vit dans un état de rêves et de fantasmes. Par exemple, la scène qui montre la célébration du jour de la lune de miel de Chand et de Rocky, un moment qui devrait être la plus romantique du film, nous introduit à la violence domestique d'une manière choquante.

Chand et son mari décident de passer la nuit de leur lune de miel à un hôtel à Niagara. La scène commence par une plongée dans la blancheur et dans les bruits diégétiques de la chute. Au lieu d'en faire un symbole du romantisme cette scène montre la nature dans sa forme nue et féroce ; au lieu d'une musique douce Mehta retient tous les bruits diégétiques qu'on entend à la proximité de la chute, ce qui rompt l'atmosphère d'intimité que le spectateur attend dans une scène pareille. Cette technique filmographique réaliste est renforcée par l'absence des couleurs et donne à cette scène un caractère surréel et fantastique. Au lieu de capter les visages heureux de ces jeunes mariés, la prise photographique montre le départ

des protagonistes d'en arrière, se dépêchant de quitter cet endroit, ce moment chéri de leur soirée nuptiale. Les dialogues, renforcent ce sentiment anti romantique. Rocky y refuse de prendre des photos parce que selon lui, c'est trop touristique.

Finalement, l'arrivée de la belle-mère au moment où le couple allait faire amour frustre Rocky. Il gifle Chand brutalement. Cette scène qui devrait introduire l'amour conjugal présente par un effet de choc, la violence masculine dans sa nudité terrifiante. La scène de Niagara, sa beauté naturelle et féroce, les bruits cacophoniques de la chute et la vivacité de la jeune femme, aboutit dans une scène où Chand pleure toute seule dans la solitude de la salle de bain.

D'ailleurs la chute Niagara, d'une beauté naturelle grandiose et surréelle se pose en contraste avec la chute et la dégradation morale de l'être humain. De la même manière, le personnage mythique du Serpent en guise du mari démontre une sensibilité humaine qui manque chez le vrai mari, Rocky. La première scène de violence- le gifle abrupte de Rocky sur les joues de Chand - apparait après les premiers vingt-cinq minutes du tournage filmique, les incidences de la violence se multiplient rapidement (la deuxième aura lieu à trente-sept minutes puis à cinquante et un minutes). La juxtaposition rapide de ces séquences choque d'abord le spectateur, puis on se sent presqu'habitué à cette violence lorsque le serpent mythique, le double de Rocky apparaît sur la scène. Comme une apparition dans un rêve, cette nouvelle incarnation de Rocky surprend le spectateur par sa sensibilité raffinée, son amitié douce pour Chand. Ironiquement, dans un milieu ultra-moderne de Canada, un serpent sauvage et une croyance quasi-religieux dans le mythe du Shashnag aboutissent par donner naissance à une illusion du mari idéal qui va finalement mettre fin à la violence brutale.

Le réel et le fantastique : 'le double' mythique

Tzvetan Todorov propose la définition suivante du fantastique : appartient à ce genre littéraire toute œuvre « fondée sur une hésitation du lecteur. Cette hésitation provient du fait que le lecteur s'identifie au personnage principal qui est lui-même en doute. Il hésite parce qu'il admet que l'évènement pourrait être réel ou bien cela pourrait être le fruit de l'imagination, ou le résultat d'une illusion, autrement dit, on ne peut décider que l'évènement est ou n'est pas (Todorov, 165).

Une fois qu'on décide la nature de l'évènement, « on sort du fantastique pour entrer dans l'un des deux genres voisins : l'étrange, si on attribue la perception de l'évènement à une illusion ; le merveilleux, si on considère que l'évènement surnaturel a été rapporté comme réel. Le fantastique définit donc soit les ouvrages dans lesquels le lecteur ne peut prendre de décisions sur la nature d'un évènement anormal ; soit d'autres ouvrages dans laquelle le lecteur reste indécis (Todorov, 444-445).

La technique du montage des scènes violentes facilite le passage du réel au fantastique. En fait par ce mécanisme la cinéaste nous aide à nous identifier avec Chand, ce qui fait qu'avec elle nous commençons à croire aux évènements qui auraient autrement parus trop magiques et irréels. Vis-à-vis cette brutalité nue, le double personnage de l'héros mythique soulage la tension filmique. Sa voix douce, illusoire mais sympathique vient nous réconforter, comme une pause heureuse dans la brutalité quotidienne de la vie.

La succession rapide de ces violences est complétée par des soliloques de Chand dans la nuit, captées avec une mise au point sur son visage, nu, battu, ensanglanté mais rendu

puissant par ses rêves. Ce visage parait presqu'enchanté par le plan rapproché qui montre seulement la moitié de son visage et annonce déjà le schisme qui la déchire entre le réel et le fantastique, entre la vie et la mort, la folie et l'enchantement. C'est un visage inhumain, ignorant sa souffrance, lançant un défi au patriarcat et à la misère. Elle ne pleurera plus dans le film. Par contre la récitation de ces hymnes apparaît incarner un pouvoir fantastique et mythique qui culmine dans la manifestation physique du Serpent mythique.

Selon Wunenbergur « ... une histoire est mythique, moins d›abord par le contenu sémiotique ou symbolique qui la définit et la singularise, qu›en raison de sa répétition et donc de sa réception par des agents. Le champ du mythe est donc fondamentalement d›ordre pragmatique et herméneutique, c›est-à-dire constitué par les actes mentaux et sociaux de sa récitation, de son écoute et de son assimilation. La vérité première du mythe réside dans son oralité et dans l›ensemble des pratiques corporelles qui accompagnent la parole qui le transmet » (52). Pourrait-on dire que Mehta, en réinterpretant ce mythe et en lui donnant une qualité orale a réinstauré un acte social, celui de relier la femme à une source d'énergie, le Sheshnag.

A cette fin, le mythe de Kadnad est transformé par Mehta avec une cinématographie qui privilégie la parole entre femmes, l'héritage maternelle qui inspire à la protagoniste de se rappeler des paroles et des chansons qu'elle avait entendu de sa mère. Ces chants évoquent les souvenirs d'un voyage d'outremers, métaphore qui relie le voyage de Chand aux héros mythiques car c'est ainsi que commencent les contes fantastiques indiens. Ceci est en rapport direct avec l'aventure de Chand et soutient notre hypothèse que ce voyage qu'elle entreprend pourrait être interprété comme un voyage mythique. Les chants et les hymnes apprises de sa mère expriment son désir secret de retrouver son pays d'origine, le « soi » perdu.

Ces chants rendus dans une forme plutôt poétique racontent aussi l'attachement à la terre natale, à l'eau fluide et à la mère qui fait les nattes de sa fille en lui racontant l'histoire du serpent mythique et encore des dessins que les femmes tissent avec des fils multicolores, ces liens qui les rattachent aux générations de ces ancêtres femmes. Si, tout d'un coup, la jeune femme qui brode ce dessin pique sa main et tâche la broderie de son sang, c'est une bonne augure, dit la mère, car ce sang la rendrait puissante, invincible.

Entre-temps, une amie jamaïcaine de Chand lui donne une potion magique qui ferait que la personne qui la boirait, tomberait en amour de la première femme qu'il voit. Cette formule d'« instant Love » répétée deux fois dans un anglais accentué jamaïcaine s'avère être ironique. Les deux tentatives de la part de Chand de mélanger la racine magique avec les boissons de Rocky produisent des effets catastrophiques. Finalement Chand, apeurée, rejette la potion dans un gouffre en dehors de la maison. De ce jour-là, apparaît le Shesh Nag (Serpent équatoriale) vivant dans un gouffre auprès de leur maison. Dans le grand froid Canadien, sa présence mystérieuse défie toute logique rationnelle, mais il survit tous les attentats de persécution hostile de la famille de Rocky. Le Serpent apparaît comme le double de Rocky qui est photographié dans un plan rapproché. Ainsi, en visant le caméra sur son dos nu injurié par Rocky, en noir et blanc, Mehta affirme sa présence indéniable dans la chambre de Chand.

Le double de Rocky nous frappe non seulement parce qu'il ressemble physiquement à Rocky, mais plutôt à cause de sa personnalité totalement différente, ce qui est d'ailleurs parfois la fonction de Doppelganger ou du double dans la littérature (Webber 33). Tandis que Rocky est cruel, brutal, le Serpent est sympathique, son visage doux et sa voix est plein d'amour.

Mehta, nous indique-t-elle ce contraste pour signaler que Rocky aurait pu devenir cette personne, un « soi » qu'il opprime. Lorsque la mère de Rocky se bagarre avec Chand et que Rocky lui dit : « Punis-là » la mère lui commande « c'est ta femme, il faut que tu lui donnes une leçon ». Suit une longue scène de violence extrême et finalement on voit Rocky, assis en dehors de la maison pleurant en silence, peut-être en regrettant la personne qu'il est devenu.

Luce Irigaray : réinterprétation des mythes au féminin

Au lieu de lire ce texte simplement comme un mythe qui inspire la femme migrante de s'opposer à la violence domestique, je voudrais relire dans cette construction mythique de Mehta, la puissance de l'amour et sa vision féministe qui relie la femme à la mère, à l'énergie primordiale qui nous libère de tout préjugés traditionnelles et patriarcales. Le mythe devient un symbole du pouvoir de l'être humain qui embrasse l'autre, et qui reconnaît chez « l'autre » son double complémentaire.

Mehta révalorise les rapports masculin/féminin en retrouvant, dans les mythes anciens, la puissance de l'amour qui peut transformer les relations humaines. Dans son essai « Pouvoir du discours - subordination du féminin », Luce Irigaray retrace le pouvoir du patriarcat sur la jouissance et sur la parole féminine dans une longue tradition de la « domination du logos philosophique » qui réduit « tout autre dans l'économie du Même. Et dans sa plus grande généralité peut-être, *d'effacement de la différence des sexes* ». Irigaray demande aux femmes de « 'rouvrir' les figures du discours philosophiques- l'idée, la substance, le sujet, la subjectivité transcendantale, le savoir absolu-pour en faire resurgir les emprunts au/du féminin, de faire rendre ce qu'elles doivent au féminin » (72).

Le voyage vers *Videsh* ou l'étranger devient le point de départ vers l'intériorisation qui aboutit par la découverte d'une jouissance et d'une connaissance du soi. Mehta, comme tout artiste, doit suivre le procès d'un médium artistique structuré par le patriarcat. Mais, elle a su « re-ouvrir » les figures de ce discours cinématographique en basculant la narration réaliste en y introduisant le fantastique. Au biais des métaphores qui privilégient le 'muthos' vis-à-vis du 'logos' et par des techniques cinématographiques non-linéaires, par exemple, des chants qui remplacent les structures du 'logos' langagier qui fait appel aux mémoires des femmes, Mehta réinstaure la place du féminin dans le discours filmique.

La disparition de la parole chez Chand et les dialogues ironiques aggravent le choc filmique. Au début du film Chand apparait comme une jeune fille pleine d'humour et de vivacité. Mais bientôt accablée par la violence domestique quotidienne, elle commence à s'intérioriser. Elle se tait et devient aussi mécanique qu'une poupée qui a toujours peur. C'est alors que son silence pèse. Les techniques cinématographiques mettent l'emphase sur la condition doublement aliénée de Chand, par exemple dans la scène de l'usine où par une prise longue, Chand apparaît dans son costume blanc, comme un petit rien dans un groupe de mains d'œuvres dont les voix même se submergent dans le bruit des machines. L'aliénation de Chand, sa distanciation et sa solitude accroissantes se révèlent par une crispation phobique. Le silence et la dépression l'engouffrent. Les scènes sont dénuées de sons diégétiques et ce silence complètent le gouffre de solitude où se plonge la protagoniste.

Même lorsqu'elle parle en dehors de la maison, son langage est sec, minimaliste. Ses dialogues croisés préconisent un décalage entre son état psychologique et ses gestes

mécaniques. Mehta nous montre l'ironie de la vie à travers ces dialogues croisés. Par exemple, lorsqu'elles voyagent ensemble dans l'autobus pour aller à l'usine, la belle-sœur de Chand lui suggère qu'elle aurait pu se maquiller pour cacher les blessures causées par les gifles de Rocky. La manifestation de cette violence domestique, acceptable dans la maison lui cause de la gêne dans le public. Au lieu de lui répondre, Chand lui demande pour quelle raison les beaux-parents vont se promener tous les matins au supermarché. Ce dialogue croisé est ironique et métaphorique car ses blessures ne sont que des traces extérieures d'un malaise qui affecte la famille entière. La violence domestique n'est qu'une manifestation du manque économique, de la frustration de toute la belle-famille qui ne pourrait tenter de cacher ses plaies psychologiques. La chaine de violence et d'aliénation dont souffre l'immigrant aboutit dans une revendication de soi en torturant ce qu'il perçoit comme « l'autre ». Chand qui manifeste le bonheur de vivre, la jeunesse et la beauté, personnifie cet « autre » idéaliste et romantique.

Chand qui a perdu contrôle de son corps, de sa langue, de sa sexualité retrouve tout cela par le biais du « Doppelganger » de Rocky. Dans les moments les plus solitaires le serpent apparait devant Chand, en guise de son mari. Celle-ci, affolée du changement d'attitude de ce dernier, ne peut comprendre le mystère derrière cette transformation d'un homme brutal à un amant soucieux et responsable. La transition se fait par une prise photographique qui privilégie le caractère fluide de l'imaginaire, de l'eau. Prenons l'exemple de la scène la plus intime entre les deux. Chand, battue brutalement la veille refuse d'aller à l'usine le lendemain matin. Elle laisse flotter un canot en papier dans le lavabo. Les paroles du mari illusoire (le Serpent) résonnent dans un silence harmonieux : « Ce canot ne pourrait t'emmener auprès de ta mère chez toi, quelle pitié ». Le symbole du canot (voyage de retour), du serpent (l'amour/mari romantique) et la voix du Serpent (voix intérieure de Chand) sont entremêlés dans une cinématographie clair-obscur, une poétique de l'eau et de la lumière.

Le spectateur devenu conscient du caractère « merveilleux » (ainsi que ce terme est défini par Todorov) et hésite à accepter le double mystérieux, au sein d'une narration trop réaliste. Mehta paraît donc nous expliquer l'apparition du merveilleux comme une manifestation du désir réprimé. Le Sheshnag personnifie un mari qui l'aime, qui prend soin d'elle et qui la soulage. La jouissance est à la base de la conception Irigarayenne de l'être deux. Dans son *Speculum* et *Ce sexe qui n'en n'est pas un*, Luce Irigaray suggère que l'essence n'est pas un concept monolithique, unitaire, plutôt, c'est pour instaurer l'image de la divinité comme un idéal de l'absolu au féminin. (Fuss, Hypatia, WEB). Dans son essai « Comment devenir le sujet », Irigaray implore aux femmes d'ancrer tout « savoir » dans la primauté de l'expérience subjective » (Kopp 91). En fait, dans *Speculum* et *Ce Sexe qui n'en n'est pas un* (Irigaray 1977), elle étudie le territoire interdit. Celui-ci, lié au désir banni et irréductible aux contraintes phalliques, serait le lieu du plaisir prétendument inarticulé d'une sexualité féminine qui s'appelle *jouissance*. » (Morny Joy, *Religiologiques*, 54).

Ainsi lorsque Chand demande au double de son mari, « Qui es-tu ? » Il lui répond ; « Ne suis-je pas celui que tu désires ? » Cette révélation nous mène vers la résolution du mythe : le protagoniste femme a trouvé son trésor. Elle a compris qu'elle ne voulait plus nourrir les rêves illusoires d'un mariage basé sur l'échange et l'exploitation économique. Le serpent, symbole du désir, transforme Chand d'une femme assujettie aux lois patriarcales à celle qui se réjouit dans sa féminité.

Dans les mythes hindous, le serpent symbolise l'énergie primordiale, entouré autour du cou de Shiva préservateur de la création. Vénérée comme la déesse Manasha le Serpent personnifie l'énergie du désir qui pourrait devenir la cause de la mort (mordue par le serpent). Cette énergie sexuelle dirigée vers la méditation, pourrait également donner naissance à la connaissance divine. Ainsi les sages qui savent conquérir le désir sexuel peuvent atteindre la divinité, hors du cycle de vie et de la mort.[2] ('Hindu Symbols', Web). Vishnu, le créateur du monde s'assoit sur le Sheshnag qui s'étale sur la mer éternelle originaire de l'univers. Le Serpent est androgyne et s'enroule autour du cou de Shiva. Mehta condense toutes ces métaphores : énergie sexuelle, protecteur de l'eau ombilicale, de l'énergie subconsciente, dans son portrait du Sheshnag. Comme source du désir il paraît évoquer chez Chand le désir d'un ami et d'un partenaire. Comme l'énergie primordiale, il l'emporte aux gouffres de sa subconscience d'où elle retrouve sa parole et son agence.

Finalement un jour, les locataires révèlent à Rocky qu'ils l'ont entendu bavarder avec Chand un matin. Pour Rocky cela confirme l'infidélité de Chand et il la bat violemment. La belle-famille demande à Chand de prouver son innocence en plongeant sa main dans le gouffre où habite le serpent. Chand apeurée ne sait quoi faire lorsque le Serpent en guise du mari lui suggère de « dire la vérité ». Mehta introduit l'élément de la transformation de Chand d'une femme subjuguée à un agent indépendant dans une séquence qui montre celle-ci plongeant sa main dans le trou du serpent. Le trou symbolisant le manque d'agence sexuel de la femme, cet acte de Chand revendique la vision féministe de Mehta. La transformation du visage est filmée par un plan rapproché de la caméra. La narratologie féministe emploie souvent le double sens (Lancer) et Chand, dans ce cas parait utiliser ce langage lorsqu'elle avoue devant toute la famille : « Je n'ai touché que deux êtres depuis mon arrivée au Canada : mon mari et ce serpent ». Ce langage au double sens instaure sa place de femme fidèle et la prise de la caméra, souvent employée pour montrer la divinité en Inde, une prise du visage du bas en haut avec le relief du vaste ciel et un halo englobant sa tête avec le serpent enroulé autour du cou, imite l'image de Shiva et parait annoncer la restauration du pouvoir et de l'agence au féminin. Ayant réussi à l'épreuve, elle décide de quitter son mari pour toujours et de rentrer en Inde.

En guise de conclusion, on peut dire que structuralement, la vraie enquête dont parle Propp dans sa définition du voyage mythique comme le seul élément universel de tous contes mythiques, ici prend la forme de la quête du soi qu'amène Chand à comprendre ses peurs et ses désirs. Le serpent qui est lui-même persécuté par la famille entière devient symbole de la nature qui résiste aux envahissements de la culture destructive de l'homme. Le fantastique introduit par le Sheshnag intériorise le voyage de Chand d'une quête de l'amour conjugal dans un pays de rêve comme immigrante à un amour vrai, dont le serpent lui avait donné le goût, l'amour qu'elle essayait de retrouver en évoquant les paroles de sa mère.

Pierre Maranda constate que les mythes démontrent des systèmes sémantiques qui sont structurés d'une telle manière qu'ils permettent aux membres de cette culture, qui la partagent, de se comprendre et de faire face à ce qui lui est étranger (*Maranda 12*). Mehta en réécrivant le mythe du serpent avec un regard féministe réussit à montrer au spectateur, que la voie de l'exploitation de « l'autre » (qui pourrait être le sexe opposé, l'immigrant, ou la nature) ne nous mène nulle part. L'homme (symbolisé par le serpent que Rocky aurait pu devenir) et la femme peuvent trouver leur potentiel créatif comme « deux », des partenaires qui créeront un univers plus équilibré, plus sympathique envers les « autres ».

Chand, comme d'ailleurs toutes les protagonistes de la trilogie de Mehta, lance un défi à la domination patriarcale en tant que femme immigrante et aussi comme sujet de la violence symbolique (Bourdieu : *La domination masculine*). Souvent ce sont des femmes brutalisées par une culture patriarcale qui, en dépit de leur entourage difficile, refusent d'accepter leur sort et de se soumettre totalement à leur destin. D'une manière exubérante, célébrant les joies de vivre, elles renouent les rapports de sororité et de l'amour entre elles et avec ceux qui se trouvent à leur entourage. Symboliquement elles valorisent leurs liens avec leur mère et avec la nature. Avec une cinématographie sensible aux nuances du plaisir sexuel et à la beauté inhérente de l'amour contrairement au poids des traditions qui subjuguent les femmes, la vision artistique de Deepa Mehta inscrit le féminin au cœur d'un héritage patriarcal. Par la narration, par son emploi des procès langagiers, de l'humour, et de l'imagerie qui peuvent tous devenir des sujets d'analyse distincts. Mehta démontre une sensibilité ironique, métaphorique qui avance le regard féministe et atteste de son humanisme.

Oeuvres citées

1. Aulakh, Raveena. "She Was the Ticket to a Better Life." *Star*. 31 Jan. 2009. En ligne, accédé le 14 mars 2018.
2. Campbell, Joseph. *The Masks of God: Creative Mythology*.1968: Souvenir Press, 2001. New York.
3. Dubois, Christian et Christian Hommel. « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, no. 59, 1999 : 38-48. Erudit.org. En ligne, accédé le 4 mai, 2013.
4. Durand, G. 1978. « Pérennité, dérivation et usure du mythe ». Dans *Problèmes du mythe et de son interprétation*. Paris : Les Belles Lettres, p. 33-45. En ligne, accédé le 14 mai 2020.
5. Favret, Jeanne. "Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*. [compte-rendu] ». *Revue française de sociologie*. No. 13 : 3. 1972. Persee.fr. Web.
6. Fuss, Diana J. "'Essentially Speaking': Luce Irigaray's Language of Essence." *Hypatia*, vol. 3, no. 3, 1989, pp. 62–80. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/3809788. En ligne, accédé le er juillet 2020.
7. Irigaray, Luce. *Speculuum de l'autre femme*. Paris : Minuit, 1974.
8. _____. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris : Minuit, 1977.
9. _____. *Sexes et parentés*. Paris : Minuit, 1987.
10. Khorana, Sukhmani. (dir.) 2013. « Maps and Movies: Talking with Deepa Mehta». *Crossover Cinema: Cross- Cultural Film from Production to Reception*. New York: Routledge, p. 27-35.
11. Joy, Morny "La question de Dieu dans l'œuvre de Luce Irigaray", *Religiologiques*. 21 : printemps. 2000, p. 49-60.
12. Lancer, Susan. « Toward A Feminist Narratology ». Dans *Feminisms* : An *Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers University Press. 1997, p. 674-693.
13. Langevin, Louise et Marie-Claire Belleau. *Trafficking in Women in Canada: A Critical Analysis of the Legal Framework Governing Immigrant Live-in Caregivers and Mailorder Brides*. Quebec: Status of Women Canada, 2000.

14. Lincoln, Bruce. *Theorising Myth: Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago: Chicago UP, 1999.

15. Malani, Gaurav. *Economic Times* (le 27 mars 2009). "Heaven on Earth: Movie Review". En ligne https://economictimes.com. Consulté le 18 mars 2019.

16. Maranda, Pierre. 1972. « Introduction ». Dans *Mythology*, sous la dir. de Pierre Maranda, p. 7-31. Middlesex : Penguin.

17. Mehta, Deepa, dir. 2009. *Earth*. Perf. Aamir Khan et al. 1998. Warner. DVD.

18. ---. *Fire*. 1996. Seville, 2006. Perf. Shabana Azmi et al.. DVD.

19. ---. *Heaven on Earth.* 2008. Ultra India, 2009. Perf. Preity Zinta et al. DVD.

20. ---. "Heaven on Earth: Director's Notes." *Mongrel Media*. (2008) 1-35. Web. 25 Mar 2014.

21. ---. *Let's Talk About It: Domestic Violence.* 2006. Filmblanc. 2014. Perf. Xiomara Fuentes et al. DVD.

22. ---. *Water*. Perf. 2005. Metrodome, 2007. John Abraham et al. DVD.

23. Micone, Marco. 1996. *La culture immigrée comme dépassement des cultures ethniques*. Plattsburg, N.Y : Center for the Study of Canada.

24. Monk, Katherine. « Review: Heaven on Earth. » *Canwest News Service*. 23 Oct 2008. En ligne, accédé le 12 April 2015.

25. Nanda, Mini. 2015. « Symbolism and Space in Aparna Sen's Paroma and Deepa Mehta's Fire » dans Jasbir Jain et Sudha Rai (dir.) *Films and Feminism*. Jaipur : Rawat Publications, p. 170-178.

26. Propp, Vladimir. 1972. « Transformations in Fairy Tales ». Dans *Mythology*, sous la direction de Pierre Maranda. Middlesex : Penguin, p. 139-150.

27. Radia, Pavlina. «Co-Opted Cinderellas and the Trans-National Fairy tales of Globalisation: Politicising the Traffic in Bodily Harm in Deepa Mehta's *Heaven on Earth*". *Women's Studies*, (45:8) 2016:758-774. En ligne, accédé le 3 avril 2019. https://www.tandfonline.com/loi/gwst20.

28. Ridon, Manjeet. 2016. « Myth and Patriarchy in Deepa Mehta's Heaven on Earth ». http://www.semanticscholar.org. Corpus ID : 43696455. En ligne, accédé le 31 mars 2019.

29. Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.

30. Webber A. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

31. Wunenburger, Jean-Jacques. « Mytho-phorie : Formes et transformations du mythe ». *Religiologiques* (10) 1994 : 49-70. http://religiologiques.uqam.ca/no_10/wunen.pdf. En ligne, accédé le 3 avril, 2018.

Traduction d'une nouvelle en hindi de Munshi Premchand

Deepanwita Srivastava

Résumé

Munshi Premchand, compte parmi les écrivains les plus célèbres et admirés de la fiction sociale en hindi et ourdou du sous-continent indien du XX^{e} siècle. Les thèmes les plus fréquemment repris dans ses oeuvres portaient sur les hiérarchies sociales, la pauvreté et la condition féminine en Inde pendant des années 1880.

Ses écrits traitaient les thèmes des luttes et de souffrances confrontées par les ouvriers (girmitiyas/गिरमिटिया/ouvriers sous contrat) trompés et envoyés aux îles lointaines de Maurice, de Fidji et de la Guyane britannique, travaillant sous les conditions inhumaines, dépouillés de toute dignité humaine.

"Shoodra", peut-être le premier ouvrage littéraire par un éminent écrivain de la stature de Premchand, basé sur la vie des indiens de la diaspora, a été publiée en 1926 dans « Chaand », un magazine mauricien. L'histoire est simple et raconte la vie de Mangroo et de Gaura qui arrivent à l'ile Maurice depuis leur village au Bihar. Sur un plan plus large quand même, c'était une représentation vivante de la ténacité et de l'infaillibilité de l'esprit humain.

Ce nouveau discours littéraire a reflété l'esprit indomptable des migrants aux prises, pour mieux ancrer l'identité culturelle et civilisationnelle contre un oubli quotidien du respect de soi et de l'oppression coloniale.

Traversée par des nuances de réalisme, d'idéalisme et de romantisme, l'histoire a réussi à créer également, un goût pour la littérature de la diaspora parmi les lecteurs contemporains indiens du continent.

À Maurice, jusqu'à ce jour, pour beaucoup Mangroo et Gaura sont leurs ancêtres... vénérés dans l'histoire locale.

Mots-clés: Munshi Premchand, diaspora indienne, traduction, Hindi/khadi boli, île maurice, travail sous contrat.

Shoodra

La mère et sa fille vivaient dans une hutte à l'autre bout du village. La fille ramassait les feuilles du jardin, la mère les faisait brûler dans le four. C'était leur gagne-pain. Elles se sont contentées du peu dont elles se disposaient.

La mère était veuve, la fille célibataire... Il n'y avait pas d'autre homme dans la famille. La mère s'appelait Ganga... la fille, Gaura.

Ganga se faisait constamment du souci du mariage de sa fille, mais rien n'a marché comme prévu. Après la mort de son mari, elle ne possédait plus un abri ni d'autre entreprise. Les villageois se demandent souvent comment les deux réussissent à survivre. Tous les gens

qui travaillaient fort, disposaient toujours de peu de moyens…. mais la mère et sa fille semblaient bien se débrouiller.

Il y avait certainement un mystère là-dedans.

De jour en jour, le soupçon s'est monté et les deux femmes se trouvaient entourées des commérages. La communauté des Shudras n'était pas très grande, de sorte que personne ne pouvait cacher les mérites ou les défauts de l'autre... ils ne pouvaient qu'être étouffés.

Quand même personne ne voulait épouser Gaura, la jeune fille.

Afin de s'échapper des cancans, Ganga avec sa fille n'a pas hésité à parcourir de longues distances... à visiter les lieux religieux, jusqu'à l' Orissa... sur la côte Est du pays.

Rien ne semblait contribuer quand même à réduire les soupçons... ni dissiper les doutes des villageois. Gaura était jeune... ravissante... mais personne ne l'avait vue aux puits du village ni dans les champs... en souriant, ou en bavardant avec les autres.

Des yeux baissés, sa douceur faisait naître et renforcer des doutes encore plus. Il doit y avoir un mystère... comment pourrait une jeune femme rester aussi chaste et pure.!!

Il doit y avoir un certain mystère là-dedans.

Les jours passèrent ainsi. La jeune Gaura s'était épanouie à une belle fille, d'une beauté radieuse..Ganga la vieille de sa part, se sentait dévorée par l'inquiétude du mariage de sa fille...

Part 2

Un jour, un étranger arrivait dans le village... Un passant, en route à Calcutta, à la recherche d'un emploi. Le jour tombait, ... il fallait faire des escales ... le jeune homme cherchait un endroit où passer le reste de la nuit.

Il est venu chez Ganga pour lui demander s'il pouvait y rester pendant la nuit.

Ganga a apporté de la farine du blé avec beaucoup de respect et lui a prêté des ustensiles de cuisine. Le jeune homme a cuit un simple repas, a mangé et s'est reposé.

Lors du dîner, Ganga a tenté de lui parler du mariage de sa fille. Le jeune homme avait vu Gaura... Ébloui par sa beauté, il a accepté de l'épouser.

Il est rentré chez lui... s'est arrangé pour emprunter des bijoux auprès de sa sœur et des vêtements du *bajaj.* Accompagné de quelques amis et des parents, il est revenu au village pour se marier à Gaura.

Les deux s'étaient mariés. La famille commençait à vivre ensemble... Ganga, Gaura et son époux. Ganga ne pouvait guère éloigner de ses yeux sa fille et son gendre.

En quelques jours cependant, les villageois ont commencé à répandre des rumeurs et des ragots... les commérages lui venaient non seulement de sa communauté, mais également des autres *'castes'.* Bien souvent, Mangroo a regretté sa décision d'avoir été piégé dans une telle situation... alors que son cœur tremblait à l'idée de quitter Gaura.

Au bout d'un mois, Mangroo est allé chez sa sœur pour lui rendre les bijoux qu'il avait empruntés. Son beau-frère refusait de manger ensemble... Mangroo a eu des doutes... il lui a demandé, "Pourquoi tu ne manges pas avec moi?"

Le beau-frère a répondu, "je mangerai plus tard..."

Mangroo a remarqué, "Qu'est-ce qu'il y a? Pourquoi tu ne viens pas manger avec moi?"

Son beau-frère a répondu, "On ne peut plus manger ensemble jusqu'à la décision du *Panchayat*... je ne peux pas quitter ma communauté pour toi. Tu t'es marié à l'intouchable... sans avoir discuté avec les autres !"

Mangroo s'est levé du *'chauka'* a porté le *'mirjai'* puis est rentré chez sa belle-mère, Ganga. Sa soeur avait les larmes aux yeux et n'arrêtait pas de pleurer.

La même nuit, il quitta Gaura quand elle dormait profondément et s'est en allé sans rien dire aux personnes... la jeune femme était loin de se douter que la perle qu'elle ait trouvée après tant de pénitences l'avait abandonné à tout jamais...

Part 3

Les années s'écoulèrent... On ne savait rien de Mangroo. Aucune lettre.. aucun message... mais Gaura était contente. On voyait toujours le *sindoor*. des vêtements aux couleurs vives... les lèvres frottées des pigments rouges...

Mangroo avait laissé un vieux livre d'hymnes... Le jeune homme lui avait appris le hindi. Parfois, Gaura lisait de ce bouquin... et chantait.

Avant son mariage, elle tendait à s'isoler..à rester seule toute la journée. Une femme qui avait honte... de ne pas posséder dans sa vie ce que se vantaient des autres femmes du village. Elles parlaient de leurs époux... mais où était le mari de Gaura? De quoi parlerait-t-elle?

Après les noces, Gaura, elle aussi, avait un mari. Elle parlait avec d'autres femmes à ce sujet... à quel point Mangroo était affectueux...

Gaura, qui ne se lassait jamais de parler de son mari...

Les villageoises lui demandaient, "Pourquoi Mangroo vous a quittée ? À ceci répondrait Gaura, "Quoi faire... il ne pouvait plus continuer à vivre ainsi chez ses beaux parents... !!! Il lui fallait sortir du village... aller dans le monde... aux villes pour gagner sa vie... sinon, la vie serait sans honneur... sans respect... !!"

Quand ils demandaient pourquoi son mari n'envoyait pas de lettres, elle souriait et répondait qu'il cachait son adresse d'elle... qu'il avait peur de lui dire où il habitait...

Qu'il connaissait bien... que Gaura irait le voir tout de suite... Qu'elle ne resterait pas chez elle, même un jour si elle a appris l'adresse... !!

"Se débrouiller à l'étranger n'était pas facile!" ... elle annonça aux villageoises...

Un jour, un ami a remarqué, "Je suis certaine ... vous vous êtes disputés..., sinon pourquoi tourner tout simplement le dos à tout cela ? Mangroo, serait-il parti sans rien dire ?"

Gaura répondit avec un sourire, “chère soeur, est ce qu’on se querelle avec notre Seigneur ? pourrais-je me disputer avec lui ? Et si les choses devaient en arriver là, je me tuerais... !!!! Je m’accroche à ses pieds... pourrait-il s’en aller?

Part 4

Un jour, un homme de Calcutta vint habiter chez Ganga. Il a dit qu’il venait du village voisin. Que lui et Mangroo, ils habitaient à Calcutta dans le même quartier... et que Mangroo l’avait envoyé au village pour chercher Gaura...

Il a même donné de l’argent et deux *saris* comme cadeau que Mangroo lui a demandé de donner à sa femme.

Rayonnant de joie, la jeune Gaura a accepté d’accompagner le vieux brahman…

Avant de partir, elle embrassait les villageoises... sa mère Ganga l’accompagnait à la gare...

Tout le monde disait... “La pauvre fille... la chance lui sourit enfin... !! si elle avait continué à attendre, elle serait morte de désespoir”...

Tout au long de son voyage, elle imaginait déjà sans cesse ce qu’elle ferait quand elle voyait enfin son Mangroo...

On ne sait jamais comment il vivait... Il doit avoir grandi... un adulte sans doute... avec de grandes moustaches... !! On dit qu’un homme vit heureux dans un pays étranger... ‘L’honorable gentilhomme’... pensait Gaura.

Je ne vais pas lui parler les premiers jours... puis lui demanderai..., “pourquoi tu m’as quitté ? Si quelqu’un t’avait porté plainte contre moi... pourquoi les as-tu crus ? Sans avoir vu de tes propres yeux, pourquoi croire aux commérages ? Peu importe qui je suis... peu importe que je sois, je suis à toi... pourquoi m’as-tu fait pleurer toutes ces années ? Si quelqu’un a porté plainte contre toi, pourrais-je te quitter ?

Une fois que tu me tenais la main, toi tu étais à moi... même si tu avais des millions de défauts et des fautes, je me serais contentée de détourner le regard... je ne peux pas me débarrasser de toi... pourquoi t’enfuis ? Qu’as tu pensé ? Et toi... tu m’as appelé à la fin... n’est-ce pas ? J’ai eu pitié de toi... Je pouvais dire que je n’irais pas à celui aussi cruel... tu serais arrivé en courant me chercher... !!! quand on désire fort des choses, même vos dieux, ils leur faudra vous expliquer... !!”

En attendant avec tant d’anxiété, elle demandait au vieil brahmin..., “combien de temps cela va-t-il encore à parcourir ? Est-ce que c’est à l’autre bout du monde ?” Il y avait tant de choses dont elle voulait lui parler... Mais elle a hésité, a fait part de son incertitude...

Il doit encore résider dans sa propre maison... les grandes maisons des villes... il aura certainement des servants... pensait-elle. Je les chasserai à jamais... ! je n’aurais pas de travail, qu’est-ce je ferai toute la journée ? pensait elle ...

De temps en temps Gaura faisait songer à son village... à sa pauvre mère... elle doit pleurer... faire se débrouiller toutes les tâches ménagères elle-même...

Elle se demandait si la vieille pourrait emmener toute seule les chèvres paître ou non. Les pauvres... ils doivent être bien nourris... “moi je vais envoyer de l’argent chaque mois pour les chèvres. Quand je reviendrai de Kolkata, j’aurai des cadeaux pour tous... je ne serai plus cette pauvre femme... J’aurai de l’argent... des chèvres...”, pensait Gaura.

Tout au long de la journée, Gaura imaginait la vie qui l’attendait... la pauvre n’a jamais soupçonné le vieux diable qui l’avait amené à la ville.

Ses rêves de la nouvelle vie l’ont fait sourire...

Part 5

À la fin de ces trois jours, ils sont arrivés à Kolkata…. son coeur a commencé à battre rapidement... il doit être là... quelque part là-bas...

Le vieux chacal s’est prétendu avoir cherché Mangroo partout... “Je l’ai cherché partout... il semble être trop occupé dans son travail, possible qu’il n’aura pas l’autorisation de venir... qui sait-nous ne savions même pas que nous venions en voiture. Pourquoi l’attendre donc ?

Allons y... à la maison...”

Tous les deux se sont assis sur la tonga et sont partis. Gaura n’avait jamais monté un tonga. Elle se sentait fière d’y être assise alors qu’elle voyait des gens partout qui marchaient à pied... !!

Dans une heure, ils arrivaient à la maison de Mangroo. C’était un immense bâtiment et la cour était propre... des pots de fleurs bien rangés dans la véranda.

Gaura est montée les escaliers... un peu dans les vapes pour se découvrir dans les merveilles. Inondée par la joie et de l’espoir, elle n’était plus consciente d’elle-même. Tout ce palais lui appartient... !!! C’était un rêve... le loyer devra être payé beaucoup... pensait-elle.

Et Mangroo... il ne comprend rien à l’argent !!!

Que ferai-je... si mon cœur bat ? Si on se voit sur les escaliers... ? mieux de le trouver endormi... je devrais le réveiller... comme j’ai hâte d’en être le témoin !!

L’escalier s’arrêta enfin. Gaura était dans une pièce à l’étage, le vieux monstre la fit s’asseoir. C’était la chambre de Mangroo. Mais où etait-il ? Il a dû louer cette pièce... Elle a vu dans un coin le lit où il se couchait... Il semble qu’ils aient dû dormir la nuit après avoir mangé des *pooris* au marché.

Dans l’autre coin de la pièce, Gaura a vu un pot d’eau en terre. Elle mourait du soif... Contre le mur, dans un coin de la pièce, elle a perçu un balai...

À la suite du long voyage, la jeune femme était bien fatiguée... néanmoins à ce moment-là tout cela n’avait aucune importance... Elle a tout oublié dans la joie de voir son amour. Elle a nettoyé la chambre... et a lavé les vaisselles. Dans les murs... dans les plancher... elle cherchait son parfum... la chaleur de son amour... la présence de son époux...

Jamais elle n’a connu un tel sentiment du bonheur mélangé de pouvoir et de l’appartenance... même pas dans sa maison au village où elle a vécu vingt-cinq années de sa vie...

Le soir tombe et le jour touche déjà à son terme... “ne pourrait-il pas maintenant s’absenter de son Sahib?” pensait Gaura...

Il n’y avait pas de lampe dans la pièce. Elle attendait son mari debout à la porte. En partant, il y eut partout le bruit de beaucoup de gens qui montaient et descendaient. Gaura attendait impatiemment son mari... qu’il revienne de son travail... mais personne ne venait ici.

Le vieux Baba lui a communiqué son arrivée... Sûrement il aurait pu s’excuser de son boulot pour quelques heures? Certainement il y avait des choses très urgentes au bureau... c’est pourquoi il n’était pas là encore...

À neuf heures du soir, le vieux est venu à la maison... En entendant le bruit, Gaura imaginait que c’était Mangroo...

Elle a couru vers la porte de la pièce. Lui demanda-t-elle d’une voix angoissée... Où était-il ? Le brahman répondit dans une voix sombre, “Quand je suis allé au bureau, on m’a dit qu’il a été transféré et qu’il était parti accompagnant son Sahib – le maître.” Qu’il lui avait expliqué, à plusieurs reprises, qu’il ne s’absentait que quelques jours... mais en vain.

Le vieux brahman a convaincu Gaura en lui disant –’Mangroo a laissé un message ici avec les gens, “si ma famille arrive du village, envoyez-les moi”... il a laissé son adresse... alors, demain, je vous mettrai dans le bateau d’ici. Il n’y aura aucun problème sur le chemin.

Gaura a demandé, “Il me prendra combien de jour en navire ?” Le vieux a répondu, “Cela ne vous prendra pas moins de huit à dix jours, mais vous n’avez rien à craindre. Il y aura d’autres de nos villages. Vous serez à l`abri du malheur... dérangée par rien.”

Part 6

Jusque-là, elle avait espéré revenir un jour à son village... peut-être même faire rentrer son mari... mais une fois au bord du navire, elle s’est rendue compte.. elle ne reverrait plus sa mère, ni son village... qu’elle faisait ses derniers adieux à son pays...

Elle est restée debout longtemps sur le quai... regardant le navire et la mer... La peur se glissa... son cœur tremblait... la soirée, le navire s’est mis en voile...

À ce moment, Gaura se sentait emparée d’une crainte inépuisable... de l’appréhension d’un avenir inconnu.

Où irais-je le chercher, je ne sais même pas où il se trouve... ”.

Elle regrettait à plusieurs reprises de ne pas être arrivée plus tôt... “Si je l’avais rencontré à Calcutta, je ne l’aurais jamais laissé y aller...”

Elle a vu dans un coin une seule femme... de l’air triste. Gaura lui a demandé, “Où vas-tu chère sœur ?” Les larmes aux yeux, la femme a repondu... “Que dois-je dire ma sœur, où vais-je ? Là où m’amène le destin... et toi, où vas-tu ?”

“Je vais chez mon mari. Où ce navire s’arrêtera-t-il ? Il y est employé... Si j’étais arrivée hier, je l’aurais rencontré à Calcutta même. Si je savais qu’il serait parti aussi loin, j’y serais arrivée plus tôt... !!”

L'autre femme lui demandait, "O ma sœur, vous êtes sûre que personne ne vous a amené aussi par tromperie ? Qui vous a accompagné dans votre village ?" "Mon mari a envoyé un homme de Calcutta pour me chercher", a répondu Gaura... L'autre femme lui demandait, "Et vous, vous connaissiez cette personne ?" "Mais non... !! C'était un vieux brahman.. de notre côté," a dit Gaura.

"Le même vieil homme, grand et mince d'un œil enflé... ? "Oui, oui, pareil... Vous le connaissez ?" a demandé Gaura. L'autre femme a dit, " Le même monstre qui m'a détruit... je le maudit... que ses sept générations souffrent dans l'enfer, qu'il meurt sans héritier... que son corps soit rongé par la lèpre ... Si je raconte mon histoire, vous ne la croirez peut-être… personne ne la croira..."

À cause de lui, j'ai tout perdu... je ne peux plus rentrer dans ma famille... Je suis stigmatisée… rejetée par la société... Mais la vie poursuit son cours... je vais au pays de Maurice (*Mirich des*) pour trouver ma voie en y travaillant dur," dit-elle en soupirant...

La vie de Gaura semblait couler dans la mer. Comme si le navire coulait dans les profondeurs... Gaura a bien compris qu'on l'avait triché... Les villageois parlaient souvent du pays de Mirich... la terre d'où personne ne revint jamais...

Elle a compris que le vieux brahmane l'avait triché. Gaura avait souvent entendu les villageois parler des recrutés... les pauvres envoyés à la terre inconnue... au pays de *Mirich*... Elle n'y reviendrait jamais... "Mon Seigneur, pourquoi me punissez-vous d'un châtiment aussi pénible... ? pourquoi m'as-tu maudit ?"

"Et pourquoi tout cela incite-t-il les gens à envoyer des pauvres au pays de Mirich comme ça ?" Gaura a demandé à la femme.La femme a répondu, "Evidemment pour l'argent ma soeur... pour quoi d'autre?"

Gaur se sentait plongée dans une situation turbulente... son esprit bouleversé... "Que fais-je maintenant ?" pensait elle... elle ne voyait personne d'autre qui pourrait la protéger... toute seule... entourée d'immense mer des hautes vagues et les eaux agitées.

Gaura avait l'impression que tous ses rêves d'une belle vie faisaient naufrage... peu à peu, dans les eaux profondes qui l'entouraient. Elle se souvenait de sa maison au village... de ses amies. Une douleur aiguë semblait mordre son cœur comme un serpent enroulé... assis au fond.

Mon Dieu... si je dois subir une telle torture, pourquoi m'as-tu envoyé dans ce monde ? Toi tu n'avais pas de pitié des pauvres... !!! tu n'es pas venu au secours du démuni ? pensait elle. D'une voix faible Gaura a dit – "Alors maintenant, qu'est ce qu'on fait ?"

'Si on nous demande de travailler, je l'accepterai... Mais si quelqu'un me voit d'un mauvais œil, j'ai décidé soit je le tuerai soit je prendrai ma vie...

En le disant, elle ressentit un désir ardent de raconter son histoire qui arrive aux affligés. Elle racontait – "J'etais née dans une famille aisée... la fille d'une grande maison et la belle-fille d'une famille encore plus riche... mais dommage... !!

À la suite de trois années de mariage, la tragédie survient... Mon mari s'est décédé. Je me trouvais dans un état de l'esprit bizarre... Il me semblait que lui, mon mari il m'appelait...

Au début, dans un clin d'œil, il se présentait à moi, juste sous mes yeux... peu à peu je le voyais même dans un état de veille.

Je me sentais sa présence tout autour de moi...

Je ne pouvais le dire à personne... j'avais honte... mais je me demandais souvent – si lui il s'était décédé, comment me voit-il encore... ??

Ne pouvant pas apaiser mon esprit, j'ai décidé d'aller aux gourous pour chercher les réponses... aux saints et aux sages. Je crois toujours qu'il existe encore des activités par lesquelles nous pouvons communiquer avec des morts et qu'on peut les voir dans une forme physique," disait-elle à Gaura.

"Chez nous, on invitait souvent les saints et les hommes religieux... j'aimais leur parler dans la solitude à ce sujet, mais ils tentaient de m'ignorer en me donnant de bons sermons. Je n'avais pas besoin de conseils... je comprenais bien les normes de la vie d'une veuve... le *'Vaidhavya-Dharma'*.

Je cherchais les réponses aux questions de la vie et de la mort... Pendant trois années, j'ai continué la recherche...

Un jour, il y a deux mois, le même vieux moine est venu chez nous... le vieux brahmane. Je lui ai posé les mêmes questions...

Ce coquin a répondu en créant une telle illusion que je me suis fait piéger même les yeux ouverts. Cela m'étonne que je sois prête à tout faire suivant le vieux !

La nuit il m'a appelé. J'y suis allée sous prétexte d'aller chez le voisin... Sa fumée brûlait sous l'arbre de *Peepal*. Dans ce brillant clair de lune, j'aurais sauté d'un coup, vers ce monstre.. le grand savant... le gourou du yoga comme je l'imaginais... !!! Il m'a fait s'asseoir avec beaucoup d'amour et posait sa main sur ma tête... ne sachant plus quoi faire, j'ai perdu toute conscience.

Je ne me souviens plus de ce qui m'est arrivé ou des causes possibles de tout ce qui s'est passé à la suite...

Quand j'ai repris connaissance, j'étais dans le train. Je voulais crier, mais je savais bien que même si je rentrais chez moi, personne ne m'accepterait...

Je me suis assise en silence. C'était assez pour ternir le fait qu'une femme quitte la maison la nuit. J'étais innocente aux yeux de Dieu, mais stigmatisée pour le monde... j'ai appris qu'on m'envoyait sur l'île, au pays du Mirich... je l'acceptais.

Ma chère, pour celle qui n'a personne dans le monde, qu'importe où elle vit... Il n'y reste plus de différence entre son pays et l'étranger... !!!!

Oui, j'ai décidé de protéger la chasteté jusqu'à ma mort. Pour la loi, il n'y a pas de plus grand tourment que la mort... mais quelle différence entre la vie et la mort pour une veuve?

La veuve n'a aucune peur de la mort... pour elle les deux sont pareilles... En fait, la mort signale la fin à tous les problèmes de la vie." Gaura pensa – quelle patience et de courage possède t-elle cette femme !! Alors pourquoi je perds espoir ? Pourquoi suis-je si frustrée

? Si on ne désire plus la vie, il n'y a aucune peur de la perdre... chère sœur, nous deux, on restera ensemble ..au même endroit..."

"Je ne fais confiance qu'à toi maintenant..." a dit Gaura.

Il y avait du ciel noir au-dessus, de l'eau noire en dessous. Gaura regardait le ciel. Son compagnon vers l'eau. Peut etre Gaura cherchait *"akash kusum",* son amie était entourée de l'obscurité immense et infinie...

Dès qu'ils sont descendus du navire, un homme commença à noter les noms des passagers. Il s'habillait des robes anglaises, mais la conversation semblait effectuée en hindi...

Gaura se tenait derrière son amie, la tête baissée. Elle a été choquée d'entendre la voix de cet homme. Elle le regarda avec de grands yeux. Gaura tremblait... par tout son être elle le regarda à nouveau. Sa poitrine battait... ses pieds ont commencé à trembler. C'était comme s'il y avait de l'eau tout autour et qu'elle coulait plus profonde que jamais...

Elle attrapa la main de son compagnon sinon elle serait tombée par terre. Devant elle se tenait le même homme qui était sa vie... son amour... mais qu'elle n'avait pas le moindre espoir de rencontrer dans cette vie... !!

C'était Mangroo, sans aucun doute... !! Oui, son visage avait changé. Cette image rayonnante et courageuse de la jeunesse n'était même pas dans le nom. Il avait les cheveux crépus.. mais Gaura elle savait que c'était son Mangroo...

Elle brûlait avec ce désir de s'accrocher aux pieds de son mari. Elle voulait crier, mais elle ne pouvait pas...

Le vieux brahman a bien dit... Mangroo m'avait appelé... En le chuchotant à son amie elle lui a annoncé... "Ma sœur, vous appeliez ce brahmane méchant en vain... !!

Voilà je le vois là bas... c'est lui qui écrit les noms des passagers... !!"

La femme – vous en êtes sûre ? Quelle chance en effet... !! prends soin de moi aussi ma soeur...

Gaura – chère soeur, comment peut-il arriver que je vous laisse ici ?

Mangroo était en train de parler aux voyageurs... Il avait l'habitude de s'aggraver en parlant, d'abuser et de même frapper des hommes... de les pousser rudement s'ils ne savaient pas leur adresse ou le nom du quartier des villages.

Gaura était absorbée par son esprit... silencieuse, elle le regarde... respectueuse et fière de son mari...

Enfin, c'était son tour... Mangroo s'est approché d'elle... jetant un brusque regard vers Gaura...

Mangroo-Comment t'appelle tu ?

Gaura – Gaura

Mangroo parut surpris... et a demandé – et tu viens d'où ?

Gaura – Madanpur, le quartier Bénaras...

Elle a avancé, en rigolant humblement. Mangroo la regardait attentivement... et a pris ses mains dans les siennes, exigeant toute son attention...” Gaura... c’est toi ? Comment t’es arrivée ici ? Me connais-tu ?

Les larmes coulaient sur ses joues... elle ne pouvait pas parler...

Mangroo lui a demandé encore... Gaura... comment t’es arrivée ici ? Je suis ici depuis sept ans...

Gaura – Tu n’as pas demandé au vieux brahmane de m’amener ?

Mangroo – Mais je te dis que je suis ici depuis sept ans. Je ne partirai d’ici qu’à ma mort. Pourquoi vous rappellerais-je ?

Gaura ne s’attendait pas à cela de la part de Mangroo. Pour elle, même s’il ne l’avait pas invité, il n’aurait pas dû l’insulter ainsi... !! Croyait-il que j’étais venue le chercher pour l’argent ?

Il n’était jamais comme ça... pensait elle... peut-être c’était son arrogance... une sévérité due à son état.

Rien cassé, sauf sa fierté... la fierté féminine, elle a dit alors... “je ne serai pas un fardeau pour toi, si tu veux, je pourrais rentrer d’ici...”, ... “Rentrer d’ici ?”, dit Mangroo avec une certaine honte – “personne ne revient d’ici Gaura ! En venant ici, seuls quelques-uns reviennent.”

En le disant, il resta silencieux... inquiet pendant un certain temps, comme s’il s’inquiétait et cherchait des réponses... son visage montrait des signes du désarroi... de l’impuissance.

Il constate d’une voix faible, “maintenant que tu es arrivée, reste... On verra comment cela arrive...

Gaura – quand rentrera le navire ?

Mangroo – tu ne peux pas rentrer d’ici sans avoir accompli cinq ans...

Gaura – et pourquoi pas ?

Mangroo – oui... ça c’est la loi ici.

Gaura – et donc je m’en occuperais moi-même. Je me débrouillerai bien...

Larmes aux yeux, avec un regard clair a dit Mangroo – “tant que je vivrai, tu ne pourras pas rester loin de moi... “Tu n’es pas un fardeau Gaura, mais cet endroit n’est pas fait pour des femmes comme toi, sinon je t’aurais appelé bien avant !!”

“Viens rester chez moi... on en parlera...”

Il a demandé à Gaura...” Qui est cette autre femme ? “C’est mon amie”, a répondu Gaura...

Mangroo – elle sera envoyée dans un “kothi”... Tous ces hommes seraient divisés... et chacun à un Kothi.

Gaura – Cette femme, mon amie elle veut rester avec moi...

Mangru – bon... elle viendra avec nous.

Les noms des passagers étaient déjà notés. Mangroo les a remis à un autre et a pris le chemin du retour avec les deux femmes.

Aussi loin que l'œil pouvait voir, il y avait des rangées d'arbres denses des deux côtés... de grandes étendues de canne à sucre... et une brise rafraîchissante venant de la mer.

C'était une scène très pittoresque. Mais les yeux de Mangroo n'étaient pas de ce côté. Il baissa la tête vers le sol et marcha comme s'il ruminait ce problème dans son esprit...

Il s'était éloigné d'une courte distance quand deux hommes furent aperçus venant du front. En s'approchant, tous les deux se sont arrêtés , L'un a rit et a dit , "Mangroo l'une parmi ces deux... celle-ci, elle est à moi... "

L'autre a dit, "et l'autre est à moi..."

Bouillant d'une colère féroce, Mangroo a répondu, "Les deux sont les femmes de ma famille... soyons clairs...

Criant fort à haute voix, ils se moquaient de lui et l'un d'eux s'est approché de Gaura et a essayé de lui tenir la main en disant... "c'est à moi, qu'elle soit de ta famille ou d'une autre... et toi mon cher... tu nous prends pour des fous ?"

Des yeux brûlants de colère, Mangroo a encore crié en les avertissant... "vous deux... je vous rappelle encore... Les deux sont des femmes de ma famille... écartez-vous... !!"

Voyant l'expression sur son visage, les deux se sont rétractés... mais ont continué en menaçant Mangroo et les deux femmes...

Mangroo n'a pas fait attention à ce qu'ils disaient... il commença à marcher plus rapidement... comme on marche près d'un cimetière... ayant peur des fantômes... des morts, enterrés...

Gaura a remarqué, "quelle audace... !! Quelle témérité ces deux... !!"

Mangroo – vous comprenez pourquoi j'avais dit que cet endroit n'est pas pour les femmes comme vous ..."

Soudain, un blanc (le Sahib) est apparu sur un cheval... en courant du côté droit et a dit à Mangroo," Eh bien Jamadar, envoie ces deux femmes à notre kothi, il n'y a pas de femmes pour y travailler...

Mangroo a pris les deux femmes derrière lui, s'est tenu devant et disait, "Monsieur, les deux sont les femmes de ma famille..."

"Eh vous menteur... !! Il n'y a pas de femme dans notre kothi et vous en prendrez deux !!!! Non... !!! ce ne sera pas ça... !!!" (montrant Gaura) Apportez- celle-ci à notre kothi"...

Tremblant de colère de la tête aux pieds, Mangroo a dit..." non cela ne se peut pas... "

Mais le Sahib à cheval avait déjà avancé... il n'a rien entendu... il n'a rien écouté.. Il avait donné les ordres et c'était à Mangroo le jamadar de les exécuter.

Le reste du parcours s'est terminé sans encombre.

Viennent ensuite les maisons en terre pour les ouvriers.

Des hommes et des femmes s'étaient assis partout aux portes. Tout le monde regardait les deux femmes et faisait des gestes... se moquaient d'elles...

il n'y avait aucun respect pour les grands ou les petits, on ne voyait ni de honte ni de pudeur dans les yeux de personne...

L'une des femmes fumant du *chilum* remarqua à sa voisine Quatre jours de lueurs, puis des ténèbres... !

L'autre en tressant ses cheveux a rétorqué, "les *kalores*, ces deux..."

Part 7

Mangroo s'est installé toute la journée à la porte comme un fermier gardait son champ de pois. Les deux femmes coincées dans une petite cabane rustique, serrée et mal aérée accroupie par terre..., versent des larmes de douleur. Elles avaient tout compris... en jugeant la situation effrayante et douloureuse, elles n'avaient plus faim... ni soif.

Vers dix heures du soir, deux gardes venaient chercher Mangroo à la cabane, "Saheb t'a convoqué..." Mangroo a répondu d'une voix calme... "Mon ami... on est tous des frères... venant du même pays... aidez-moi... je vous prie... allez dire à votre maître que vous ne m'avez pas trouvé... je suis prêt à payer l'amende..."

Le garde avait peur... d'une voix tremblante il a dit, "Mangroo.. le Sahib a bu de l'alcool... et il est en état d'ébriété... Il pourrait être violent.."

Mangroo savait bien les conséquences de son refus... il prit son courage à deux mains et essaya de garder bonne contenance... d'avoir confiance autant que possible dans la situation... Il allait voir le Sahib...

La bête l'a vu de loin et cria... crachant ses mots.

"Où est la femme? Pourquoi l'avez-vous gardé chez vous Mangroo ?"

"Hazur c'est ma femme mariée..." Mangroo a répondu.

Saheb – et bien qui est l'autre ?

Mangroo – Sahib.. elle est ma sœur !

Saheb – je n'ai rien à foutre... !! Je veux l'une des deux... je te laisse le choix...

Mangroo se jeta à ses pieds et lui raconta toute son histoire... le supplia de la grâce... mais cela n'avait aucun effet...

À la fin, il a dit – Monsieur, elle n'est pas comme les autres femmes. Même si elle vient ici, elle préférera se tuer..."

Le Sahib avait un gros rire guttural, comme si Mangroo avait conté une blague...

Il a dit – Tu crois ? Se tuer ce n'est pas si facile !!

Allez l'amener... sinon je prendrai mon fouet et continuerai à vous battre.

Mangroo – *Huzoor* vous pouvez me battre autant que vous voulez, mais ne me demandez pas de le faire...

Agent – 100 coups de fouet alors...

Mangroo – Huzoor je suis prêt pour de mille coups, mais ne parlez pas de femmes de ma famille...

Fou de colère... dans un état d'ivresse, le Sahib a pris son fouet...

Mangroo a enduré patiemment dix coups de fouet, puis a perdu conscience. Peau déchirée et la chair fouettée... il gémissait d'angoisse... Il lui restait encore des coups de fouet...

Là-bas dans l'obscurité silencieuse... plié sous le poids de la terre tout autour, les pleurs de Mangroo dans son agonie s'élèvent...

En ce moment, Mangroo était prêt à se donner sa vie pour protéger la chasteté d'une femme inconnue... seulement parce qu'elle était l'amie de sa femme. Il pouvait parier son respect aux yeux du monde entier, mais ne pouvait pas se baisser dans les yeux de sa femme... Un petit manque de respect lui serait insupportable...

L'amie de Gaura s'est couchée sur terre... mais Gaura s'était assise... Elle attendait son mari Mangroo...

Jusqu'à présent, elle n'a pas pu lui raconter ses histoires... Il a fallu beaucoup de temps pour tout dire... pour raconter les sept années de douleur... pleines de moments difficiles...

Elle se dit... à part la nuit, quand puis-je lui tout raconter ?

Elle était même irritée par son amie...

Pourquoi elle est venue avec moi... peut être Mangroo ne venait pas lui parler à cause de sa présence dans la salle...

Dans une nuit très claire, elle a entendu soudainement ce qui lui paraissait comme un bruit... Quelqu'un essayant de s'échapper, criant dans la douleur...

Quelqu'un est sûrement mort quelque part. Gaura s'est levée et s'est approchée de la porte. En pensant que Mangroo y était toujours assis... elle a chuchoté – "qui pleure ? s'il vous plaît... allez jeter un coup d'œil..." mais il n'y avait pas de réponse...

Gaura elle-même écoutait attentivement – son cœur s'est mis à battre plus rapidement... elle essaya de deviner à qui appartenait cette voix familière... les cris d'angoisse...

C'est sa voix... !! de Mangroo...

Gaura s'est mise à hurler et a couru vers le bungalow de Sahib de toutes ses forces... à quelque distance de sa cabane...

Elle a entendu sa voix... ses cris d'angoisse hurlant quand on est battu... c'était Mangroo... Elle en était sûre... le Sahib le battait... elle courait à toute jambe vers le bungalow...

Poussant au portail en fer avec ses mains elle essayait de l'ouvrir... elle ne pouvait pas... Elle est montée la grille de balcon en fer...

Gaura était horrifiée... elle est restée figée à la vue devant... il y avait un homme au dos, lacéré par le fouet, sanglant... que lui avait infligé le propriétaire de la plantation... Mangroo se tenait nu dans la véranda.

À chaque coup, il criait « Seigneur, prends pitié, Seigneur..."

« ... ayez pitié de Mangroo, tuez-moi autant que vous voulez, mais laissez le » criait Gaura...

L'agent arrêta sa main et comme une frénétique fit quelques pas vers Gaura..." Si nous quittons ça, toi tu resteras avec moi..."

Mangroo s'est reconnu dans sa fureur et dans sa frustration.

Cet Anglais de Palmer parle ainsi à ma femme... !!! ... cette femme précieuse qu'il avait tant souffert pour protéger, elle en fut arrachée par le Sahib... c'était insupportable !!!!

Mangroo voulait sauter et étrangler le Sahib... quoi qu'il arrive, il devait arriver. "Que vais-je faire après avoir vécu cette humiliation ?" ... se demandait le pauvre...

Mais le garde l'a attrapé... il a appelé plusieurs hommes qui lui ont lié les mains et les pieds... à être cloués au sol.

Mangroo restait désemparé... agonisant sur le sol...

Gaura, toute en larmes priait au Saheb... "laissez-les Sahib, ayez pitié de nous...

Le Sahib a répondu brutalement – vous resterez avec nous. ... Se débarrassant de sa fierté... en voix tremblante, Gaura a répondu, "oui je resterai..."

Part 8

Mangroo, gravement blessé et alité sur le véranda... gémissait de douleur... respirant avec difficulté. Ses blessures enflées... la douleur était brûlante... il ne pouvait guère bouger.

Le vent perçait avec force ses plaies, mais il pouvait supporter la douleur... ce qui lui était insupportable c'était le fait que dans la même maison, le Sahib exploitait Gaura et qu'il ne pouvait rien y faire du tout.

Il a oublié la douleur... il essayait d'entendre ce qui se passe dans la chambre... entre Gaura et le Sahib. Il imaginait Gaura hurlant... d'y sortir en courant... chassée par le Sahib.

S'il pouvait, il l'aurait enterré vivant...

Mais rien ne s'est passé... pas de bruit... pas de mouvement.

Il était trop tard, ni Gaura a crié ni elle n'a couru hors du bungalow.

Dans la pièce bien décorée de Sahib, Gaura s'est assise sur le sol...

Elle pensait... "n'y avait-il pas de pitié là-dedans ?"

En entendant les cris d'agonie, son cœur brisait en mille miettes.

Cet homme... le Sahib n'y avait-il pas de mère et de sœur chez lui ?

Sûrement si sa mère était ici, elle ne lui aurait pas permis de la torturer autant. Ma mère se fâchait même quand elle a vu les petits en jetant les cailloux sur l'arbre... "ils sont des êtres vivants..." dirait-elle.

Sa mère ne le refuserait-elle même pas après l'avoir vu prendre la vie d'un homme ?

Le Sahib continuait à boire... Gaura s'est assise sur le sol et n'arrêtait pas de tripoter le couteau à viande...

Soudain, ses yeux se posaient sur une photo accrochée au mur.

Gaura: C'est qui ?

"C'est Marie, la mère de notre Dieu..." répondait le Sahib

Gaura: Très belle image... Votre mère est-elle vivante ?

Sahib: Elle est morte. Elle est tombée malade quand nous sommes arrivés ici. Nous ne pouvions même pas nous voir.

Gaura: Alors, il a dû se sentir très triste. Vous n'aimiez pas votre mère ?

Elle a aperçu la tendresse... une expression fugace sur le visage du Sahib...

Gaura a répété, "Vous n'aimiez pas votre mère ?"

Sahib: Si... je l'adorais... Il n'y aura pas une telle femme dans le monde.

Notre père est mort nous laissant très jeunes. C'était elle qui nous a élevés en travaillant dans une mine de charbon... regardez... c'est sa photo, qui est sur le mur.

Gaura s'est approchée et a vu la photo et a dit d'une voix compatissante, "elle était vraiment une déesse... Est-ce qu'elle ne t'a jamais frappé ou pas ? Je sais qu'elle n'aura fait jamais du mal à personne... la déesse... une idole de la miséricorde..."

Sahib: Maman... elle ne nous frappait jamais. Elle était très pauvre, mais elle possédait un esprit d'humilité et de la charité... elle avait les larmes aux yeux quand elle a vu un enfant sans père...

"Elle était très gentille, a dit Gaura d'un ton dédaigneux... et vous... le fils de la même déesse... ! Comment a-t-elle pu avoir un tel fils ?"

Gaura n'avait plus peur du tout en disant de tels mots….

La décision qu'elle a prise dans la situation n'avait qu'un seul but – assurer la survie de Mangroo...

Elle pourrait bien perdre sa vie... mais sachant aussi qu'il y a un coin de respect et d'amour dans chaque cœur pour la mère, que ce soit celui d'un moine ou d'un boucher, elle pouvait peut être y éveiller la même tendresse chez le Sahib... un sentiment de pitié dans son cœur...

Y aura-t-il une créature malheureuse dont le souvenir de l'amour maternel ne le fasse pas pleurer un instant ?

Le Sahib a baissé la tête. Gaura continuait à parler de la même voix, “Votre maman... toutes ses pénitences pourraient s’avérer vaines... est-ce pour cela qu’une mère nourrit son fils avec son sang ? Si elle avait pu parler en ce moment, serait-elle restée silencieuse ? Si j’avais pu te tenir la main, elle serait morte de honte à ce moment-là...”

Comme la colère dans l’ivresse, la culpabilité augmente facilement. Cachant son visage avec ses deux mains, le sahib se mit à pleurer comme s’il demandait pardon à sa mère.

Rongés par un sentiment de forte culpabilité, il continuait d’une voix tendre, “comment ma mère va-t-elle se reposer en paix... ! Mon Dieu... je ne pouvais pas l’assurer la paix... elle n’aura pas de bonheur même au paradis... À quel point sommes-nous malheureux !!”

Gaura: Très vite, votre esprit changera encore et vous continuerez à torturer les autres...

Sahib: Mais non... !!! je m’attriste plus ma mère... Nous envoyons maintenant Mangroo à l’hôpital.

Mangroo a été transporté d’urgence à l’hôpital la nuit même.

L’agent lui-même est venu le délivrer.

Part 9

Le quatrième jour, Mangroo ouvrit les yeux et voit Gaura assise devant lui. Gaura, le voyant ouvrir les yeux, s’est approchée de lui et a dit, ”tu vas mieux maintenant ?”

Mangroo a dit, “quand es-tu venue ici ?”

Gaura: Je suis ici avec vous depuis lors...

Mangroo: Tu aurais pu rester là... dans le bungalow de Sahib...

Gaura: Si c’était un désir du bungalow, pourquoi aurais-je traversé les océans ?

Mangroo: Quel bonheur m’as-tu donné en venant ici ? Si tu devais faire ça, alors pourquoi ne m’as-tu pas laissé mourir ?

Gaura a répondu agacée, “ne me dis pas de bêtises... tes mots me blessent... ils mettent mon corps au feu... !!!”

Mangroo a tourné son visage... comme s’il ne croyait plus à ses paroles.

Tout au long de la journée, Gaura s’est tenue près de Mangroo... sans rien manger... sans rien boire. Gaura l’a appelé plusieurs fois, mais il est resté silencieux.

Ce silence lourd de méfiance était insupportable pour la jeune femme au cœur tendre. Comment pourrait-elle survivre sans l’amour de l’homme qui était sa vie... son seigneur ?

Ayant perdu sa confiance, elle avait tout perdu... il était minuit passé... Mangroo, il dormait profondément... fatigué... peut-être rêvait-il...

Gaura posa sa tête sur ses pieds et quitta l’hôpital. Mangroo l’avait abandonné. Elle aussi elle allait l’abandonner.

Du côté est de l'hôpital, il y avait une rivière... Elle pouvait s'y perdre facilement.

Elle se souvenait de sa mère, de ses amis au village... de sa maison, de ses petits boucs.

C'est pour cela qu'elle est venue ici ? en laissant tout derrière elle ? Les mots – "N'y a-t-il pas de place dans le bungalow de Sahib"... les paroles de Mangroo étaient les flèches dans son cœur... Elle n'avait aucune envie de vivre...

Justement à ce moment. quelqu'un a appelé, "Gaura !" C'était la voix de Mangroo... tendre... tremblante...

Elle se tenait silencieuse... immobile.

Mangroo l'a appelé encore – "Gaura ! Gaura !! Où es-tu ? Je dis à Dieu que...

Gaura n'entendit rien d'autre. Elle sauta précipitamment dans les eaux... elle ne pouvait pas effacer la calamité sur Mangroo sans mettre fin à sa vie.

En entendant le bruit, Mangroo qui était un bon nageur, sauta sans hésiter dans la rivière...

Malgré tous les efforts déployés, même après avoir plongé plusieurs fois, Gaura n'a été trouvé nulle part.

Le matin suivant, deux cadavres étaient retrouvés dans les eaux...

Jamais unies dans la vie, les deux âmes s'accompagnent dans le voyage éternel vers les cieux.

Glossaire

1. **Bajaj:** Vendeur des tissus ou des vêtements traditionnels.
2. **Caste:** Système de l'hiérarchie sociale en Inde signifiant le statut d'une personne au sein de même groupe/communaté social selon sa famille de naissance.
3. **Panchayat:** Le conseil villagois comprenant de cinq (panch) sages members.
4. **Chauka:** L'espace sanctifié dans la cuisine hindoue pour préparer les repas et prendre le petit déjeuner.
5. **Mirjai:** Un manteau ou une veste courte.
6. **Sindoor:** Le vermillon; vermillon rouge ou orange en poudre utilisé par les femmes hindoues mariées dans la raie des cheveux.
7. **Poori:** Pain indien frit, consommé au petit-déjeuner ou au repas léger.
8. **Mirichh Des:** L'ile Maurice ; le pays des illusions (nommé après le démon Marichh, déguisé au cerf doré pour tricher le Dieu Rama).
9. **Vaidhavya dharma:** Vivre en quasi-exil dans un ashram pour les veuves hindoues, où elle devrait expier les péchés de son passé pour le reste de sa vie.
10. **Kalore:** Jeune femme qui n'a pas encore procréé.

Réétudier le portrait de la royauté rajasthanaise dans le documentaire français

Dhiren Paliwal

Résumé

Le mot Rajasthan signifie « le Pays des rois ». Bien que les titres soient abolis par le gouvernement indien, la nostalgie pour l'époque princière est omniprésente. Depuis la commercialisation des demeures princières transformées en hôtels de luxe, jusqu'aux trains royaux tels que le *Palace on Wheels* et le *Royal Rajasthan on Wheels*, en passant par le somptueux art de vivre et les nombreuses célébrations mises en scène auprès des maisons royales, tout exprime l'exotisme incarné par la « perpétuation » de l'ambiance d'une époque révolue. Deux documentaires ont constitué nos sources primaires d'analyse pour le présent article : *Maharajahs et simples patrons : Beyond the Royal Veil* (2002) et *Des racines & des ailes : Hôtels de légende* (2004).

Mots-clés : Rajasthan, royauté, époque princière, nostalgie, exotisme, perpétuation de l'ambiance royale, documentaire.

Le royaume du Rajpoutana a déjà fait, il y a plus de soixante-dix ans maintenant, une transition vers le Rajasthan démocratique. Cependant, quelques traditions, arts de vivre et comportements du temps de la royauté se perpétuent encore et se trouvent en désaccord avec le monde contemporain moderne.

Le présent article se donne la tâche de réétudier le portrait de la royauté dans les documentaires français choisis dans l'optique postcoloniale, au sein d'une production dissymétrique des représentations européennes de l'Inde (du Rajasthan), surtout dans le cadre du vingt et unième siècle où la représentation du Rajasthan exotique semble perdurer.

Deux documentaires ont constitué notre corpus pour la présente étude : *Maharajahs et simples patrons : Beyond the Royal Veil*[1] et *Des racines & des ailes : Hôtels de légende*.[2]

Le premier, diffusé par la chaîne ARTE (chaîne franco-allemande), expose l'histoire de deux hommes qui étaient rois auparavant : Shriji Arvind Singh Mewar (Udaipur), Rajasthan et le Yuvraj Dr. Digvijay Sinh de Wankaner, Gujarat. Ils vivent encore dans leurs palais et font tout pour préserver leurs traditions et leur patrimoine culturel.

Le deuxième, en revanche, nous fait pénétrer dans *Hôtels de légende* dans le cadre de l'émission *Des racines & des ailes*. C'est un voyage qui nous emmène de Paris à Londres en passant par le Rajasthan. Le film met en relief le fait que le palais de la famille royale d'autrefois s'est converti pour des raisons financières en hôtel de luxe de nos jours.

1. *Maharajahs et simples patrons : Beyond the Royal Veil*, ARTE, a Flaming star films and filmvergnuegan production, un film de Catherine Marciniak et Sarina Singh, 2002.
2. *Des racines & des ailes : Hôtels de légende*, France 3, un film de Philippe Poiret et Émilie Guibert, une production CAPA, 2004.

La royauté est le lien entre les deux documentaires. Ils entreprennent un voyage du passé vers le présent reflétant la mutation du Rajpoutana au Rajasthan, un voyage signalant le passage de l'hégémonie royale à l'égalité démocratique et un voyage des demeures princières aux hôtels de luxe.

Nos deux documentaires choisis pour cette étude reflètent précisément les incohérences précitées. Mais, tout en dégageant ces contradictions dans la société rajasthanaise, les réalisateurs semblent retomber eux-mêmes dans le piège de l'exotisme.

Le film documentaire évoque un monde reconnaissable et expose des histoires, propose des arguments et permet aux téléspectateurs de regarder le monde avec une nouvelle perspective. La capacité du document audiovisuel à enregistrer fidèlement des situations nous encourage à croire en ce qui nous est (re)présenté. Le pouvoir technologique ne peut cependant pas être négligé non plus parce que les images peuvent être modifiées à la fois pendant et après l'enregistrement par des moyens aussi bien classiques que numériques. Cela nous amène à remettre en question tout acte de représentation et son objectivité et à réfléchir, en même temps, sur des questions fondamentales mais essentielles : qui représente, pour qui et quelles raisons.

En regardant de près les documents, nous avons remarqué que les cinéastes ont dépeint une région et une classe sociale en transition, toujours fortement teintées de leur passé. Ceci nous a conduits à réfléchir sur quelques questions fondamentales sur la représentation du Rajasthan à l'heure actuelle : En quoi le Rajasthan représente l'exotisme même au vingt et unième siècle ? Pourquoi les cinéastes privilégient-ils une telle représentation ? Comment exploitent-ils la nostalgie et la fantaisie pour représenter un 'autre' monde saïdien aux spectateurs ?

La représentation du Rajasthan exotique semble, malheureusement ou heureusement, perdurer constamment même au vingt et unième siècle. Les metteurs en scène paraissent s'évertuer à corroborer et à perpétuer une image nostalgique du Rajpoutana royal, celle d'un monde de fantaisie aux yeux de ses touristes, basée sur une conception Saïdienne de l'Autre.

Or il nous reste à identifier les questions essentielles à résoudre dans ce travail, à savoir : Quels éléments caractérisent-ils l'identité des Rajpoutes ? Comment participent-ils les anciens maharajahs à diffuser une image nostalgique du Rajpoutana d'hier ? Quelles raisons sociopolitiques ont-elles contribué à ouvrir la voie à la commercialisation des demeures princières en hôtels de luxe ? Et quels sont les buts communs entre les cinéastes et les maisons royales pour faire revivre un univers de contes de fées ?

Dans la première partie, *Du Rajpoutana d'hier au Rajasthan d'aujourd'hui*, notre effort consistera à retracer l'aspect historique du Rajasthan. La deuxième partie qui s'intitule, *Identité rajpoute*, a pour but d'explorer l'image des Rajpoutes et le bouleversement psychologique suivi de la mutation de leur rôle du souverain du Rajpoutana au simple individu au Rajasthan moderne. *Commercialisation de l'univers des contes de fées*, constitue la troisième partie de notre présentation qui sera une tentative de dévoiler des causes de ce phénomène en Inde démocratique.

Du Rajpoutana d'hier au Rajasthan d'aujourd'hui

Le mot 'Rajpoute' est dérivé du mot sanskrit *raj-putra* qui signifie « fils du roi ». On reconnaît les Rajpoutes pour leur bravoure, leur fidélité et leur royauté. En tant que guerriers ils ont mené des batailles et ont occupé des fonctions dirigeantes de l'état. Ils appartenaient alors à la catégorie de *Kshatriya*. Les Rajpoutes provenaient du nord, de l'est, de l'ouest de l'Inde ainsi que de certaines parties du Pakistan actuel.

La période entre le IX^{e} et le XI^{e} siècle a vu l'émergence de diverses castes guerrières qui ont finalement uni en une seule caste, celle des Rajpoutes. Jusqu'à la moitié du XX^{e} siècle les Rajpoutes régnaient en majorité dans les États princiers du Rajasthan et ceux du Saurashtra (le sud du Gujarat actuel) où l'on trouvait le plus grand nombre d'États princiers.

Dans le contexte indien médiéval, le Rajpoutana se réfère à l'état indien actuel du Rajasthan qui comprenait aussi des parties du Madhya Pradesh et du Gujarat aussi bien que certaines zones attenantes du Sindh au Pakistan actuel. Son nom a ensuite été adopté par le gouvernement britannique lors de l'ère colonial comme l'Agence Rajpoutana.

En 1947 l'Inde s'est libérée du joug colonial anglais. En même temps eut lieu la partition de l'Inde et ainsi le transfert du pouvoir politique des Anglais aux Indiens. Par conséquent, si d'un côté, l'année 1947 a été remarquable dans l'histoire de l'Inde en raison de son indépendance, de l'autre, elle s'est avérée de moindre importance dans l'histoire du Rajasthan, en ce qui concerne les souverains : d'abord à cause de l'unification des vingt-deux royaumes princiers composant l'ancien Rajpoutana et de leur rattachement à l'union indienne, ces deux évènements étant des conséquences de l'indépendance.

Lorsque l'Inde est devenue indépendante, les États princiers de l'ancien Rajpoutana se réunirent pour former un seul État. C'était le premier pas marquant une transition du régime monarchique vers un régime démocratique. La perte d'hégémonie de l'autorité princière et l'institution du principe nouveau voulait que tous les hommes soient égaux devant la loi.

En 1948, avec l'intégration de Mewar, Udaipur devint la capitale du Rajasthan. Du point de vue de la sécurité intérieure, il est devenu essentiel d'assurer parallèlement la sécurité des royaumes désertiques qui étaient contigus au Pakistan en les intégrant à la nouvelle union indienne. Les princes des États concernés ont finalement accepté de signer l'adhésion, et les royaumes de Bikaner, de Jodhpur, de Jaisalmer ainsi que celui de Jaipur finirent par accéder à l'union indienne en 1949. Peu après, le maharajah de Jaipur, Sawai Man Singh II, fut investi du titre de *Rājpramukh*. Jaipur devint la capitale du nouvel État du Rajasthan. Le Rajasthan d'aujourd'hui était ainsi constitué le 1er novembre 1956.

Identité rajpoute

L'indépendance était un choc brutal et déconcertant pour les Rajpoutes et elle avait de graves conséquences sur l'état psychologique de chaque maison royale. Faire face à une nouvelle forme de gouvernement était le premier coup dur porté à l'identité personnelle de la plupart des souverains, surtout parce qu'ils étaient soudain réduits au statut de simple individu dans ce nouveau régime égalitaire de l'Inde indépendante. Depuis lors, ils ont du mal à s'adapter et à sortir d'une époque majestueuse, grandiose et imposante.

Comme l'a bien remarqué Lindsey Harlan que même à l'heure actuelle, nombre d'entre eux éprouvent une nostalgie persistante pour leur ancien train de vie et ses privilèges et parlent encore d'eux-mêmes comme de chefs héréditaires et donc affirment implicitement (ou même explicitement) qu'ils sont en fait les dirigeants légitimes. Ils composent toujours avec la réalité.[3]

Dans le documentaire *Maharajahs et simples patrons,* on note avec intérêt la factice apparence de l'ancien maharana d'Udaipur, Sriji Arvind Singh Mewar, le jour de son anniversaire. La nostalgie l'oblige à se comporter en tant que vrai maharana, ce qu'il n'est plus aujourd'hui. La présence de son turban monumental corrobore davantage l'idée qu'il se glisse de manière artificielle dans sa peau ancienne de véritable maharana pour rencontrer le public car le palais s'ouvre à la population locale. Le passé domine donc sur le présent, toujours teintée de nostalgie. Cet épisode constitue, en revanche, un point paradoxal de sa propre remarque où il met l'accent sur le fait « Que vous m'appeliez 'maharana' et que vous pensiez qu'un tel est ou n'est pas un 'maharana' n'a aucune importance. »[4]

L'évènement décrit apporte également la preuve de la perpétuité de certaines notions rajpoutes dépassées. La ségrégation entre les hommes et les femmes s'impose toujours. Selon leur sexe, les visiteurs rendent visite à Shriji séparément. Les premiers gagnent toutefois la priorité sur les deuxièmes. Ce fait témoigne de l'organisation d'une société patriarcale. On constate que le port du voile perdure toujours auprès des femmes rajpoutes.

Parmi plusieurs personnes, hommes et femmes, que l'on voit toucher les pieds de Shriji Arvind Singh Mewar à cette occasion, les réalisatrices choisissent le comportement étrange d'un vieux campagnard rajasthanais qui se conduit en tant que « vrai sujet » devant son « vrai maharana » pour cet acte. Il est représenté comme une personne faible, petite et inférieure devant lui. L'effet cinématographique utilisé à cet égard est la prise de vue plongeante qui renforce aussi notre remarque.

Vu l'admiration des gens pour Shriji, on peut estimer que cette visite revêt un caractère volontaire. C'est certes un fait étrange de compter les élèves parmi la foule qui tient pour un privilège d'offrir ses meilleurs vœux au souverain. Adresser les vœux à quelqu'un à une occasion quelconque constitue une habitude générale. Mais le point épineux dans ce cas particulier est l'inclination publique à révérer l'ancien maharana au nom des traditions et des coutumes.

Citons un autre exemple qui fait référence, de nouveau, à une coutume rajpoute ancienne qui n'a ni sa place ni sa valeur dans l'Inde moderne. À l'occasion du Nouvel An, le palais de Wankaner s'ouvre à tous. La population est accueillie pour une audience. Les problèmes d'ordre général sont avancés devant les souverains par le public.

Cette situation s'interprète comme une tentative de recréer l'ambiance de la cour royale. Elle semble dépourvue de toute réalité car tous les protagonistes, le « souverain » et ses « sujets » savent parfaitement quels sont leur statut et leurs droits dans la nouvelle société démocratique. Continuer aveuglement à perpétuer quelque ancienne pratique au nom des traditions, tout particulièrement lorsqu'elle n'est ni compatible, ni pertinente devient, par conséquent, une mise en scène à valeur traditionnelle sans aucune valeur efficiente.

3. HARLAN, Lindsey, *Religion and Rajput Women: The Ethic of Protection in Contemporary Narratives*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 1994, pp. 25-26.
4. *Maharajahs et simples patrons : Beyond the Royal Veil*, Op. cit.

En avançant davantage dans l'extrait que l'on examine, on constate également le geste du peuple qui consiste, de nouveau, à toucher les pieds des nobles. Toucher les pieds d'une personne aînée dans le contexte indien est signe de grand respect pour elle. C'est une coutume traditionnelle. Cependant, l'action décrite ici semble plutôt indiquer une déférence due au statut social plutôt qu'à l'âge. Ainsi, un acte tout à fait naturel et spontané dans la coutume indienne se métamorphose en un acte réservé uniquement au souverain. Les réalisatrices, dans leur but de chercher constamment des illustrations exotiques, filment une scène dont le sens est détourné ou tronqué.

Dans une autre scène, visiter le palais et rencontrer des nobles représente une fascination locale à Wankaner aussi. Nous notons que sur l'ordre de son beau-père, la belle-fille se prosterne dans une attitude d'adoration et de supplication. En premier lieu, elle s'incline très bas devant le roi et ensuite devant le prince. Ce dernier l'accepte en joignant les mains.

Nous sommes amenés à réfléchir sur l'identité de cette femme de la campagne. Elle ne paraît pas appartenir à la société moderne. Cette scène nous donne aussi l'impression qu'elle mène une vie située dans une époque reculée, se comportant comme un vrai « sujet » de son « maharajah ».

Dans cet épisode, il y a plusieurs éléments qui ne s'accordent pas avec la société moderne. Lorsqu'elle se met par terre pour s'incliner dans une attitude d'extrême vénération devant son maharana, elle lui offre aussi de l'argent comme le *nazrānā*, une offrande, générant une image négative et archaïque de la royauté et du peuple à la fois.

Nous notons que dès qu'elle se met par terre, les réalisatrices choisissent de la représenter en employant à la fois deux procédés cinématographiques : celui de la prise de vue plongeante et le zoom. Si la vue en plongée la place en position d'infériorité et d'impuissance face à une autorité dominante royale, l'effet du zoom avant permet au spectateur, en revanche, de se rapprocher d'elle et de focaliser l'attention sur son comportement.

Son long voile masque complètement son identité. Aucun détail de son visage n'est donc perceptible. Son gros plan où elle se présente toute seule à l'écran pendant trois secondes en fait preuve. Les réalisatrices se servent de gros plan pour souligner la rigueur de ce voile et l'effacement de l'identité de l'Indienne de la campagne qu'il provoque. On oblige, par conséquent, l'auditoire à regarder cette image toute faite de la femme que les réalisatrices souhaitent toujours garder. L'analphabétisme supposé, suggéré par l'observance de ces coutumes archaïques, laisse aussi supposer le poids que celui-ci oppose au développement de la femme de la campagne.

Cet extrait nous renseigne ainsi sur le statut de la villageoise à l'heure actuelle et donne des indices sur des coutumes incompatibles comme le port du voile et le *nazrānā*, encore respectées par la femme de la campagne.

La partie consacrée au Gujarat le rapproche ainsi de son État voisin du Rajasthan en termes de déférence pour la famille royale. Le fait ci-après insiste à nouveau sur cette attitude d'adoration habituelle des gens du peuple. Lorsque le prince Digvijay Sinh roule dans sa voiture, les gens le saluent sur la route et il répond, à son tour, en joignant les mains sur son volant tout en conduisant son véhicule. De ce fait, il montre une similitude étroite avec le souverain rajasthanais. Comme le prouve l'observation de Lindsey Harlan que les seigneurs

sont des célébrités. Ainsi ceux qui ont eu l'habitude d'être dirigés renforcent toujours indirectement parmi les anciens dirigeants une disposition vers le fait de conserver le style et l'attitude rajpoute.[5]

Dans le documentaire *Hôtels de légende* dans le cadre de l'émission *Des racines & des ailes*, on constate toujours que la famille royale exerce, encore aujourd'hui, une grande influence surtout sur les gens de la campagne. L'ancienne maharané Bhooratna Prabha de Deogarh, roulant dans sa voiture dans le centre-ville de Deogarh apporte des détails intéressants à cet égard. Les villageois, filmés sur la route menant au palais, manifestent un sentiment de respect et une place privilégiée accordée aux membres de la maison royale à travers leurs gestes. Ils s'inclinent en joignant les mains devant la reine au bord de sa voiture pour mettre en relief leur déférence. Pour eux, elle est toujours leur maharané. En dépit de l'abolition des titres royaux, rien ne semble avoir changé sur le plan de la vénération pour les maisons royales de la part des gens du peuple.

Les remarques de Harlan sont toujours précieuses dans cette optique. La base de la déférence accordée par de nombreux villageois et attendue par beaucoup de Rajpoutes est la notion que dans le passé, les Rajpoutes ont été les gardiens des royaumes et des *thikanas*, y compris des villages que ces royaumes comprennent. Cette notion du Rajpoute en qualité de gardien est large, surtout lorsqu'elle est attachée aux membres de la noblesse ou de la royauté.[6]

Précisons que la seule valeur que détiennent les titres royaux à l'heure actuelle est celle d'une marque de standing, un marqueur social. Le titre opère comme un vêtement de grande classe qui permet de distinguer le personnage aristocratique du commun des mortels, tout comme la haute joaillerie ou les accessoires de luxe dans la grande bourgeoisie occidentale. Le titre est ainsi un accessoire sans valeur légale certes, mais d'une utilité sociale indéniable.

Commercialisation de l'univers des contes de fées

Suite à l'abolition de la bourse gouvernementale (*privy purse*) accordée aux familles royales, les maharajahs ont dû s'adapter à la nouvelle situation financière. Ils avaient besoin de revenus réguliers pour entretenir leurs gigantesques résidences. Pour soutenir cette mission de préservation de leur patrimoine culturel et historique, ils devaient faire appel à une aide financière régulière.

Remarquons que l'ancien maharana Bhagwat Singh (le père de Shriji Arvind Singh) d'Udaipur et l'ancien maharajah de Jaipur Sawai Man Singh II étaient parmi les premiers à convertir leurs palais en hôtels avant même l'abolition des *privy purses*. Les deux étaient ainsi des dirigeants éclairés, progressistes et modernes.

Mis à part les besoins économiques, le souci de préserver cette vie luxueuse avec ses propres traditions a aussi contribué à renforcer cette tendance à la transformation des palais en hôtels. Leur *modus operandi* avait ainsi pour objectif d'augmenter l'activité touristique. Les touristes étrangers à forte capacité financière s'intéressent particulièrement à l'ambiance nostalgique que les maisons royales tentent de recréer.

La fantaisie des étrangers dont la quête d'un univers féerique s'exprime sans cesse est exploitée par des maisons royales comme prouve les remarques des clients étrangers « c'est

5. HARLAN, Lindsey, Op. cit., p.36.
6. Ibid.

comme dans un conte de fée et pouvoir rencontrer un vrai maharajah, c'est vraiment hors du commun. On nous avait dit que le palais de Deogarh était un véritable palais des *Mille et Une Nuits*. Et c'était exactement ce que nous vivons. »[7] On n'aurait pas tort de constater que l'aura et le charme de la vie féerique, faite de richesse et de luxe, séduit totalement le spectateur européen, dont l'esprit est pourtant ouvert et pétri de principes démocratiques.

Les réalisateurs ne ratent aucune occasion d'éveiller la curiosité de leur public ciblé, les Européens. En premier lieu, ils semblent être, eux-mêmes, pris, volontairement ou involontairement, au piège de leurs propres représentations de l'Orient.

Les maisons royales, en revanche, visent à hypnotiser les clients par le lieu et par son histoire parce que l'invité, le public occidental, s'intéresse à trouver sa place dans ce décor oriental et fastueux. C'est ainsi exploiter la volonté occidentale de découvrir un monde exotique et exubérant avec toute sa richesse, en un mot, faire revivre un univers de contes de fées. « C'est vraiment magnifique que l'on dort dans la chambre d'un prince. C'est bien au-delà du rêve. »[8]

La maison royale se soucie avant tout de vendre cette nostalgie à sa clientèle, de la même façon que les réalisateurs voudraient vendre leur produit final, les documentaires, à leur public visé pour en tirer profit. Les propriétaires savent bien qu'ils s'adressent aux cinéastes dans le but de s'adresser à de potentiels clients. Ils ne peuvent donc faire abstraction de cet intermédiaire indispensable. Pour séduire la clientèle il faut d'abord séduire les cinéastes. Pareillement, les cinéastes accentuent le caractère grandiose, parfois de manière exagérée, dans leurs documentaires, afin d'attirer les spectateurs, touristes potentiels, vers leurs programmes.

L'approche orientaliste adoptée par les réalisateurs est évidente dans les deux films documentaires. Selon Saïd « l'Orient a contribué à définir l'Europe (ou l'Occident) comme son image, son idée, sa personnalité, son expérience contrastées. »[9] C'est précisément à cette image orientale de « l'autre Rajasthan », celle d'un Rajasthan de fantaisie, de mystère et d'exotisme que s'intéressent nos cinéastes.

Les deux équipes de réalisateurs semblent s'évertuer à n'exposer que les images exotiques du pays du Rajasthan. Leur perception du Rajasthan actuel paraît encore teintée d'idées toutes faites. En conséquence, le paysage qui en ressort semble se rapprocher de celui de l'époque médiévale que l'on peut retrouver constamment sous diverses rubriques telles que la nature, les paysages géographiques, la faune, l'architecture, le textile, la bijouterie, la vie pompeuse et cérémonieuse des maharajahs, la perpétuité de l'image du « roi », la révérence du peuple envers les maisons royales, la hiérarchie sociale notée dans la société en vertu des anciennes règles ou des coutumes traditionnelles, et le réemploi de la notion du féodalisme.

Conclusion

Les réalisateurs des documentaires, les anciennes maisons royales rajpoutes ainsi que le gouvernement du Rajasthan se sont tous rendu compte de la grande valeur que revêt la notion de royauté pour ce pays. La mutation des palais en hôtels de luxe, le renouvellement de

7. *Des racines & des ailes : Hôtels de légende*, Op. cit.
8. Ibid.
9. SAID, Edward W., *Orientalism*, Penguin Books India, New Delhi, 2001, p.2.

l'approche nostalgique du passé tirant profit des trains royaux et de nouvelles constructions reposant sur l'architecture et sur l'ambiance des palais constituent de bons exemples.

L'adoration et la déférence du public pour la maison royale constituent un trait qui reste, somme toute, anachronique. La faute en incombe aussi aux nobles qui se satisfont de ce comportement de la part des locaux et refusent de se sortir de leur cadre sociopolitique fictif.

Les fins commerciales ne sont pas à négliger non plus. Les documents ont essentiellement eu pour objectif de vendre aux Européens une image nostalgique du Rajpoutana royal et pas celle du Rajasthan contemporain. Les anciens maharajahs, à leur tour, se sont montrés intéressés, eux aussi, pour des raisons commerciales, à se projeter en tant que maharajah, participant ainsi conjointement à ce phénomène de diffuser la nostalgie royale. En dégageant les discordances inhérentes à la société rajasthanaise actuelle, les cinéastes sont tombés eux-mêmes dans le piège de l'exotisme en recourant aux éléments romantiques du pays.

Les cinéastes ont l'assurance de faire une émission « qui marche » en procurant du rêve à leurs spectateurs. Les remarques de Bruzzi résument bien le fait que le documentaire ne reflète jamais le monde réel. À chaque fois que la caméra s'engage avec le monde historique, nous assistons à la naissance d'un documentaire.[10]

Références

1. AUSTIN, Thomas et Wilma de Jong (Eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Open University Press (McGraw-Hill Companies), Berkshire, England, 2008.
2. AUFDERHEIDE, Patricia, *Documentary Film: A very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2007.
3. DEVI, Gayatri (Recueillies par Santha Rama Rao et traduction française par Élisabeth Chayet), *Une Princesse se souvient : les mémoires de la Maharani de Jaipur*, Éditions Kailash, Paris et Pondicherry, 1999.
4. GOLDEN, John, *Reading in the Reel World: Teaching Documentaries and other nonfiction texts*, National Council of Teachers of English (NCTE), Urbana, Illinois, 2006.
5. HURTIG, Christiane, *Les maharajahs et la politique dans l'Inde contemporaine*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1988.
6. MASTERS, Brian, *Maharana: The Story of the Rulers of Udaipur*, Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahmedabad, 1990.
7. MICHAUD, Roland et Sabrina, *L'Inde des mille et une nuits*, Éditions du Chêne, Paris, 1985.
8. SCHOMER, Karine et al (Eds.), *The Idea of Rajasthan: Explorations in Regional Identity*, Volume I Constructions & Volume II Institutions, American Institute of Indian Studies (1994), Manohar Publishers & Distributors, New Delhi, India, 2001.

10. BRUZZI, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London & New York, 2000, p.7.

Se chercher à l'ombre de l'Histoire : le retour au pays natal dans *Confidences* de Max Lobe

Eswar N

Résumé

L'écrivain suisse d'origine camerounaise Max Lobe reprend, dans *Confidences*, l'un des thèmes majeurs de la littérature africaine : le retour au pays natal. Il y est souvent question de revisiter le pays d'aujourd'hui où perdurent encore les effets de la colonisation. Ce roman propose le témoignage oral de Mâ Maliga, une vieille dame qui, à la demande du narrateur, raconte les histoires associées avec Ruben Um Nyobè, un anticolonialiste camerounais. En chapitres alternatifs et aléatoires, le narrateur enregistre les réflexions et les réactions que provoque le retour de celui-ci. À travers cela, le narrateur se donne l'objectif de positionner ses multiples identités ou « Moi-positions », un concept développé par Éric Essono Tsimi, dans sa grille de lecture décoloniale. Cet article essayera de comprendre comment le retour permet au narrateur de reconstruire ses propres positionnements identitaires, tout en revisitant l'Histoire de son pays.

Mots-clés : Littérature africaine, retour, identité, Éric Essono Tsimi, Max Lobe.

Introduction

Dans la littérature africaine, le « retour au pays natal », une expression tirée du titre du poème *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire, couvre aujourd'hui l'ensemble des sentiments qu'éprouve un narrateur ou une narratrice, lors du voyage à son pays d'origine, normalement après une longue absence. Rentrés d'un exil forcé ou voulu, les narrateurs entament une quête de soi, et racontent l'Histoire de leur pays à l'arrière-plan de leur quête. Ainsi, le retour se caractérise par la confrontation entre les souvenirs et l'état actuel du pays dont l'histoire ne peut être racontée qu'à l'aide d'une mise en juxtaposition du passé et du présent, l'un ne s'éloignant pas de l'autre.

Le roman *Confidences* (2016) de l'écrivain suisse d'origine camerounaise Max Lobe reprend ce thème du retour au pays natal. Le narrateur revient au Cameroun, afin d'en savoir plus sur Ruben Um Nyobè, un anticolonialiste et indépendantiste camerounais. Il écoute les propos de Mâ Maliga, une vieille dame qui a connu Um Nyobè. Le récit propose le témoignage oral de Mâ Maliga, ce qui recouvre la grande partie du roman. En chapitres alternatifs et parfois aléatoires, le narrateur enregistre les réflexions et les réactions que provoque son retour. C'est cette petite partie, moins étudiée que la partie de Mâ Maliga, qui nous intéresse dans cet article.

Tout au long du roman, le narrateur observe son voisinage, précisément Douala, au Cameroun. Il interagit avec les habitants qui vivent leur quotidien. Il fait un effort pour comprendre la situation actuelle des habitants du pays. Bien qu'il parle la langue locale, il est perçu par eux comme un touriste ou un étranger. Il revisite ainsi ses propres identités telles qu'« Africain »

/ « Camerounais », « Européen » / « Suisse », et ainsi de suite. Il choisit de se positionner à travers ces multiples identités, ou « Moi-positions », un concept développé par Éric Essono Tsimi, dans sa critique décoloniale qui explique que les écrivains africains diasporiques choisissent de positionner leur identité à travers leurs œuvres, et que cette identité est « une co construction de soi, par soi, en soi, mais aussi entre soi […] » (37).

Cet article proposera en premier lieu une esquisse sur le thème du retour au pays natal dans la littérature africaine. Et ensuite, nous essayerons de comprendre la grille de lecture décoloniale d'Éric Essono Tsimi. Et puis, il sera question d'étudier le contexte du retour dans le roman de Max Lobe, pour finalement analyser comment le retour permet au narrateur de reconstruire ses propres positionnements identitaires, à l'arrière-plan de sa relation avec l'Histoire de son pays.

I. Le retour au pays natal : une esquisse thématique

La notion de retour a toujours été un sujet chéri des écrivains africains. Néanmoins, l'approche thématique diffère par rapport à la génération de l'écrivain africain qui l'aborde. Le retour s'explique particulièrement par le résultat d'une émigration. Poussé d'un motif historico-politique ou d'une quête identitaire, le protagoniste rentre chez lui, et découvre la transformation qu'a subie son pays. Patrice Nganang inscrit ce retour dans le cadre du « roman de l'émigration ». Pour lui, le retour s'avère être « une marche dans l'univers dantesque de la mort » (246). Et le « roman du retour », un type du roman de l'émigration, raconte l'impossibilité de ce retour qui termine souvent par une déception profonde, voire une tragédie, laissant un vide identitaire incomblable chez l'écrivain.

Dans le poème *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, le retour permet de redécouvrir la Martinique, de raconter l'histoire de tout un peuple, et finalement d'accepter sa propre « négritude ». Depuis Aimé Césaire, plusieurs générations d'écrivains africains se mettent à suivre le chemin du retour. Par exemple, Maryse Condé, dans son roman *En attendant le bonheur (Hérémakhonon)* (1997), rejette le fait d'attribuer des caractéristiques « féminines » à une terre natale, et propose une notion de « ambiguous fatherland » (François 2), dans le sens où la notion d'une origine qui trouble ou réconforte n'existe plus : désormais c'est l'errance qui compte. Le déplacement et l'exil prennent l'essor chez Kossi Efoui dans *Solo d'un revenant* (2008) et chez Dany Laferrière dans *L'Énigme du retour* (2009). Pour ces écrivains, retourner égale affronter l'origine, la remettre en question, et la comprendre. À cet effet, les problématiques identitaires sont conçues de la perspective d'un exilé qui cherche à se comprendre, ce qui aboutit à un retour presque impossible et tragique, comme le souligne Patrice Nganang.

Certains écrivains africains extrême-contemporains réexaminent cette idée même de retour. Par exemple, dans le roman *La plus secrète mémoire des hommes* (2021) de Mohamed Mbougar Sarr, le protagoniste demande, avec de l'humour, à son ami-écrivain « de ne pas écrire un énième *livre sur le retour au pays natal* » (Sarr). Or, aujourd'hui encore, le thème du retour reste bien évidemment au cœur des écrivains africains diasporiques. Celui-ci s'ouvre sur de nouveaux débats universels, s'évertue à dépasser les frontières de l'Afrique, tout en exprimant les préoccupations à propos de l'Afrique et celles des identités des écrivains. Comme le remarque Thorsten Schüller, la plupart des auteurs se servent du motif du retour au pays natal dans le but « de re-négocier l'image de l'Afrique noire et de

se libérer des stéréotypes dont le continent africain est peut-être plus victime que d'autres régions du monde » (Schüller).

En somme, au fur et à mesure que le retour au pays natal est traité par différents écrivains de différentes générations, celui-ci enchaîne des réflexions profondes sur l'histoire et l'origine, où le narrateur ou la narratrice débarrasse son pays des stéréotypes. Par ailleurs, la question de l'identité et de l'appartenance est explorée à partir d'une démarche analytique. Le retour prépare enfin un terrain romanesque dans lequel l'Afrique et l'écrivain africain deviennent deux différentes entités qui s'examinent avec effusion.

II. Pour une grille de lecture décoloniale

L'étude des discours identitaires d'un écrivain africain, élaborés à travers un retour au pays natal, nécessite une approche décoloniale, afin de considérer la multitude des identités en elles-mêmes, au lieu de les enfermer dans des cadres tout faits. Éric Essono Tsimi explique que dans ce regard, la perspective postcoloniale et d'autres approches non-décoloniales « ne rendent compte qu'imparfaitement des enjeux identitaires contemporains » (32). Puisque, le postcolonialisme relève principalement du monde anglophone, et que le système colonial français s'avère être bien différent du système colonial britannique. En outre, la perspective postcoloniale considère que la colonisation est finie, ce qui n'est pas évident en Afrique où « la domination coloniale moderne » (Quijano 112) s'empare encore du pouvoir décisif autant sur la politique que sur la psychologie des citoyens. On pourrait alors se référer à la pensée décoloniale avancée par des chercheurs latino-américains, comme Aníbal Quijano qui étudie « la colonialité du pouvoir ». Pour Quijano, le rapport de domination a de quoi se légitimer encore aujourd'hui, et « [c]ette colonialité du pouvoir s'est avérée plus durable et plus enracinée que le colonialisme au sein duquel il a été engendré, et qu'il a aidé à s'imposer mondialement » (112).

Pour pallier le vide épistémologique du postcolonialisme, Éric Essono Tsimi propose une démarche « psychologique et décoloniale » dans le but « d'appréhender plus complètement les identités afrosporiques » (85), c'est-à-dire les identités de la diaspora africaine. En s'inspirant de la théorie psychologique du soi dialogique d'Hubert Hermans, qui attire l'attention sur la relation dialogique « between different cultures, between different selves, and between different cultural positions in the self […] » (Hermans 272), Tsimi avance que « l'identité est dialogique » (38). En d'autres termes, les multiples « Moi-positions » d'un écrivain afrosporique – le fait de se positionner en tant qu'Africain, Européen, migrant, sujet diasporique, écrivain etc., – se reflètent dans son roman et entrent dans un dialogue entre elles-mêmes. En outre, l'écrivain migrant devient une « figure figurante figurée » (Tsimi 160), il se représente autant qu'il est représenté par quelqu'un d'autre. Pris entre les traits qui le qualifient d'étranger et ceux dont il se sert pour se définir lui-même, l'écrivain afrosporique est déterminé à savoir sa place dans l'Histoire de son pays. Dans ce cadre théorique, cet article étudiera les multiples images à travers lesquelles le narrateur de *Confidences* se positionne.

III. Max Lobe et *Confidences*

1. Le contexte du retour dans *Confidences*

Né en 1986 à Douala, Cameroun, Max Lobe part pour la Suisse à l'âge de 18 ans, afin de poursuivre ses études, et actuellement il habite et travaille à Genève. En tant qu'homosexuel,

les romans de Max Lobe donnent voix et vie à des personnages africains homosexuels, l'orientation sexuelle étant un sujet peu traité jusqu'à la littérature africaine du XXe siècle. Ainsi apportant « la touche XXIe siècle » (Morand), le thème de l'immigration reste aussi au cœur de son écriture. Ancré à son origine africaine, il écrit, dans une langue hautement inventive, sur les problématiques et les histoires liées à son pays, le Cameroun. Auteur de six romans (jusqu'en 2021), il reçoit le Prix Ahmadou Kourouma en 2017, pour son roman *Confidences*, ce qui fera l'objet d'analyse dans cet article.

Dans ce roman, deux grands thèmes africains sont abordés : faire revivre les histoires locales, et retourner au pays natal. Le jeune narrateur du roman entreprend un retour au Cameroun. Le narrateur qui habite en Suisse assiste à une conférence sur le mouvement de l'Indépendance au Cameroun. Il se rend compte à ce moment-là que l'histoire de l'Indépendance du Cameroun lui est presque inconnue. Il se désole, et puisque « la découverte de [s]on ignorance [l]'exaspère »(Lobe), il décide de partir au Cameroun pour en savoir plus sur l'anticolonialiste et l'indépendantiste camerounais Ruben Um Nyobè et le mouvement de l'Indépendance du Cameroun.

Arrivé au pays, il recueille le témoignage d'une vieille dame qui s'appelle Mâ Maliga. Elle a connu Um Nyobè de son vivant, et elle raconte au narrateur des petites histoires associées au mouvement indépendantiste camerounais. La vieille dame, à travers ses palabres d'une grande importance historique, met en lumière le rôle des femmes qui résistaient à la colonisation française, telles que sa mère et sa tante. Ainsi, Sylvère Mbondobari remarque que « [l]e témoignage oral de Mâ Maliga participe de l'élaboration d'une « contre-histoire », une histoire parallèle, opposée à l'histoire officielle » (Mbondobari).

Quant au deuxième thème, moins travaillé par rapport au premier, on pourrait observer que tout au long du roman, le narrateur, lui qui vit loin du Cameroun s'efforce d'aller au-delà des stéréotypes que les gens du pays lui accordent, et des sentiments qu'il leur accorde. Dans *Confidences*, le narrateur se voit obligé de se positionner à nouveau dans ce pays de son enfance. Il est à la fois perçu comme quelqu'un qui n'appartient plus à ce monde et quelqu'un d'étranger, mais au fond il a tous les arguments qui le lient indéniablement à son pays. Et c'est ce dialogisme entre ces deux voix opposantes qui avance son discours identitaire.

2. Les « Moi-positions » du narrateur

Tout au long du roman, le narrateur exprime ses pensées en phrases séparées, sans avoir recours aux paragraphes. Il se sert de chapitres alternatifs et aléatoires pour se donner la voix. Le format de ce texte ressemble à un journal personnel sans date, un format bien adapté pour entamer une conversation intime avec soi-même. Il s'efforce de mobiliser ses dynamiques identitaires. Selon Éric Essono Tsimi, cette « multipositionnalité » du narrateur - et donc de l'écrivain - afrosporique, relève de « sa conscience aiguë de soi (son embarras) et son autoréflexivité narcissique (réaction aux regards dénégateurs) » (59).

Il vaut mieux commencer par la perspective de l'ancienne Mâ Maliga qui, tout en appelant affectueusement le narrateur « Mon fils », remarque toutefois qu'il vient de « chez les Blancs ». La vieille dame s'étonne du fait qu'il est intéressé par l'histoire de Ruben Um Nyobè, parce que les jeunes ne s'intéressent plus à l'Histoire. Elle lui dit : « Mon fils, tu es curieux comme les singes de notre forêt ». Pendant leur conversation, pour la première fois qu'elle lui sert du *matango* – du vin de palme – elle se sent obligée de lui demander d'en verser un peu par

terre, en hommage aux ancêtres, puisque, d'après la vieille dame, le narrateur a oublié les coutumes du pays : il vient quand même de « chez les Blancs ».

En outre, Hervé et Cyril, les personnages qu'il rencontre dans un bar, se moquent de lui, lorsqu'il leur demande comment ils reconnaissent qu'il n'est pas du pays. Selon eux, en dépit des efforts que le narrateur fait pour y appartenir, il y a certaines habitudes qui le distinguent inconsciemment des locaux. Ils lui font part de leur scepticisme par rapport à ceux qui retournent au pays et qui font mine de comprendre tout ce qui n'y va pas.

> « Et qu'est-ce qui vous fait croire que je ne vis pas ici ? », je leur demande.
>
> Ils éclatent de rire. Ils cognent des poings sur la table en riant.
>
> « Regarde-toi donc, mon frère, dit Hervé. Tu as la peau fraîche-fraîche comme ça on dirait un poisson qui sort de l'eau. On sent que le soleil de Douala ne t'a pas encore travaillé. Tu n'as même pas une petite piqûre de moustique sur toi. »
>
> « Et tes vêtements, ajoute Cyril, on voit que tu ne les laves pas avec nos savon-macabo d'ici. Tu dois avoir des produits de chez vous là-bas. Des produits qui sentent bon. Regarde tes cheveux-là, est-ce les cheveux des gars qui ont les dreadlocks ici chez nous sentent bon comme ça comme pour toi ? » (Lobe)

Cependant, le narrateur n'est pas d'accord. Son argument principal : il parle la langue locale, le bassa. Tout au long de son parcours, il l'enregistre au fur et à mesure que quelqu'un qui est surpris par son « accent du pays ».

> Je parle bassa. J'ai quand même brisé un morceau de glace.
>
> Il y a de la surprise dans son regard lorsque je lui parle en bassa.
>
> N'empêche, Mâ Maliga me dit toujours : « Chez vous là-bas chez les Blancs ».
>
> Je viens peut-être de chez moi là-bas chez les Blancs, mais je suis avant tout l'un des siens. (Lobe)

À cet argument s'ajoute l'utilisation délibérée des expressions locales par le narrateur. À titre d'exemple, on pourrait se référer à l'épisode où sa cousine Sandrine publie sur Instagram la photo qu'elle a prise avec lui. Elle écrit alors sur la légende de la publication, en *camfranglais*, c'est-à-dire un style de langue orale qui mélange le français, l'anglais, et le pidgin camerounais : « Moi et mon bro qui came de Mbeng ». Elle se sert du mot anglais « bro » et du mélange anglais-français « came de », et finalement du mot bassa « Mbeng » qui signifie « l'Europe ». De ce fait, le narrateur explique que sa cousine « fait *l'Atalakou* », ce qui veut dire se vanter. Elle se vante d'avoir un cousin qui vient d'Europe. Le narrateur utilise volontiers cette expression locale pour caractériser sa cousine. Cependant, on pourrait lire dans cette scène que c'est, en effet, le narrateur qui « fait *l'Atalakou* ». Lui, il se vante inconsciemment de connaître et de se remémorer ces expressions locales particulières qui lui donnent une image locale.

Parallèlement, il évite de se prendre pour un touriste. Il ne prend pas de photos, même s'il en a envie. Puisqu'à son sens, « [ç]a fait trop touriste ». Néanmoins, lorsque sa mère apprend qu'il visite la forêt de Boumnyébel, elle le traite de touriste blanc « en quête d'exotisme », car, selon elle, à force d'habiter le pays des Blancs pendant longtemps, le narrateur a hérité du regard occidental et se comporte comme des touristes blancs qui vont dans les villages, à la recherche des paysages exotiques africains. Il regrette donc de ne pas pouvoir échapper

à cette image de touriste, en dépit du fait que ses motivations pour se rendre dans la brousse sont bien différentes de celles des touristes blancs.

Contrairement à ses précurseurs qui ont pris le retour au pays natal, le narrateur de *Confidences* revendique son côté africain autant que son côté occidental, en l'occurrence suisse, qui lui a appris à poser des questions sans qu'il accepte aveuglément les us et les coutumes de son pays d'origine. Il a beau se plaindre du soleil camerounais, du manque de transports publics, des délestages etc., ce qui le pousse, de prime abord, à faire ce retour au pays natal, est l'esprit d'interrogation. Il attribue cette qualité à sa formation occidentale, mais avec une distance bien entendu parce qu'avant tout c'est strictement une position anticoloniale, la migration n'étant due qu'à cause des effets irrémédiables de la colonisation. Lorsque sa tante, qui a réussi dans la vie grâce à son influence au sein du parti au pouvoir, argue que le taux de chômage est aussi moins au Cameroun qu'en Europe, c'est le côté occidental du narrateur qui lui donne le courage de la contredire, ce qui est très mal vu, voire interdit, dans son pays d'origine.

> Je sais que je dois arrêter de parler. Ne serait-ce que par respect pour ma tante. C'est ma mère, elle aussi. Elle a parlé. Elle a dit. Et moi je dois me taire.
>
> C'est ce que la tradition et les us d'ici imposent.
>
> Mais non, je ne me tais pas. C'est peut-être une chose qu'on apprend en vivant chez les Blancs: ne pas se taire, ne pas laisser tomber. (Lobe)

Par ailleurs, balancé entre les images d'étranger et de « l'un des siens », le narrateur vise à se définir les propres identités, par le biais d'être Africain avant tout. Toutefois, il revient sur cette conception qu'il a de lui. Il essaie par conséquent d'universaliser cette multitude de conceptions d'identité, en se demandant si le fait d'habiter un pays rend quelqu'un natif de ce pays. Il conteste toute cette notion d'appartenance, soulignant de manière subtile que celle-ci n'a pas les mêmes définitions que partout dans le monde : si quelqu'un qui n'habite pas l'Afrique ne peut pas être Africain, en quoi un Européen est un Européen, lors même qu'il n'habite pas l'Europe ?

> Doualaien, qu'est-ce qui fait de moi un Camerounais ?
>
> Cela me rappelle des amis genevois qui, malgré l'excellent réseau ferroviaire suisse, n'ont jamais traversé la Sarine à Fribourg pour se rendre en Suisse dite alémanique.
>
> Qu'est-ce qui fait d'eux des Suisses ? (Lobe)

Lorsque le fils de Mâ Maliga, Papa Makon demande au narrateur « C'est quoi être Africain, mon fils ? », le narrateur arrive à la conclusion que c'est le fait d'avoir vécu plusieurs années en Europe qui lui a appris à retourner vers ses origines. Bien qu'il n'ait pas de réponse à la question de Papa Makon, il met l'hypothèse que s'il n'avait pas quitté son pays, il n'aurait pas pu l'observer de près, comme il le fait maintenant. En cela, c'est son déracinement, si déracinement il y a, qui le rapproche de son pays natal. Au lieu de renâcler à cette distance, le narrateur la renchérit. C'est l'Occident, cet Autre donc, en quelque sorte, qui le définit en tant qu'Africain. Il avoue, en effet : « Plus je passe des années en Occident, plus je me sens Africain » (Lobe).

3. « Cette histoire, mon histoire ? »

Ainsi, par le biais de sa revendication d'être tout à la fois Africain et Européen, le narrateur « [prend] conscience des déterminations et de [sa] place dans l'Histoire » (Tsimi 38). Le

narrateur s'accroche à ce « devoir de mémoire » par rapport à l'Indépendance du Cameroun et ainsi qu'à l'histoire de Ruben Um Nyobè. Il commence alors par examiner ses propres motivations par rapport à l'Histoire de son pays. Il se donne l'objectif de retravailler sur les histoires cachées du mouvement de l'Indépendance au Cameroun.

> Quel est l'intérêt pour un jeune comme moi qui n'a pas vécu les évènements de connaître l'histoire de Um Nyobè ?
>
> On ne me l'a jamais vraiment racontée. Me l'a-t-on cachée ? (Lobe)

Il se rend compte tout de suite que cette Indépendance est illusoire, puisque la domination coloniale continue toujours et prend d'autres formes qu'auparavant, à cause de l'aide précieuse des hommes politiques au pouvoir. D'une part, il voit les aspirations des gens pauvres qui croient encore aux politiciens, et d'autre part, des gens aisés qui profitent de leur influence politique.

Vers la fin du roman, Mâ Maliga emmène le narrateur, avec Papa Makon et le chauffeur de taxi, à la tombe de Ruben Um Nyobè**.** Le narrateur est intensément choqué d'y trouver « [u]ne vulgaire pierre tombale abandonnée dans la brousse ». Comment comprendre qu'un homme du calibre de Ruben Um Nyobè soit isolé de la propre histoire dont il a été à l'origine ? Il aperçoit que Mâ Maliga, Papa Makon et même le chauffeur commencent à pleurer la mort de celui qu'ils appellent leur grand-frère, Um Nyobè. À ce moment-là, lui, le narrateur n'arrive pas à pleurer. Même s'il fond en larmes un peu plus tard, il est certain de ne pas pleurer « pour les mêmes raisons que Mâ Maliga qui l'a connu, qui l'a vu ». Il se demande si la souffrance de Mâ Maliga et la sienne sont comparables. A-t-il le droit de pleurer, lui qui habite dans un pays lointain, et qui est temporairement de retour dans son pays natal ? Il est amené donc à réévaluer son rapport à l'Histoire de son pays, malgré le fait qu'il se sent Africain et qu'il se positionne constamment dans son pays natal. Il se demande alors « Pourquoi suis-je venu jusqu'ici? Cette histoire, mon histoire ? Pourquoi suis-je venu jusqu'ici ? » (Lobe).

Certes, à travers le personnage Mâ Maliga, le narrateur réussit à enregistrer les histoires locales du peuple camerounais qu'Alain Mabanckou désigne avec justesse « le témoin le plus faible » dans la lettre adressée à Max Lobe. Le narrateur reste toutefois le témoin lointain de la domination perpétuelle que son pays est en train de subir. En conséquence, la juxtaposition entre un passé complexe et un présent pénible fait de sorte que le narrateur questionne son propre rapport à l'Histoire de son pays, qui a d'ailleurs été le motif principal de son retour au pays natal. Il essaie finalement de se chercher à l'ombre de l'Histoire de son pays. Or, l'ombre de l'Histoire est étonnamment chaude. Au lieu d'accorder un refuge agréable, elle suscite un malaise indéfinissable.

Conclusion

Dans cette analyse, nous avons procédé d'abord à voir une esquisse thématique du traitement du retour dans les littératures africaines, au sens large. Cette partie nous a amené vers la distinction entre l'Afrique et l'écrivain africain dont l'observation mutuelle est accentuée par le thème du retour dans les romans africains. Ensuite, nous avons élaboré comme cadre théorique la grille de lecture décoloniale d'Éric Essono Tsimi. Et puis, nous avons analysé le retour dans le roman *Confidences* de Max Lobe. On peut donc constater dans ce roman

qu'il y a un effort constant, de la part du narrateur, de se positionner en tant qu'Africain, Européen, étranger, local, migrant etc. Comme le souligne Éric Essono Tsimi, c'est une démarche dialogique qu'il entreprend pour arriver à examiner ses multiples positionnements identitaires, dans le cadre du motif du retour au pays natal. Cependant, vers la fin, il se demande si les souffrances de ceux et de celles qui habitent le pays peuvent être comparées aux siennes, ce qui lui fait remettre en question sa propre position par rapport à l'Histoire de son pays, le retour laissant enfin plus de questions que de réponses voulues chez lui.

Références

1. Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence Africaine, Paris, 1983 [1939]. E-book.
2. Condé, Maryse. *En attendant le bonheur (Hérémakhonon)*. Robert Laffont S.A, Paris, 1997. E-book.
3. Efoui, Kossi. *Solo d'un revenant*. Éditions du Seuil, 2008. E-book.
4. François, Anne M. *Rewriting the Return to Africa*. Lexington Books, 2011.
5. Hermans, Hubert. « The dialogical self: toward a theory of personal and cultural positioning », in *Culture & Psychology*, vol.7, no.3, 2001, p.243-281, disponible en ligne : http://doi.org/10.1177/1354067X0173001
6. Laferrière, Dany. *L'Énigme du retour*. Boréal, 2009. E-book.
7. Lobe, Max. *Confidences*. Éditions Zoé, Carouge – Genève, 2016, E-book.
8. Mbondobari, Sylvère. « Le maquis camerounais. Écriture romanesque de la mémoire vivante dans Confidences de Max Lobe », in *Fabula / Les colloques, Recouvrer la mémoire : le travail de la littérature, Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document7147.php, page consultée le 07 juin 2022.
9. Morand, Catherine. « Le prix Kourouma 2017 attribué à Max Lobe, le plus suisse des écrivains camerounais », *Le Monde Afrique*, 28 avril 2017, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/04/28/le-prix-kourouma-2017-attribue-a-max-lobe-le-plus-suisse-des-ecrivains-camerounais_5118978_3212.html (Consulté le 22/08/2022)
10. Nganang, Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Homnisphères, Paris, 2007
11. Sarr, Mohamed Mbougar. *La plus secrète mémoire des hommes*, Éditions Philippe Rey, Jimsaan, Paris, 2021. E-book.
12. Schüller, Thorsten. « À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) », in *Les Littératures africaines : Textes et terrains*, Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.), Éditions Karthala, 2015. E-book.
13. Tsimi, Éric Essono. *De quoi la littérature africaine est-elle la littérature ? Pour une critique décoloniale.* Presses de l'université de Montréal, Montréal, 2022.
14. Quijano Aníbal, « "Race" et colonialité du pouvoir », in *Mouvements*, vol.51, n°3, 2007.

India-Spain: the dawn of a new era of bilateral relations in the last decade

Gaurav Kumar & Ahsan Ahmad

Abstract

A strong nation has to develop harmonious relations within the internal stakeholders i.e. states, provinces, regions etc. of the federal system and simultaneously develop cordial relations with the external partners outside the nation. This in turn provides a boost to the economic exchanges with such foreign countries on the one hand and on the other provides for an increased interaction with different civilizations enabling better understanding and world peace at the global level. European Union is once such sociopolitical and economic block which has a lot of potential for India in terms of bilateral relations. India has maintained cordial bilateral relations with the European countries and enjoys exchanges of trade, tourism, education and cultural exchanges as well. The Modi Government has done remarkable progress in making India's presence felt at the international level and the Prime Minister along with other members of the ministerial core have strived hard to consolidate cordial relations with the foreign partners. The current article takes into consideration the foreign policy of the Modi Government with regards to its outreach to the European nations, particularly Spain in the context of the high level meetings, the MoU's signed between the two nations, the increase in the trade volumes and cultural exchanges in the last decade.

Keywords: India-Spain bilateral relations, Modi Government Foreign Policy, India-Spain trade agreements, Cultural exchanges.

Introduction

India-Spain have had cordial relations and officially it dates back to 1956, the first diplomatic ties were established. In the last 66 years the relation between these two countries have grown many fold with deeper collaboration in diplomatic, commercial, education and cultural exchanges. In this article we shall provide a brief overview as to how the bilateral relations between India and Spain received a major impetus in the last eight years under the able leadership of the Indian Prime Minister Shri Narendra Modi.

Recent High Level Visits between India-Spain

Since the Modi government took office in 2014, relations between these two nations have further improved. On May 30 and 31, 2017, PM Modi became the first Indian prime minister to visit Spain in 30 years. During the visit eight agreements and MOUs were signed between India and Spain. On December 1st, 2018, outside the G20 Summit, Prime Minister Modi met with his counterpart, Mr. Pedro Sánchez, the Prime Minister of Spain, in Buenos Aires, Argentin○a.

On February 18–19, 2019, Ms. Sushma Swaraj, a former Minister of External Affairs, visited Spain. On November 23, 2019, at the G20 Foreign Ministers' Meeting, the next Minister of

External Affairs, Dr. S. Jaishankar, who succeeded Ms. Sushma Sawaj after her unfortunate demise, had a meeting with Mr. Josep Borrell, who is currently the EU High Representative of the Union for Foreign Affairs and Security Policy. At the Munich Security Conference on February 16, 2020, Minister of External Affairs Dr. S Jaishankar had a meeting with Ms. Arancha Gonzalez Laya, the Spanish Foreign Minister. For the 150th anniversary of Mahatma Gandhi's birth in October 2019, President of the ICCR Dr. Vinay Sahasrabuddhe travelled to Spain. On December 10, 2019, Minister of Environment, Forest and Climate Change, Mr. Prakash Javadekar, travelled to Madrid to participate in COP25 Conference and deliver India's national statement at the Conference. On December 16, 2019, Minister of State in External Affairs, Mr. V Muraleedharan, travelled to Spain to attend the ASEM Foreign Ministers' Meeting. The annual gathering of the Club de Madrid thinktank in October 2020 featured a virtual panel discussion on the Alliance for Multilateralism in which Minister of State of External Affairs also took part.

In Septiembre 2021. Meenakshi Lekhi, Minister of State for External Affairs and Culture attended a meeting in Spain organized by the Fundación Consejo España-India. This marked the first visit of a high level Minister of the Indian Government to Spain after the Covid-19 pandemic. The latest meeting took place in June 2022 between José Manuel Albares, Minister of Foreign Affairs, European Union and Cooperation of Spain with his Indian counterpart, Minister of External Affairs Dr. S. Jaishankar, along with representatives of the Spanish business community in India.

Economic and Commercial Relations India-Spain

Asia, with more than half of the world population concentrated in a few countries (India and China) and more than 25% of global GDP, constitutes a source of economic and commercial opportunities for any country in the world.

The evolution of trade and bilateral investment will be subject, above all, to that of the international situation, always complicated to foresee and even more in the current circumstances of pandemic and geopolitical crisis. However, it should be predicted that India, as reflected in the forecasts of organizations such as the IMF, would continue to be a market full of opportunities.

In this context the relationship between India and Spain had a shaky start marked by low levels of mutual knowledge, but on the bright side was an ever-growing interest. Both countries signed the Agreement of Trade and Economic Cooperation in 1972 and established the India-Spain Joint Commission on Economic Cooperation which has since then been convened ten times. The last meeting took place in January 2018 in Madrid and the next one was to be held in Delhi in 2022 itself. To date, of the 14 main commercial partners of the EU with India, Spain was the only one that did not have a Chamber of Commerce. In August 2019, the Indo-Spanish Chamber of Commerce was formalized.

India and Spain had a total of 3 billion dollars in bilateral trade in 2015; Spain exported 1 billion to India during that time, and India exported 2.2 billion to Spain. Spain ranked as India's seventh-largest trading partner within the European Union. Commercial relations between India and Spain are characterized by being biased in favor of India. In recent years, imports in Spain have tripled in comparison to exports.

In 2019, exports from Spain to India reached € 1.3 billion (1.16% more than in the previous year) and imports by Spain were at € 4.2 billion. In 2020, exports reached € 1,09 billion (18% less than the previous year) and imports were at € 3,29 billion (22% less). This positioned India in the 38th place as a client of Spain, with a market share of 0.42% and in the 19th place as a supplier of Spain, with a market share of 1.2%. The commercial flow between the two countries is more than 4,3 billion Euros, which currently places Spain as the sixth commercial partner of India in the European Union.

The main imports to Spain from India focus on organic chemicals for the pharmaceutical industry, iron and steel, clothing and mechanical machines and devices. The main exports to India are mechanical machinery for the industrial sector; mineral oils, organic chemicals and plastic materials and their manufacturing machinery.

With regards to the Service industry, in 2021 the export value of services provided by Spain to India were at a total value of 320 million euros that is 53.8% higher than the previous year figures. During the same period, the value of services that India provided to Spain was at 409 million euros that is 42.5% more than the value estimated for 2020. The principal areas where India offered its services were business services, telecommunications and computer services, and trips, while those imported by India were transport, trips, business services, telecommunications and computer services.

Another important sector of interest between India and Spain is that of tourism. During the PM Modi's visit, it was decided to establish an Expert Panel on Tourism because of the tremendous potential for enhancing cooperation in the tourism sector. In December 2016, Air India began offering nonstop, direct flights three times per week between New Delhi and Madrid. Indian delegations frequently attend significant international trade fairs and conferences in Spain like FITUR. According to the National Institute of Statistics in Spain, the number of Indian tourists in Spain went from 63,643 in 2012 to 222,560 in 2018 and 212,236 in 2019. However, in 2020 the number of Indian tourists descended drastically to 16,866 (92% less than the last year). In 2021 the number of tourists increased to 27,413 (63% more than the previous year).

In 2021 the gross investment flow of India in Spain was € 5.42 million, compared to € 6.1 million in 2020 and € 13.7 million in 2019. In the first four months of 2022 the gross investment reached € 5.05 million.

There are around 82 Indian companies with their presence in Spain, particularly in the IT sector (such as TCS and Tech Mahindra), Automobiles (Apollo Veredenten Iberica, Mahindra) and Pharmaceutical (Ranbaxy). Companies such as NIIT Technologies, Tech Mahindra and Wipro have successfully entered the Spanish market and have contributed to the creation of 10,000 jobs in Spain. Tata Group, which has acquired Land Rover, Jaguar and Rover from the Ford Group, also acquired its Spanish subsidiaries. It is also necessary to highlight the merger of Arcelor with Mittal Steel, forming Arcelor Mittal, with great presence in Spain.

In the recent years it has become a regular affair for Indian High Level Delegations to set up India Pavillions in major international conference and trade fairs in Spain. Some of the major events that have received regular Indian participation are Mobile World Congress (Telecom), CPhI Worldwide (Pharmaceuticals), FITUR (Tourism), Hispack (Packaging), Seafood Expo Global,FIMA (Agricultural Machinery), Intergift (Decoration and Gift),

Smart City Expo World Congress (Smart Cities), Cevimasa (Ceramic tile) and Alimentaria (Food, beverage and gastronomy).

Spain, on the other hand, currently occupies the sixteenth position among the largest investors in India. Spanish investment flows in India have been quite irregular. In 2020 they reached € 67.3 million and in 2019 it was € 19.9 million. In 2020, investments were also very concentrated and investments were mainly carried out in two sectors: the machinery and equipment manufacturing industry, and in the automobile sector. In 2021, gross investment flows reached € 9.7 million.

More than 230 Spanish companies have subsidiaries, joint ventures, projects of projects or offices of representation and purchases in India. Investments are mostly in infrastructure (Abertis and San José Group), Renewable Energies (Gamesa, Action), automobile components (Antolín, Gestamp, Special Langotes), water desalination (Abengoa) and Unique Brand Retail Trade (Inditex – Zara / Massimo Dutti, Punto Fa-Mango, Cortefiel).

Cultural and Academic Relations

The bilateral relationship between India and Spain heavily emphasizes cultural exchange. Ten scholarships for Spanish students to study in India are provided each year by the Indian Council of Cultural Relations (ICCR) which also sponsors cultural delegations to Spain. For the first time in 2021, ICCR will grant four scholarships to the Principality of Andorra.

It was in the year 2003 that for the creation of a platform in Valladolid Spain, the *Casa de la India*, took place for the promotion of India in Spain. It aimed at conducting multiple cultural activities and implemented initiatives in the areas of culture, education, cooperation, and business. Three major entities have joined hands in formalizing the Casa de la India by means of a public private partnership: ICCR, University of Valladolid, and City of Valladolid. Also, in the University of Valladolid there is Chair in the name of The Rabindranath Tagore Chair for Contemporary Indian Studies and also they have come up with a Hindi Chair to promote learning of Hindi language and literature. Another cultural agreement was signed between the city councils of Ahmedabad and Valladolid, the three-year Twinning Agreement, signed in 2017 recently received an extension in 2020.

In 2019 and 2020, celebrations of Indian festivals and films included the flagship biennial cultural event India en Concierto. The 17th Asian Summer Film Festival and the 65th SEMINCI Film Festival both featured Indian films in 2020. In November 2019 at local gurudwaras in Madrid, Barcelona, and Valencia had the Indian Sikh community celebrating the 550th Birth Anniversary of Guru Nanak Devji, an event that was attended by more than 12000 devotees. DG ICCR travelled to Spain in December 2020 to attend the Spanish premiere of the Ravi Shankar Symphony by David Murphy, Shubhendu Rao, Saskia Rao, and the Symphony Orchestra of Castilla and Leon, which was performed to commemorate Pandit Ravi Shankar's birth centenary. In 2020, Mission will also host the Musical Treasures of India exhibition, which is sponsored by ICCR and features 52 antique instruments.

Yoga which has massive following among the Spanish people saw the Interantional Day of Yoga 2021 being celebrated in a big way with more than 1000 people participating in event organized at the major cities like Madrid, Barcelona, Valladolid, Granada, Mallorca etc. The Course on Culture, Arts, and Society of India at the University of Valladolid served as

the official start of Spain's India@75 celebrations. In March 2021, Circulo de Bellas Artes hosted India Week, which included the IndiaIndie Film Festival and workshops in yoga, bharatnatyam, kathakali, and theatre. In May 2021, celebrations were held to mark the birthday anniversaries of Satyajit Ray and Rabindranath Tagore.

Sports and Films

The perception of Spain in India has recently changed thanks in large part to sport. The public of India followed Spain's victory in the world cup of football and also cheered the victory of the tennis player Rafael Nadal with admiration because he is a hero in their collective imagination. The Bollywood movie Zindagi na Milegi Dobara (You Only Live Once), with a stellar cast that included the famous actor Hrithik Roshan, also contributed to a better understanding of Spain. It gained commercial success after its 2011 debut and won numerous national accolades. The movie, which was co-financed by Tourespaña and shot in Andalusia, Barcelona, Pamplona, and Buñol, promoted travel to Spain among Indians curious about the shooting locations.

Conclusion

All in all the bilateral relations between India and Spain have improved substantially in the last decade as part of the Government of India approach towards forging a stronger relationship with the leading countries in the European Union. Spain on its part had always been mesmerized by the exotic cultural and spiritual aspects of India but has recently realized the economic benefits of its collaboration with India. India as a major power in the Asian continent and Spain as one of the stable economies of Europe have much more to explore and establish through more outreach efforts in the coming years.

References

1. Informe España-India 2020, Relaciones económicas y comerciales, Fundación Consejo España-India, Madrid. accessed on 2nd May 2022, http://www.spain-india.org/es/informe

2. Commercial relations, Ministry of Industry, Trade and Tourism Spain, accessed on 2nd May 2022, https://www.eoimadrid.gov.in

3. 60 años de relaciones diplomáticas entre España e India, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea Y Cooperación, accessed on 10th May 2022, https://www.exteriores.gob.es/Embajadas/nuevadelhi/es/Comunicacion/Noticias/Paginas/Articulos/60-a%C3%B1os-de-relaciones-diplom%C3%A1ticas-entre-Espa%C3%B1a-e-India.aspx

4. Barañano, José Ramón.2020. Coronavirus has shown us that there are new ways of improving ties between India and Spain, Opinon Column of the Indian Express, accessed on 10th May 2022, https://indianexpress.com/article/opinion/columns/india-spain-relations-coronavirus-6758100/

Les Avatars Du Petit Chaperon Rouge : Entre Réécriture Et Réappropriation

Irene Silveira

Résumé

Le Petit Chaperon Rouge est un conte sans fées qui demeure incontournable dans les recueils de contes. Les versions de Charles Perrault et des Frères Grimm sont mondialement renommées ; le lecteur y reconnaît la fillette portant le chaperon rouge, son panier, sa mère, sa grand-mère, le loup, le chasseur, la forêt et les chemins, la maison, sa chevillette et sa bobinette, le lit, et le drame qui surgit à la fin. Que seraient devenus ces éléments familiers si transposés dans un milieu contemporain ? La floraison de réécritures et de parodies du conte patrimonial dans les dernières décennies nous offre des versions ludiques. Comment revisiter un conte si bien connu ? Cet article présentera dix réécritures et les stratégies adoptées dans l'adaptation aux sensibilités du lectorat contemporain. Il mettra en lumière la diversité thématique qui ressort de derrière les caricatures et inversions que subissent ce trio inséparable- le chaperon, le loup et la grand-mère.

Mots-clés : Conte, chaperon rouge, oralité, réécriture, détournement.

Introduction

Le Petit Chaperon Rouge est un texte de passage, un conte d'avertissement, destiné notamment à faire tenir les enfants loin des forêts, où rôdaient les loups. Charles Perrault écrit l'histoire de la fillette en rouge dans ses *Contes de ma Mère l'Oye* (Perrault, 1697) et son récit sera postérieurement repris par les Frères Grimm en Allemagne. Perrault se puise dans les versions orales qui circulent en France. Sa version fournit le détail vestimentaire (chaperon rouge) qui deviendra le trait identitaire du personnage et donnera au conte son titre. A Perraut l'on doit également la métaphore du loup comme séducteur masculin et la mort de la fillette ainsi que la grand-mère (Karadimas, 2004). Selon Vaz da Silva (1996), une variante de la Haute-Loire ferait allusion à un loup-garou (grand-père, oncle ou parrain) et avertissaient ainsi contre les actes d'inceste. Dans les versions orales, la grand-mère est mangée- soit par le loup, soit par la fillette. Petitjean (1984) explique que ce repas cannibal aurait un sens symbolique lié à la puberté et l'acquisition du pouvoir de procréer. Berlioz (1991) indique que le chaperon rouge comme trait accessoire fait écho à la robe rouge portée par la fillette - personnage d'un conte médiéval. Dans la culture médiévale le rouge serait associé à la liturgie chrétienne et la robe rouge de la fillette est un cadeau de baptême. Les versions orales comportent des avertissements pour les jeunes et les éléments du conte servent à évoquer les enjeux du temps. Verdier (2014) expose le sens caché des étapes principales de ce conte initiatique (le choix des chemins, le repas) qui reviendrait à la société rurale de l'époque. Dans le contexte de réécritures et de récupérations parodiques, Hellégouarc'h (2010) met l'accent sur l'autonomie croissante des personnages et la modification de la finalité (mise en garde). Les nouvelles variantes s'écartent considérablement des textes

modèles (Perrault et Grimm), et par le biais de l'intertextualité interpellent le lecteur à décoder, à réinterpréter et à se réapproprier.

Cette étude est basée sur un corpus de dix variantes modernes du *Petit Chaperon Rouge.* Toutes sont rédigées en langue française et renvoient en partie au texte modèle. S'appuyant sur une analyse comparée, nous examinerons les personnages et leurs rôles, les étapes principales de l'intrigue (la mission confiée par la mère, le panier, les rencontres avec le loup et la grand-mère), la reprise des dialogues cliché, la présence des instances de l'oralité, le dénouement, et le message final.

Réécritures et détournements

Le Petit Chaperon Vert de Grégoire Solotareff et Nadja porte une sorte de capuchon pointu vert, est gentille et sympathique, mais a une ennemie. Le Petit Chaperon Rouge qui est une grande menteuse, serait à l'origine de la version populaire, celle où le chaperon et la grand-mère sont dévorées par le loup et sorties éventuellement de son ventre.

Le Petit Chaperon Noir de Corinne Binois et Deborah Mocellin met en scène une fillette qui est méchante envers sa grand-mère et le loup. La fin présente sa transformation en une personne gentille et sympathique grâce aux stratagèmes mis en place par le loup et la grand-mère.

Et Pourquoi de Michel Van Zeveren est un conte dessiné en traits simples et en tons de rouge et de gris. Le loup connaît une fin tragique, dû moins au chasseur qu'à l'obstination du chaperon. La répétition de la question « Et Pourquoi ? » prend forme d'un harcèlement brutal qui le conduit à sa mort.

Sandrine Beau et Marie Desbons déplacent le conte folklorique en Russie avec *Le Petit Chaperon qui n'était pas rouge*. Cette version originale propose trois fins différentes et laisse une grande place à la liberté créative et aux négociations essentielles aux relations enrichissantes.

Rascal et Claude K. Dubois transforment le chaperon en lapin en intitulant leur version *Petit Lapin Rouge*. Le lecteur y retrouve le lapin et le chaperon - deux personnages qui prennent en main leur avenir et lors d' un piquenique collaboratif, contestent les fins horribles imaginées par les conteurs précédents.

Dans la version de Geoffroy de Pennart, le chaperon rouge est modernisé en *Chapeau Rond Rouge*. La fillette porte un chapeau de style contemporain, tourne en dérision la monstruosité traditionnelle du loup, et en le réduisant en chien et puis en grand-mère, construit son propre avenir professionnel. La fin l'érige en « médecin de renommée internationale ».

Dans *Le Petit Chaperon Caméléon*, Brigitte Tranier et Deborah Mocellin proposent au chaperon rouge et au jeune lecteur une promenade dans « la forêt des Contes » et des rencontres avec les personnages des contes. Enfin le loup y apparaît et est défait par la succession des costumes de la fillette et par ses couleurs changeantes. Il avoue « Moi je n'ai plus faim ! J'ai l'estomac à l'envers !!! » et incite le chaperon à porter de nouveau du r○ouge, cette fois le manteau, les bottes et la hotte du Père *Noël.*

Dans *Contes à l'envers, Philippe* Dumas et Boris Moissard imaginent la petite-fille du Petit Chaperon Rouge sous les traits du *Petit Chaperon Bleu Marine.* Leur protagoniste est

pleine de malice et de méchanceté et sert à illustrer que souvent les " hommes sont plus dangereux que les loups ».

Le Petit Chaperon Rouge de Jacques Ferron remonte aux origines de l'intrigue en livrant au lecteur une version imaginée de ce qui aurait pu avoir lieu : le chien fidèle et l'homme prédateur se métamorphosent en loup, devenu au fil des siècles le grand méchant du conte traditionnel.

Avec *Le Petit Napperon rouge*, Hector Hugo centre le récit autour d'un napperon taché de rouge à la suite d'un accident malheureux avec des fraises des bois. Les gendarmes arrivent et jugent le loup coupable d'avoir dévoré la grand-mère. Ils seront surpris de constater que le loup est non seulement innocent mais protégé par la grand-mère et la fillette devenue sa grande amie.

Analyse

L'observation des titres révèle une prédilection pour les termes *le chaperon* et *rouge*. A l'exception de Ferron qui conserve le titre original *Le Petit Chaperon Rouge*, les conteurs ou bien jouent avec les couleurs en peignant des chaperons vert, bleu, noir, et même multicolore *(Le Petit Chaperon Vert, Le Petit Chaperon qui n'était pas rouge, Le Petit Chaperon Bleu Marine, Le Petit Chaperon Noir, Le Petit Chaperon Caméléon*) ou bien modifient ou ajoutent des objets similaires au chaperon tels un lapin, un chapeau rond, un capuchon, ou un napperon (*Le Petit Chaperon Vert, Petit Lapin Rouge, Chapeau Rond Rouge, Le Petit Napperon rouge*). *Et Pourquoi* est le seul texte de notre corpus à ne pas évoquer explicitement ni *le rouge* ni *le chaperon* dans le titre ; au contraire il focalise sur les paroles de la fillette qui prononce sans arrêt « Et pourquoi » menant éventuellement à la mort du loup par suicide.

L'oralité des versions de Perrault et de Grimm se trouve conservée ou adaptée aux temps modernes dans les réécritures. « Tire la chevillette, la bobinette cherra » est parfois reproduit en exactitude mais redit dans un contexte différent. Ainsi dans la version de Ferron, la formule servira à ouvrir le placard où la grand-mère avait été enfermée par le loup. La grand-mère de la fillette dans *Le Petit Napperon rouge* dira « tire la chevillette et la bobinette cherra » même si sa maison a une sonnette et pas une chevillette. Solotareff transpose la phrase typique en discours indirect : « le Petit Chaperon Vert tira la chevillette pour que la bobinette puisse choir, et la porte s'ouvrit ». Le dialogue cliché entre le loup et le chaperon se trouve détourné dans la version de Ferron. Ces paroles sont ici prononcées par la grand-mère et non pas par le loup déguisé en grand-mère : « Que tu as de belles joues, mon enfant ! - C'est pour mieux rougir, grand-maman. - De belles lèvres ! - Pour mieux ouvrir la bouche, grand-maman ». Aussi elles perdent leur caractère agressif et s'acquièrent la valeur de tendresse maternelle.

Dans *Le Petit Chaperon Caméléon*, la fillette demande « Bonjour ! Qui es-tu ? » à la rencontre de chaque personnage de contes, qui est décrit « tout de blanc vêtu », « tout de bleu vêtu », « tout de marron vêtu », « tout de rose vêtu » et ainsi de suite. Aussi à la suite de chaque rencontre la fillette change d'épithète ; les termes employés successivement (« le petit chaperon rouge », « le petit chaperon blanc », « le petit chaperon bleu », et ainsi de suite) signalent ses efforts pour se déguiser et changer d'identité. Si ces stratégies lui permettent de se sauver du loup, elles s'avèrent décevantes au niveau affectif à long-terme. Les paroles du loup la conduisent à l'introspection ; elle commence à regretter sa belle couleur et reprendra le rouge grâce au passage fortuit du Père Noël.

Le Petit Chaperon Noir fait allusion à la noirceur du caractère de la fillette qui est décrite comme « méchante et malpolie, disait toujours des gros mots […] toujours de mauvaise humeur, rouspétait […], gourmande et voleuse […] toujours sale […] la plus épouvantable des petites filles […] ». Elle terrorise le loup et le rend ridicule en l'appelant « vieux crotte de nez » et « vieux poisson pourri ». Elle attriste sa grand-mère par un manque de respect : « espèce de vieille mémé ». Le pouvoir des mots sera mis en valeur par le loup et la grand-mère qui décident de rétribuer avec des paroles douces. Leurs répliques révèlent l'usage de la psychologie inversée qui finit par provoquer un changement de cœur chez la fillette. Elle pleure, réfléchit et devient gentille. La complicité entre le loup et la grand-mère ressort dans leur conversation intime : « A deux on y arrivera ! »

Le Petit Chaperon qui n'était pas rouge est un petit chaperon bleu. Elle rencontre trois personnages qui renvoient au loup : un ours, un tigre sibérien, et un lapin. Chacun lui pose la même question d'un ton menaçant : « Ta maman ne t'as pas dit qu'il ne fallait pas traîner dans les bois ? ». A chaque fois, tout en manœuvrant la situation à son avantage, la fillette sort saine et sauve. Elle dormira toute la nuit contre la toison chaude de l'ours, sera accompagnée par le tigre jusqu'au bout de la forêt, et par le lapin jusque chez sa grand-mère. Le petit chaperon bleu fait preuve d'ingénuité par ses paroles conciliantes : elle s'adresse poliment à ses interlocuteurs agressifs (« monsieur l'ours », « monsieur le tigre », « monsieur le lapin »). Elle offre du miel à l'ours, joue un air de balalaïka pour le tigre, promet des choux au lapin. La voix de ses adversaires se radoucit et chacun d'eux s'exclame finalement : « Marché conclu ! »

Les propos du *Petit Lapin Rouge* et du Chaperon Rouge dans la version de Rascal et Dubois sont des répétitions qui renforcent leur rejet collectif d'un sort scellé par les écrivains des contes : « Horriblement mal, si mal que jamais, jamais je n'oserais te la conter ! » Les deux horribles fins sont passées sous silence ; l'ellipse est d'autant plus poignante que le lecteur a accès aux horribles fins à travers les dessins. Les jeunes protagonistes n'en parlent point et décident de tracer leur propre destin : « nous allons jouer un tour à ces écrivains en décidant tout seuls de nos fins ! » Par le refrain qui suit (« Je décide que ») le lapin et le chaperon prennent leur vie en main et mettent fin au loup figuratif qui menace la liberté de chacun. Dans la scène finale, les deux amis piqueniquent ensemble et vont manger avec « une faim de loup".

Lorette, le protagoniste du *Petit chaperon Bleu Marine* reprend quelques tournures du conte traditionnel mais parle à la façon des jeunes parisiens d'aujourd'hui. A la question de la grand-mère « Veux-tu regarder la télévision avant de t'en retourner ? », elle répond « Oh oui ! Chic ! Merci Mémé… Et j'aimerais bien, pour la regarder, que tu me permettes de venir dans le lit m'étendre à côté de toi ! ». Cette réplique s'agit d'une allusion à la scène au lit dans la version traditionnelle. Dans le conte contemporain, la fillette s'invite au lit, tend un piège au loup, mais ne réussit pas dans ses machinations infernales.

Le Petit Napperon Rouge est un récit autobiographique ; le registre de langue est familier et imite la langue parlée. Le conte débute ainsi : « J'addddore les fraises des bois » et termine par « Évidemment je n›ai pas raconté cette histoire à l›école. Personne ne m›aurait crue. Je la raconterai peut-être un jour à Benoît. Mais seulement s›il est très gentil ». Le style imite la langue contemporaine et paradoxalement le loup utilise un registre plus soutenu en traitant la fillette de « Mademoiselle » et la grand-mère de « Madame ».

L'emploi du langage familier est également évident dans *Le Petit Chaperon Vert* où il sert à la dramatisation des scènes. Les propos de la grand-mère malade sont rapportés ainsi : « Ne t'approche pas de mboi, dit-elle à la petite fille, tu es mbignonne à croquer bais j'ai un gros rhumbe et tu risque de l'attraper. Il ne mbanquerait plus que ça ! » Le dénouement troublant est reproduit par le petit chaperon rouge en forme de comptine d'enfants.

« Tu avais raison
Tu avais raison
Le loup m'a mangée
Le loup m'a mangée
Et-il-a-aussi
Mangé ma grand-mère
Nanananananère.
Et même qu'on nous a sorties
Toutes les deux
Du ventre du loup,
Nanananananère ».

Chapeau Rond Rouge ne fait aucune référence aux verbalismes du conte traditionnel. Le loup bégaie en défendant en vain son identité de loup redoutable. La fillette réussit à réduire l'énorme loup en grand chien. Ainsi elle n'a pas peur et fait preuve de courage en mettant la tête dans la bouche du loup et en prenant un couteau pour sauver sa mère-grand.

Titre	Le Petit Chaperon Rouge	Objets portés	Raison pour la visite	Espace traversé/ évoqué	Autres Personnages
Le Petit Chaperon Vert	Une petite fille gentille porte une sorte de capuchon pointu et vert	Médicaments et nourriture	Grand-mère malade	Le bois	Petit Chaperon Rouge, la grand-mère, la mère, le loup, les chasseurs
Le Petit Chaperon Noir	Une petite fille très vilaine, affreuse et grognon, toujours habillée de noir, avec un drôle de petit capuchon noir sur la tête.	Un gâteau aux pommes	Aller voir sa grand-mère	La forêt	Le loup, la grand-mère, la mère

Et Pourquoi	Le petit chaperon rouge	X	Se rend chez sa mère-grand	X	Le loup, le chasseur
Le Petit Chaperon qui n'était pas rouge	Le petit chaperon bleu (Anouchka) porte un long manteau bleu, de petits gants bleus, une chaude chapka bleue.	Un petit pot de miel	Grand-mère malade	La forêt dans le nord de la Russie	La mère, la grand-mère, l'ours, le tigre, le lapin
Petit Lapin Rouge.	Le petit lapin est tombé dans une boîte de peinture rouge. La fillette est le petit chaperon rouge.	Un pain d'épices, une botte de jeunes carottes, du sirop pour la toux	Grand-mère malade	Le bois et la clairière	Le lapin, la mère
Chapeau Rond Rouge	La fillette porte un chapeau rond et rouge	Deux galettes et un petit pot de beurre	La fête de Mère-Grand	La forêt	Le loup, la grand-mère, le docteur.
Le Petit Chaperon Caméléon	Une petite fille toujours habillée de rouge.	X	Balader dans la forêt des Contes	La forêt des Contes	Le loup Blanche-Neige, Barbe Bleue, Petit Bonhomme de pain d'épices, Petit Cochon, Robin des Bois, Zorro, Père Noël.

Le Petit Chaperon Bleu Marine	La fille (Lorette) porte un duffle-coat bleu et est la petite-fille du célèbre Chaperon Rouge.	Un paquet de pelotes de laine, Pots de beurre	X	Paris (Gare d'Austerlitz, Jardin des Plantes etc.), les steppes de Sibérie.	La mère, la grand-mère, le loup. le conducteur du bus, les gardiens et le directeur du Jardin des Plantes, le sous-secrétaire d'État aux Vieilles Gens
Le Petit Chaperon Rouge	La fille porte une capeline rouge.	La margarine	Porter un cadeau à grand-mère	L'Abord-à-Plouffe (Québec)	La mère, la grand-mère, le chien, le coquin
Le Petit Napperon Rouge	La fillette adore les fraises des bois.	La galette et le grand pot de beurre.	Voir grand-mère	La forêt	La grand-mère, le loup, les parents, les gendarmes, Benoit

Fig. 1. Personnages et Situation initiale

A l'exception du *Petit Chaperon Rouge* de Ferron, du *Petit Napperon Rouge*, du *Petit Chaperon Bleu Marine*, et d'*Et Pourquoi*, les réécritures débutent avec la phrase initiale des contes : « Il était une fois ». Suivent les personnages principaux : la fillette, le loup, la grand-mère. L'événement déclencheur est souvent centré sur la mission confiée par la mère. Les denrées du panier traditionnel (les galettes et le pot de beurre) sont parfois légèrement transformées (pain, margarine, gâteau, miel) ou adaptés aux personnages (des carottes pour le lapin). Il arrive aussi que le chaperon soit chargé de porter des produits non-alimentaires (des médicaments, des pelotes de laine). La fillette du *petit napperon rouge* emploie le terme argotique « galette » pour désigner l'argent qu'elle va rendre à sa grand-mère.

La fillette est toujours présente : elle revêt pourtant des visages différents. Les habits et les accessoires (chaperon, capeline, capuchon, chapka, chapeau) sont soit rouges ou de tout autre couleur. *Le Petit Napperon Rouge* évoque le rouge à travers des fraises des bois qui cimentent les liens d'amitié entre la fillette, le loup et la grand-mère. Le loup domine partout par sa présence, (sauf dans le cas du *Petit Lapin Rouge*) et est présenté comme loup féroce, chien inoffensif, ou même comme « loup douillet, végétarien, amateur de fraises des bois, dépourvu du sens de l'orientation, fumeur, peureux et grippé, avec une entorse à la patte arrière » (*Le Petit Napperon rouge)*. La grand-mère n'est pas toujours présente ; mais elle incarne souvent la force et sert d'inspiration aux jeunes filles. Elle bat le loup, ou le protège des dangers extérieurs, conseille ou instruit la fillette. Pour la plupart, les détournements s'effectuent autour des relations entre le loup, le chaperon et la grand-mère. Le triangle relationnel est d'une grande diversité (chaperon et grand-mère contre le loup

; grand-mère et loup contre le chaperon ; le chaperon contre la grand-mère et le loup ; grand-mère, fillette et loup ensemble). Le loup se confond avec l'ours, le tigre, le lapin, le chien ou même l'homme. Le chaperon et la grand-mère ne sont pas toujours victimes ou innocents, le loup n'est pas nécessairement le méchant. Paradoxalement le rôle du méchant est souvent joué par le chaperon ou un homme de l'extérieur. Certains détournements font des références au *Petit Chaperon Rouge* traditionnel en introduisant les descendants des personnages emblématiques, aux traits contrastés. Les dénouements sont originaux et se trouvent adaptés à la visée didactique des variantes modernes. La portée morale est différente du conte modèle et répond aux attentes contemporaines.

Titre	Dénouement	Portée morale
Le Petit Chaperon Vert	Le mensonge du Petit Chaperon Rouge (le dénouement du conte traditionnel) est découvert par le Petit Chaperon Vert.	Ne pas mentir.
Le Petit Chaperon Noir	La transformation d'une fille méchante et malpolie en une fille gentille et sympathique.	La valeur des paroles douces, travailler ensemble, le pouvoir des mots.
Et Pourquoi	Le loup désespère des questions incessantes de la fillette qu'il avait avalée, prend un couteau pour s'ouvrir le ventre et se tue.	La ruse et la persévérance.
Le Petit Chaperon qui n'était pas rouge	Trois fins sont proposées (soit la grand-mère est cuite, soit le chaperon est cuit, soit le lapin est cuit)	Nourrir des relations amicales par des actes de gentillesse. Transformer les ennemis en amis par des négociations et la diplomatie. Imaginer un avenir positif.
Petit Lapin Rouge.	Le petit lapin et le petit chaperon refusent les horribles fins proposées par leurs écrivains et décident tout seuls de leurs fins.	Décider de son avenir. Être acteur de changement. Tracer le destin.
Chapeau Rond Rouge	Le loup se comporte comme une grand-mère. La fillette devient médecin.	Être courageux. Poser un regard transformateur sur l'adversaire. Avoir confiance en soi.
Le Petit Chaperon Caméléon	Le chaperon change de costume et finit par regretter le rouge. Elle redevient rouge avec l'aide du Père Noël.	S'adapter pour sortir victorieux. Ne pas perdre son identité.
Le Petit Chaperon Bleu Marine	Les méfaits du chaperon sont exposés. Le loup retrouve sa liberté parmi les siens en Sibérie et devient conteur.	Ne pas être envieux. Les hommes sont souvent plus dangereux que les loups.

Le Petit Chaperon Rouge	Le chaperon est sauvé par son chien. Le coquin qui voulait lui faire du mal est attaqué par le chien. Le chaperon et la grand-mère créent la version du loup méchant à la vue du coquin chassé par le chien.	Les animaux sont bons et fidèles. Les hommes sont dangereux.
Le Petit Napperon Rouge	Les gendarmes comprennent que le loup n'est pas coupable d'un crime. Les taches rouges sur le napperon ne sont pas dues au sang mais aux fraises des bois.	Ne pas se fier aux apparences. Chercher la vérité. Aider les faibles et les démunis.

Fig. 2. Dénouement et Portée morale

Conclusion

Les dix réécritures transposent les éléments du conte populaire en des formes plus contemporaines- récit autobiographique, comptine pour enfants, article de presse, conte régional, littérature jeunesse, fin ouverte, récit policier. Elles jouent sur les sonorités (Chaperon- Chapeau Rond- Napperon), remanient l'accessoire qui donne à la fillette et au conte son nom, intensifient ou modifient le lien traditionnel avec la couleur. Le chaperon n'est pas toujours rouge, ne porte pas toujours un chaperon, et n'est même pas une fille dans tous les cas. Les personnages principaux -le loup, la grand-mère, la mère, et les chasseurs sont peints aux traits variés. En s'éloignant du *Petit Chaperon Rouge* de Perrault et de Grimm, les conteurs lui ont fait place dans la production littéraire contemporaine.

La fillette est nommée, caractérisée, dessinée. Sous des avatars variés, elle serait destinée à répondre aux goûts divers du jeune lectorat. Chacune des réécritures détourne le conte patrimonial à sa manière, maniant habilement les éléments de base du récit afin d'y infuser une vie nouvelle, et livrer une morale jugée appropriée. Certaines variantes vont au-delà de la parodie et offrent des réappropriations originales du récit traditionnel. Les versions de Ferron, Dumas et Hugo par leur absence de « Il était une fois » sortent du cadre de conte et annoncent un regard novateur. Le lecteur sera transporté dans un univers peuplé de personnages rappelant le chaperon, le loup, la grand-mère, et devra les reconnaître en dépit des rôles changeants des personnages. Les épithètes se trouvent interchangeables. Un examen attentif détourne les observations initiales : la fillette serait le vrai loup, le loup serait naïf et gentil comme le chaperon du jadis, la grand-mère ferait comme les chasseurs, qui tout comme les parents seraient pour leur part, des personnages secondaires souvent dérisoires.

Dans certaines versions éclairantes, le chaperon, la grand-mère ou le loup se hissent à la hauteur du conteur lui-même, et écrit ou réécrit sa propre histoire. Par ces tentatives de collaboration à l'acte de narration et de création, il prend vie et devient un personnage en chair et en os. Plus que jamais, il instruit et inspire, par la diversité de la portée morale ainsi que par la réinterprétation et la réappropriation qu'il exige du lecteur.

Références

1. André Petitjean, « Le Petit Chaperon Rouge : Contes et Anticontes », *Pratiques : Linguistique, Littérature, Didactique*, 42 (1984), 63–78.

2. Brigitte Tranier, *Le petit chaperon caméléon*. (France : Lire c'est partir, 2016).

3. Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye.* (France : Librio, 2018).

4. Corinne Binois, *Le petit chaperon noir.* (France : Lire c'est partir, 2008).

5. Dimitri Karadimas, « Le Petit Chaperon Rouge : Comment Dire Le Corps sans Le Nommer », Corps *et Affects*, (2004),121-35.

6. Francisco Vaz da Silva, *Capuchinho Vermelho I Perrault e a Tradição Oral.* (1996), 217–39.

7. Geoffroy de Pennart, *Chapeau rond rouge.* (France : L'Ecole des loisirs, 2005).

8. Grégoire Solotareff, *Le Petit Chaperon Vert.* (United Kingdom : Ecole des loisirs, 2011).

9. Hector Hugo, *Le Petit Napperon rouge.* (France : Syros, 2008).

10. Jacques Berlioz, « Un petit chaperon rouge médiéval ? La petite fille épargnée par les loups » dans la "Fecunda Ratis " d'Egbert de Liège (Début du XIe siècle) », *Merveilles & Contes,* 5:2 (1991), 246–63.

11. Jacques Ferron, « Le Petit Chaperon Rouge », *Contes anglais et autres.* (Montréal :Éditions d'Orphée, 1964).

12. Michel Van Zeveren, *Et pourquoi ?* (Belgium : Pastel, 2007).

13. Pascale Hellégouarc'h, « Lectures Du Petit Chaperon Rouge », *Didactique de l ' Intertextualité*, *Synergies*, 7 (2010), 79–88.

14. Philippe Dumas and Boris Moissard, « Le Petit Chaperon Bleu marine », *Contes à l'envers*. (France : L'École des loisirs, 1989).

15. Rascal and Claude K. Dubois, *Petit Lapin Rouge.* (Belgium : L›Ecole des loisirs, 1997).

16. Sandrine Beau and Marie Desbons, *Le petit chaperon qui n'était pas rouge.* (France : Milan, 2014).

17. Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale.* (France : Allia, 2014).

Le conte comme un outil pédagogique en classe de FLE

Jagannath Soren

Résumé

Cet article met en valeur l'utilisation du conte en classe FLE. On peut voir la question « Est-ce qu'on peut utiliser le conte comme un outil pédagogique ? ». On fait l'étude de cas du conte ''Le Petit Chaperon rouge''. On l'analyse en utilisant le modèle proposé par Vladimir Propp, un folkloriste russe, dans son livre ''Morphologie du Conte'' publié en 1928.

La littérature de jeunesse est pédagogiquement utile et efficace dans l'acquisition des compétences langagières en lecture et en écriture. Cette littérature de jeunesse comme un genre littéraire vise à donner du plaisir et permet aux élèves de se distraire, de se dévertir et d'apprendre des traditions très variées. Dans cet article, on essaie de montrer le conte comme un outil pédagogique dans l'enseignement du français langue étrangère (FLE). Il faut adapter les contes folkloriques dans la classe de FLE pour que les apprenants produisent automatiquement des phrases sans cesse. En utilisant des contes on fait les étudiants acquérir les quatre compétences langagières : Écouter (compréhension orale), Lire (compréhension écrite), Parler (expression orale) et Écrire (expression écrite).

Dans presque tous les pays, ceux qui racontent des histoires sont les plus âgés du village. La population rurale sauvegarde des renseignements sur les légendes, les croyances, les mythes, les chansons, les danses, les proverbes, les dictons, les maxims, les fables et les contes folkloriques. Alors, chez les paysans, on découvre des histoires et des racines. On transmet les informations dans une forme orale de générations en génération et fait comprendre les jeunes leur culture et leur civilisation.

Les contes tels que La fontaine aux fées, La peau d'âne, Le Petit Chaperon rouge, Cendrillon, La barbe bleue, etc. ont joué un rôle important dans la vie de tous les enfants d'une manière ou d'une autre depuis des siècles. Jamais on n'a réalisé leur rôle important dans l'enseignement et l'apprentissage. Le conte comme mythe, légende, chanson fait une partie de la tradition orale et donc est transmis aux enfants et aux adolescents. Autrefois l'objectif de raconter un conte était le divertissement et l'amusement mais de nos jours des chercheurs mettent en valeur son utilisation en cadre pédagogique. Dans le conte on trouve toujours le même essentiel, le même message moral, la même fonction des personnages depuis son évolution. Ça encourage et motive les enfants et les aide à réussir dans la vie. Les jeunes élèves et les élèves plus âgés peuvent lire ces contes pour améliorer leur connaissance socio-économique, interculturelle, leur savoir-vivre et plutôt leur confiance. Les contes les aident de découvrir de nouvelles régions, de nouvelles légendes, de différents climats, de différentes cultures. L'utilisation des contes dans l'enseignement/l'apprentissage est fructueuse étant donné qu'ils réchauffent le cœur et la psychologie de l'apprenant. Les contes sont toujours pleine d'informations et sont intéressants mais leur signification peut être différente pour chaque lecteur.

Dans cet article, on fait l'étude du conte ''Le petit Chaperon rouge'' en utilisant le modèle proposé par Vladimir Propp et vise à voir les avantages d'utiliser des contes dans

l'enseignement/l'apprentissage du français langue étrangère (FLE). En même temps on voit l'intérêt et la réaction des élèves à l'utilisation des contes en classe de FLE. On revoit la question de l'utilisation des contes comme un outil pédagogique Est-ce qu'il faut introduire les contes comme un outil pédagogique ? Qu'est-ce que les élèves pensent des contes ? Pourquoi est-ce que les contes intéressent aux élèves ? L'objectif de cette présentation est d'explorer les contes folkloriques français et est de faire l'analyse du conte « Le petit Chaperon rouge » très populaire écrit par Charles Perrault et par Les frères Grimm. On vise à montrer les fonctions et les types de personnages qu'on trouve dans ce conte.

Mots-clés : Conte folklorique, Morphologie, Fonction, Littérature de jeunesse, Outil pédagogique.

Cet article met en valeur l'utilisation du conte en classe FLE. On peut voir la question « Est-ce qu'on peut utiliser le conte comme un outil pédagogique ? ». On fait l'étude de cas du conte ''Le Petit Chaperon rouge''. On l'analyse en utilisant le modèle proposé par Vladimir Propp, un folkloriste russe, dans son livre '' Morphologie du Conte'' publié en 1928.

La littérature de jeunesse est pédagogiquement utile et efficace dans l'acquisition des compétences langagières en lecture et en écriture. Cette littérature de jeunesse comme un genre littéraire vise à donner du plaisir et permet aux élèves de se distraire, de se dévertir et d'apprendre des traditions très variées. Dans cet article, on essaie de montrer le conte comme un outil pédagogique dans l'enseignement du français langue étrangère (FLE). Il faut adapter les contes folkloriques dans la classe de FLE pour que les apprenants produisent automatiquement des phrases sans cesse. En utilisant des contes on fait les étudiants acquérir les quatre compétences langagières : Écouter (compréhension orale), Lire (compréhension écrite), Parler (expression orale) et Écrire (expression écrite).

Dans presque tous les pays, ceux qui racontent des histoires sont les plus âgés du village. La population rurale sauvegarde des renseignements sur les légendes, les croyances, les mythes, les chansons, les danses, les proverbes, les dictons, les maxims, les fables et les contes folkloriques. Alors, chez les paysans, on découvre des histoires et des racines. On transmet les informations dans une forme orale de générations en génération et fait comprendre les jeunes leur culture et leur civilisation.

Les contes tels que La fontaine aux fées, La peau d'âne, Le Petit Chaperon rouge, Cendrillon, La barbe bleue, etc. ont joué un rôle important dans la vie de tous les enfants d'une manière ou d'une autre depuis des siècles. Jamais on n'a réalisé leur rôle important dans l'enseignement et l'apprentissage. Le conte comme mythe, légende, chanson fait une partie de la tradition orale et donc est transmis aux enfants et aux adolescents. Autrefois l'objectif de raconter un conte était le divertissement et l'amusement mais de nos jours des chercheurs mettent en valeur son utilisation en cadre pédagogique. Dans le conte on trouve toujours le même essentiel, le même message moral, la même fonction des personnages depuis son évolution. Ça encourage et motive les enfants et les aide à réussir dans la vie. Les jeunes élèves et les élèves plus âgés peuvent lire ces contes pour améliorer leur connaissance socio-économique, interculturelle, leur savoir-vivre et plutôt leur confiance. Les contes les aident de découvrir de nouvelles régions, de nouvelles légendes, de différents climats, de différentes cultures. L'utilisation des contes dans l'enseignement / l'apprentissage est fructueuse étant donné qu'ils réchauffent le cœur et la psychologie de l'apprenant. Les contes sont toujours pleine

d'informations et sont intéressants mais leur signification peut être différente pour chaque lecteur.

Dans cet article, on fait l'étude du conte ''Le petit Chaperon rouge'' en utilisant le modèle proposé par Vladimir Propp et vise à voir les avantages d'utiliser des contes dans l'enseignement/l'apprentissage du français langue étrangère (FLE). En même temps on voit l'intérêt et la réaction des élèves à l'utilisation des contes en classe de FLE. On revoit la question de l'utilisation des contes comme un outil pédagogique Est-ce qu'il faut introduire les contes comme un outil pédagogique ? Qu'est-ce que les élèves pensent des contes ? Pourquoi est-ce que les contes intéressent aux élèves ? L'objectif de cette présentation est d'explorer les contes folkloriques français et est de faire l'analyse du conte « Le petit Chaperon rouge » très populaire écrit par Charles Perrault et par Les frères Grimm. On vise à montrer les fonctions et les types de personnages qu'on trouve dans ce conte.

Cet article s'agit de contes folkloriques qui jouent un rôle important dans l'apprentissage des principes, des normes et des valeurs des individus au sein d'une société. Un conte est un récit qui comprend à la fois le terrible et le merveilleux. D'habitude, dans un conte on trouve des personnages qui jouent des fonctions. Les contes se racontent de génération en génération et la famille qui constitue une véritable petite communauté, garde les mythes et les contes. Toutes les générations vivent sous le même toit et donc, après une longue journée de travail on se réunit et raconte des récits. Le conte fait une partie indispensable du folklore et il faut donc savoir ce que constitue le folklore.

L'objectif du folklore est principalement d'enseigner, d'informer, de soutenir, d'amuser et d'exprimer les goûts et la créativité artistique des personnes et des collectivités. Le folklore est la forme de la chanson, du récit, de la coutume ou de la croyance. On peut dire que c'est le folklore qui constitue un aspect important de toutes les cultures, toutes les sociétés parce qu'il permet aux gens de comprendre leur environnement social et naturel et de s'y adapter. Il y a divers facteurs qui ont favorisé la conservation et à l'évolution du folklore partout au pays, qu'il s'agisse de la prédominance de la population rurale.

Des conteurs comme Charles Perrault, les frères Grimm, Andersen, Guy de Maupassant qui ont contribué au maintien d'une culture enracinée dans le folklore. Les premiers écrivains canadiens français comme Honoré Beaugrand ont intégré de nombreuses coutumes et légendes à leurs œuvres et ont ainsi contribué à la reconnaissance et à l'épanouissement de l'héritage folklorique. On peut observer que les beaux contes harmonisent avec le bonheur l'aspect familier du dialecte avec une intégrité intérieure. Pas seulement en France qu'on a conservé les contes français mais aussi dans des régions en Allemagne, en Afrique et au Canada les contes et les légendes français se sont maintenus par endroits comme un divertissement régulier des jours féries, et les pays possèdent encore un riche héritage de coutumes et de chansons. Regardant les types de personnages et leurs fonctions, on ne trouve pas tant de différence entre les contes folkloriques de la France, du Canada, de l'Allemagne et de l'Afrique.

Les éléments des contes français qu'on analyse, se trouvent aussi dans les contes francophones. On peut donc dire que le modèle de V. Propp, ce n'est pas seulement favorable pour les contes russes mais en même temps, c'est favorable pour analyser d'autres contes folkloriques d'origine n'importe quel pays. Dans les contes des français, il y a beaucoup

d'incidents qui apparaissent dans les contes rassemblés dans d'autres parties de l'Afrique et du monde entier. On trouve aussi des exemples du mythe de la cosse, le plus jeune fils qui surpasse son frère, la vie de l'ogre a placé dans quelque objet externe, la belle-mère jalousie, la sélection d'un roi par un animal, la jeune fille dont le fiancé a disparu la nuit du mariage, la belle-sœur jalousie, les fées redoutables etc.

Avant d'utiliser les contes comme outil pédagogique dans la classe de FLE, il faut définir le conte. Selon Renée « Le conte est un récit oral s'épanouissement dans des sociétés sans écrit et sans moyens techniques de communication. Il est dit le soir à la veillée. Il se transmet de bouche à oreille à travers les générations, chaque conteur (ou chaque conteuse) se sentant libre d'y apposer une griffe personnelle tout en restant fidèle à son canevas et à son esprit ». D'après le dictionnaire de Larousse « Le conte est un récit, en général assez court, de faits imaginaires ». D'après le dictionnaire Le Robert et Clé International « Le conte est une histoire inventée qui raconte des aventures merveilleuses, pour distraire ». Mais les chercheurs et d'autres croient qu'il est difficile de définir le conte et de montrer la différence entre le conte, le mythe et la fable. Selon Bettelheim, le conte diffère du mythe considérablement parce que les mythes sont pessimistes tandis que les contes sont optimistes.

On aime bien lire des contes mais on connait mal le rôle du conteur. On doit donc réaliser le rôle du conteur car c'est lui qui fait ses auditeurs et ses lecteurs rêver un monde imaginaires. Il utlise les évènements, les actions des personnages, les sons, le souffle, le silence et les rythmes, les gestes et les mimiques et les mots locaux et regionaux. Il joue avec ses mots et ses expressions par lesquels il fait ses auditeurs et ses lecteurs comprendre le déroulement de l'action et les éléments essentiels du conte. Il évoque des évènements et travaille avec son imagination. Il donne un rythme à son récit en utilisant certains procèdes tells que arrêt, attente, formulette, parties chantées, répétitions, etc.

Par rapport au choix des fonctions, Vladimir Propp dit : « dans le choix des fonctions (actions des personnages) qu'il omet ou au contraire qu'il utilise ; dans le choix du moyen par lequel la fonction s'effectue (par exemple comment venir à bout des épreuves imposées) : c'est le chemin qu'emprunte la création de nouvelles variantes, de nouveaux sujets, de nouveaux contes ; dans le choix de la nomenclature et des attributs des personnages (par exemple une grue peut donner un cheval); il est libre dans le choix des moyens que lui offre la langue (Lequeux, 1974 :198).

Bettelheim précise également qu'il existe une différence entre les mythes et les fables. Selon Larousse, le conte est quelquefois confondu avec la fable. Le conte est un récit de faits imaginaires tandis que la fable est un court récit allégorique, généralement en vers, qui se conclut par une sentence morale, appelée moralité. Donc, on peut dire que les relations et les limites entre conte, mythe et fable ne sont pas claires. Mais, on peut dire que le conte est un récit qui est souvent court, et qui contient toujours un ou plusieurs éléments surnaturels. D'habitude à travers tous les contes, il y a un combat entre le bien et le mal. Le bon et le mal luttent l'un contre l'autre et il est inévitable que le bon gagne toujours. Selon Bettelheim, les enfants ont besoin de fantaisies, non seulement pour s'amuser ou s'évader temporairement de la réalité, mais aussi, pour grandir et développer leur personnalité. Ainsi, quand on permet aux enfants de transposer les contes de fées à leur vécu, ils découvrent un sens à ce qui leur arrive, et leur développement en sera d'autant plus favorise. Autrement dit, si on raconte aux enfants les épreuves, les tribulations, les succès et les échecs des héros des

contes de fées, ils pourront mieux faire face aux épreuves, aux tribulations, aux succès et aux échecs qui les attendent dans la vie. D'ailleurs, quand les enfants se trouvent dans des situations difficiles, ils essayent d'appliquer et d'expérimenter les connaissances acquises grâce aux contes pour surmonter des obstacles. Donc, ça permet aux enfants de penser, de rêver et d'expérimenter. Le conte sert comme un pont entre le monde imaginaire et la vie de l'enfant. Il lui fait comprendre les défies et l'angoisse de l'existence et lui offre de l'espoir pour surmonter les obstacles.

Si on voit la structure du conte on trouve que les contes commencent par une situation réaliste mais problématique. Après avoir réalisé la situation initiale, l'enfant commence à penser les causes de la situation difficile et les solutions possibles, mais il ne peut pas maîtriser ses inconscients et son imagination. Il continue d'imaginer les événements et se plonge dans un monde imaginaire où les événements se déroulent. Il imagine donc les problèmes, les informations, le départ du héros, les secours, les épreuves, les tâches difficiles, l'accomplissement des tâches, le retour du héros, le récompense et la punition. Au commencement du conte, on montre en général un problème et puis ce problème entraîne la situation de l'éloignement d'un des jeunes membres de la famille.

Vladimir Propp propose une description de la structure du conte beaucoup plus précise. Selon lui, il existe 31 fonctions répétées dans les contes. Ces 31 fonctions de la situation initiale à la récompense sont divisées en trois parties : 1) section préparatoire, 2) première séquence et 3) deuxième séquence. La section préparatoire du conte fonctionne en accord avec son nom comme la préparation pour le reste du conte. La première séquence avance du méfait ou du manque à la réparation et au retour du héros. La deuxième séquence commence par la poursuite et prend fin avec la récompense.

Il faut voir les types de contes. En général, on trouve des contes populaires, des contes merveilleux, des contes facétieux et des contes d'animal. Les contes populaires sont transportés dans le temps et l'espace d'un pays à un autre avec une modification du contenu. Les contes merveilleux sont des contes de fées avec des éléments surnaturels. Les contes facétieux visent à faire rire et enfin les contes d'animaux dont les personnages sont toujours des bêtes portant des caractéristiques humaines contrairement des animaux des contes merveilleux.

On doit réaliser l'utilisation des contes dans l'enseignement. Ils peuvent être utilisés comme les documents authentiques. Cet emploi des contes joue un rôle important dans l'enseignement du vocabulaire et de la grammaire. On peut faire des activités en groupe et peut demander aux étudiants d'écouter des contes, écrire leur propre conte ou imaginer une suite d'un conte bien connu. Le conte est un outil pédagogique qui peut être modifié avec le temps et peut être utilisé librement dans l'enseignement. Il y a des établissements publics de l'éducation qui offrent dans leurs sites de bons exercices sur la grammaire. Les sites, https://enseigner.tv5monde.com, https://jeunesse.tv5monde.com, sont bien exploités par des apprenants et des enseignants.

On met en valeur l'utilisation des contes et des fables dans l'enseignement en France, en Finlande et en Russie. Les contes sont utilisés dans l'enseignement de la langue maternelle des enfants. On peut introduire des différents types d'exercices progressivement. On peut faire les enfants comprendre les contes et puis on peut leur demander de donner une suite

au récit, de faire le résumé du récit ou d'écrire la morale de l'histoire. Les enfants peuvent comprendre la fonction de chaque personnage. Les animaux et les autres éléments familiers aux enfants leur font acquérir la compréhension écrite (lire) et l'expression écrite (écrire). L'enseignant raconte un conte dont le vocabulaire est plutôt simple. Les enfants écoutent bien le conte et essayent de mémoriser les éléments nécessaires du conte. Ils essayent de développer une bonne prononciation en racontant l'histoire. Si l'enfant fait des fautes de prononciation, l'enseignant lui fait comprendre ses fautes. Donc l'enfant maîtrise la prononciation et acquit les compétences langagières d'Écouter (compréhension orale) et de Parler (expression orale).

En analysant les contes, on essaie surtout de chercher les réponses aux questions comme : Comment peut-on utiliser les contes dans l'enseignement du FLE ? Que peut-on enseigner avec les contes ? Que les étudiants pensent-ils de l'utilisation du conte ? Comment peut-on faire les étudiants comprendre les points langues, le déroulement des actions et d'autres éléments essentiels du conte ? Peut-on vraiment utiliser le conte comme un outil efficace dans l'enseignement ? L'utilisation du conte ajoute définitivement un aspect culturel à l'éducation.

Les étudiants indiens qui commencent à apprendre Français comme une langue étrangère au niveau de l'université, connaissent bien ce conte et donc ils s'intéressent à lire ce conte. Ils peuvent s'associer au conte puisque le personnage principal du conte est de la même psychologie. On peut leur demander de chercher les personnages principaux du conte et de les décrire en utilisant quelques adjectifs qualificatifs. On fait leur comprendre les fonctions des personnages comme l'information, l'éloignement, l'interdiction, la transgression, la reconnaissance, le mariage etc. Ce conte félicite la compréhension aux étudiants qui apprennent le français depuis quelques ans. On peut faire la lecture et discute les aspects essentiels du conte et puis leur explique des points langues plus importants. Ensuite on prépare les exercices de la compréhension du texte et du vocabulaire et des exercices grammaticaux correspondant au niveau de compétences langagières des étudiants. On peut exploiter des exercices grammaticaux comme le passé simple, l'imparfait, les adjectifs qualificatifs, les adjectifs possessifs, les adverbes, etc.

En faisant la lecture, on pose d'abord quelques questions sur le conte aux étudiants et puis on leur introduit les protagonistes et les agresseurs du conte et leur explique le vocabulaire et la grammaire du texte. On leur fait comprendre la fonction de chaque personnage au déroulement de l'action. On prépare les questions et les exercices sur le conte. Les exercices doivent faire seul ou en paires et puis on doit faire l'évaluation des exercices et doit discuter les fautes grammaticales. On demande aux étudiants de raconter le résumé du conte pour qu'ils développent l'expression orale et aient une bonne prononciation. Finalement il faut que les étudiants soient capable de présenter brièvement un récit du personnage comme *Peau d'Âne, Le Petit Poucet, La Barbe Bleue, etc.* tiré de leur propre culture.

On analyse « Le Petit Chaperon rouge » écrit par Charles Perrault et Les Frères Grimm. C'est l'un des contes qui est bien connu et mondialement lu. Il existe bien centaines des versions de ce conte mais on choisit la version écrite par Les Frères Grimm.

Le conte « Le Petit Chaperon rouge » consiste aussi quelques fonctions proposées par V. Propp comme l'interdiction, la transgression, l'interrogation, l'information etc. Le conte commence avec une description d'une petite fillette.

> « Il était une fois une adorable petite fillette que tout le monde aimait rien qu'à la voir, et plus que tous, sa grand – mère, qui ne savait que faire ni que donner comme cadeaux à l'enfant. Une fois, elle lui donna un petit chaperon de velours rouge et la fillette le trouva si joli, il lui allait tellement bien, qu'elle ne voulut plus porter autre chose et qu'on ne l'appela plus que le Petit Chaperon rouge ».

Les personnages principaux, entre lesquels les fonctions se répartissent sont le petite fillette « la Petit Chaperon rouge », la mère, la grand – mère, le loup et le chasseur.

On peut observer la proposition faite par la mère à sa fille. La forme inversée de l'interdiction est l'ordre ou la proposition. Ici, dans ce conte, la mère propose à sa fille d'apporter un morceau de galette et une bouteille de vin à sa grand – mère parce que celle – ci est malade et affaiblie. Les phrases qui montrent cette forme inversée de l'interdiction sont :

> « Un jour, sa mère lui dit : Tiens, petit Chaperon rouge, voici un morceau de galette et une bouteille de vin : tu iras les porter à ta grand – mère ; elle est malade et affaiblie, et elle va bien se régaler. Vas – y tout de suite, avant qu'il ne fasse trop chaud ; sois bien sage en chemin et ne saute pas à droite ou à gauche pour aller tomber et ne casser la bouteille de grand – mère qui n'aurait plus rien. Et puis, dis bien bonjour en entrant et ne regarde pas d'abord dans tous les coins ! »

Les formes de la transgression correspondent aux formes de l'interdiction. Un nouveau personnage fait son entrée dans le conte. On peut le qualifier d'agresseur du Petit Chaperon rouge. Les phrases qui montrent l'entrée d'un nouveau personnage sont :

> « Lorsque le Petit Chaperon rouge entra dans la forêt, ce fut pour rencontrer le loup. Mais elle ne savait pas que c'était une si méchante bête et elle n'avait pas peur. »

Dans la plupart des contes, l'interdiction faite est toujours transgressée et on peut observer l'entrée d'un nouveau personnage. Ce nouveau personnage est généralement l'agresseur et il essaie de provoquer un malheur. Dans ce conte, l'agresseur ou l'ennemi du Petite Chaperon rouge est le méchant bête 'loup'. Tout d'abord, il interroge sa victime et obtient des informations. Il tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle. Les phrases qui montrent les fonctions mentionnées au – dessus, particulièrement l'interrogation et l'information, sont :

> « « Bonjour, Petit Chaperon rouge, dit le loup – Mercie à toi et bonjour aussi, loup. – Où vas – tu de si bonne heure, Petit Chaperon rouge ? – Chez grand – mère. – Que portes – tu sous ton tablier, dis – moi ? – De la galette et du vin, dit le Petit Chaperon rouge ; nous l'avons cuite hier et je vais en porter à ma grand – mère, parce qu'elle est malade et que cela lui fera du bien. – Où habite – t – elle, ta grand – mère, Petit Chaperon rouge ? demanda le loup – plus loin dans la forêt, à un quart d'heure d'ici ; c'est sous les trois grands chênes, et juste en dessous, il y a des noisetiers, tu reconnaîtras forcément » dit le Chaperon rouge. »

L'agresseur essaie alors d'obtenir des renseignements. Il interroge le Petit Chaperon rouge pour découvrir le lieu où réside la grand – mère. Il reçoit enfin des informations sur sa victime. Il reçoit immédiatement une réponse à sa question. On peut observer que l'interrogation et l'information sont assemblées par couple. Elles se présentent sous l'aspect d'un dialogue. Au cours de l'action, l'agresseur tente de tromper sa victime. Il agit en utilisant la beauté de la forêt comme un moyen de tromperie. Il dit à sa victime, tout en marchant :

> « Toutes ces jolies fleurs dans le sous – bois, comment se fait – il que tu ne les regardes même pas, Petit Chaperon rouge ? Et les oiseaux, on dirait que tu ne les entends pas chanter !

> Tu marches droit devant toi comme si tu allais à l'école, mais c'est pourtant rudement joli, la forêt ! »

En sorte que la victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle. Le Petit Chaperon rouge tombe dans le panneau et sera abusé et sera mangé par crédulité. Il y a deux cas où on trouve la tromperie suivie par la complicité involontaire. Les phrases qui indiquent ces deux fonctions sont :

> « Le loup pendant ce temps, courait tout droit à la maison de la grand – mère et frappait à sa porte. « Qui est là ? cria la grand – mère. – C'est moi, le Petit Chaperon rouge, dit le loup : Je t'apporte de la galette et du vin, ouvre – moi ! – Tu n'as qu'à tirer le loquet, cria la grand – mère. Je suis trop faible pour aller t'ouvrir. Le loup tira le loquet, poussa la porte et entra pour s'avancer tout droit, sans dire un mot, jusqu'au lit de la grand – mère, qu'il avala. »

On trouve que la grand – mère se laisse tromper et aide son ennemi malgré elle. Elle se laisse convaincre par son agresseur. Celui – ci l'avale donc. On trouve encore une fois le même cas où le Petit Chaperon se laisse tromper et aide le loup. Celui – ci avale le Petit Chaperon. Les phrases qui indiquent cette complicité involontaire sont :

> « Elle salua pourtant : « Bonjour grand – mère ! » Mais comme personne ne répondait, elle s'avança jusqu'à son lit et écarta les rideaux. La grand – mère était là, couchée, avec son bonnet qui lui cachait presque toute la figure, et elle avait l'air si étrange. « Comme tu as de grandes oreilles, grand – mère ! – C'est pour mieux t'entendre, répondit – elle – comme tu as de gros yeux, grand – mère ! – C'est pour mieux te voir, répondit – elle. – Comme tu as de grandes mains ! – C'est pour mieux te prendre, répondit – elle. – Oh ! grand – mère, quelle grande bouche et quelles terribles dents tu as ! – C'est pour mieux te manger », dit le loup, qui fit un bond hors du lit et avala le pauvre Petit Chaperon rouge d'un seul coup. »

Le petit chaperon se laisse donc convaincre par le méchant loup. On peut remarquer que si les interdictions sont toujours transgressées, les propositions trompeuses, au contraire, sont toujours acceptées et exécutées. La grand-mère et le Petit Chaperon rouge sont cependant sauvées par le chasseur qui passe devant la maison. C'est exactement une forme du secours. Les victimes sont sauvées. Les phrases qui indiquent le secours sont :

> « Il entra donc et, s'approchant du lit, vit le loup qui dormait là. « C'est ici que je te trouve, vielle canaille ! dit le chasseur. Il y a un moment que je te cherche ! » Et il allait épauler son fusil, quand, tout à coup, l'idée lui vint que le loup avait peut – être mangé la grand – mère et qu'il pouvait être encore temps de la sauver. Il reposa son fusil, prit des ciseaux et se mit à tailler le ventre du loup endormi. Au deuxième ou au troisième coup de ciseaux, il vit le Rouge Chaperon qui luisait ; deux ou trois coups de ciseaux encore, et la fillette sautait dehors en s'écriant : « Oh, la, la, quelle peur j'ai eue ! Comme il faisait noir dans le ventre du loup ! » Et bientôt après, sortait aussi la vieille grand – mère. »

Elles sont secourues alors qu'on attente à leur vie. Le chasseur ne laisse pas le loup de dévorer la grand – mère et le Petit Chaperon rouge. On peut dire qu'elles résistent à la tentation exercée par le loup sous les divers aspects qu'il prend.

Au bout du conte, le loup est puni, on peut observer la châtiment de l'antagoniste dans les phrases suivantes :

> « Le Petit Chaperon rouge courut chercher de grosses pierres qu'ils fourrèrent dans le ventre du loup ; et quand il se réveilla et voulut bondir, les pierres pesaient si lourd qu'il s'affala et resta mort sur le coup. »

On fourre alors des grosses pierres dans le ventre du loup et celui - ci meurt misérablement. Le chasseur et le Petit Chaperon rouge cherchent des grosses pierres et ils les fourrent dans le ventre du loup en sorte que le loup ne se réveille plus et il ne bondit plus. À la fin il meurt péniblement. Ça annonce la fin de cette méchante bête. On trouve encore une fois quelques fonctions mentionnées au – dessus vers la fin du conte. Ces deux fonctions sont la tromperie et la punition. Les phrases qui indiquent la répétition de ces deux fonctions, sont :

> « Une autre fois, quand le petit Chaperon rouge apportait de nouveau de la galette à sa vieille grand – mère, un autre loup essaya de la distraire et de la faire sortir du chemin. Mais elle s'en garda bien et continua à marcher tout droit. »

Le loup essaie de tromper le petit Chaperon rouge. Il essaie de la distraire et de la faire sortir du chemin. Mais ce temps, le Petit Chaperon rouge comprend bien les intentions du loup et ne se laisse pas tromper. Elle continue à marcher tout droit. Cette tromperie faite par le loup est suivie par la punition.

> « Mais la grand – mère se douta bien de ses intentions. « Prends le seau, mon enfant, dit – elle au Petit Chaperon rouge ; j'ai fait cuire des saucisses hier, et tu vas porter l'eau de cuisson dans la grande auge de pierre qui est devant l'entrée de la maison. » Le Petit Chaperon rouge en porta tant et tant de seaux que, pour finir, l'auge était pleine. Alors la bonne odeur de la saucisse vint caresser les narines du loup jusque sur le toit. Il se pencha pour voir et renifler, se pencha et renifla, renifla et se pencha si bien en tendant le cou, qu'à la fin il glissa et ne put plus se retenir. Il glissa du toit et tomba droit dans l'auge de pierre où il se noya. »

À la fin du conte, on tue le loup en le faisant tomber du toit dans l'auge de pierre où il se noie. Ce conte consiste des fonctions qui sont rassemblées par couple comme l'interdiction – la transgression, l'interrogation – l'information, en même temps on trouve des fonctions qui s'apparaissent de temps en temps dans le déroulement de l'action.

On fait la lecture du conte et puis on demande aux étudiants de faire le résumé du conte. Puis on leur donne une explication sur le vocabulaire et la grammaire. Les étudiants peuvent lire ce conte à haute voix et vérifier la prononciation de nouveaux mots. Ils peuvent discuter du nouveau vocabulaire et peuvent faire des phrases simples avec ces nouveaux mots. Ils peuvent faire des dialogues autour de ce conte en utilisant les temps comme le présent de l'indicatif, le passé composé, etc. Pour vérifier leur compréhension orale (écouter), on leur pose des questions sur les textes ou on leur demande de faire quelques questions. En pratiquant cette activité, ils seront capables de faire de bonnes questions et d'écrire un bon résumé. Par exemple : Quel conseil la mère donne-t-elle à le Petit Chaperon rouge ? Qui est l'agresseur du conte ? Quels moyens de tromperie sont utilisés par le loup pour convaincre la fillette?, Qu'est-ce que Le Petit Chaperon rouge apporte-t-elle à sa grand-mère ? etc. Ils peuvent aussi comprendre la grammaire du Passé Simple, sa formation, son emploi avec des exemples. On peut leur demander de relever les verbes conjugués au passe simple, imparfait, passé composé, etc. On peut leur donner un autre conte écrit par les frères Grimm ou Charles Perrault pour voir leur compréhension écrite et pour développer leur expression écrite. Enfin on leur demande de rédiger un jouer en scène et de présenter leur conteur/conteuse favori(e). Les étudiants peuvent donc comprendre facilement les aspects nécessaires du conte et peuvent faire les activités en pair ou groupe.

Conclusion

Cet article vise donc à savoir le rôle et l'efficacité du conte comme un outil pédagogique dans l'enseignement du FLE. Il existe bien beaucoup de contes français à exploiter en classe pour développer des compétences langagières chez les étudiants. Les études réalisées dans ce domaine sont bien limitées et donc on ne peut pas réaliser l'importance du conte dans l'enseignement de la langue et de la littérature. On doit réaliser que les contes ont encore leur place importante dans l'éducation. Ces contes permettent de créer quelques activités en classe et ces activités aident les étudiants développer les quatre compétences langagières : la compréhension orale, la compréhension écrite, l'expression orale et l'expression écrite. Les contes intéressent bien aux étudiants et donc les étudiants aiment travailler avec les contes en classe. Il faut exploiter les contes en classe car les étudiants s'engagent bien dans l'exploitation des contes et ils profitent de cette activité pour développer leur savoir-faire et leur créativité. On les mène au monde multiculturel en utilisant les méthodes destinées à l'étude des contes folkloriques.

Références

1. Grimm, J. & W.: *Les Contes de Grimm*. Texte intégral illustré par Adolf Born, Édition Gründ, Paris, 2004.
2. Krishnan, Chitra : *De Bouche à OreilleContes Favoris*. Recueillis et Edites, Langers International Pvt. Ltd., New Delhi, 2017.
3. Perrault, Charles : *Contes de Perrault*. Texte intégral illustré par Gustave Doré Hachette Livre, Myenne, 2002.
4. Propp, Vladimir : *Morphologie du Conte*. Éditions Points, Paris, 2015.

Les nouvellistes tamouls de la première moitié du XX^{e} siècle Importateurs d'un genre et traducteurs engagés

K. Pugazhendhi

Résumeé

Les récits courts ne sont pas nouveaux dans la littérature tamoule. Les courts poèmes de l'époque du Sangam en sont des preuves irréfutables. Mais la nouvelle en tant que genre littéraire moderne est apparue en pays tamoul dans la première partie du siècle dernier. Quoiqu'un genre importé de l'Occident, il se trouve de plus en plus approprié dans la littérature tamoule contemporaine. Traduire simplement des nouvelles des auteurs étrangers aurait été une tâche purement linguistique. Si cette traduction a servi d'outil pour amener un profond renouvellement à la fois de l'écriture et des pensées, c'est parce que les hommes qui ont entrepris cette mission n'étaient pas de simples traducteurs. En effet, les nouvellistes pendant la première moitié du XX^{e} siècle étaient aussi à l'origine des traducteurs éclairés qui cherchaient à atteindre un double objectif grâce à cette nouvelle forme littéraire qu'ils avaient entre leurs mains. Cet article tente de présenter brièvement la naissance et l'essor des nouvelles tamoules au XX^{e} siècle ainsi que la reforme socioculturelle que visaient les nouvellistes de cette époque.

Mots-clés : Traduction, nouvelle, littérature tamoule.

> « La nouvelle en tant que genre littéraire est un phénomène importé de l'Occident, la nouvelle ne veut pas dire une petite histoire, écrite en quelques pages. En revanche, Il s'agit d'écrire sur un thème, un évènement, un état d'âme. Les nouvelles sont les fenêtres de nos vies. »
>
> **– Pudhumaipithan**

Si un écrivain a fait le choix de traduire telle ou telle œuvre étrangère, c'est qu'il y aurait trouvé des idées intéressantes et qu'il auraitcru que celles-ci peuvent également plaire aux lecteurs de sa langue. Il s'agit en effet de partager son Plaisir de lecture et faire découvrir de nouveaux horizons aux membres de sa communauté linguistique.

D'ailleurs, il est indéniable qu'une œuvre littéraire a un but prédestiné, un objectif que son auteur lui a accordé en fonction du public auquel elle était destinée en premier lieu, avant qu'elle soit traduite dans une autre langue. Quand cet objectif est universel, l'œuvre trouve sa gloire inaltérable à travers des siècles. Mais sa traduction en revanche est un texte qui évolue constamment. Elle est la renaissance à plusieurs reprises du texte original. De nombreuses raisons sous-tendent l'existence et la production de multiples traductions du même texte littéraire. Le motif de ces retraductions successives est que chaque traducteur se donne un objectif qui se distingue, non seulement de celui de l'auteur mais aussi de ceux des autres traducteurs, et qu'il essaie d'accomplir cet objectif par le biais de sa traduction. Ainsi, théoriquement l'on peut imaginer différentes raisons derrière un acte de traduire.

Aussi, un texte littéraire, parfois en raison de sa richesse sémantique, peut ou doit être traduit et retraduit constamment. Une autre raison concevable c'est qu'on doit renouveler la

traduction en fonction de l'évolution de la langue-cible. Il est en outre nécessaire de prendre en compte aussi l'évolution de la société qui force la retraduction des textes littéraires déjà traduits. Pareil est le cas aussi de la littérature qui voit son évolution avec le temps autant au niveau des idées qu'au niveau de la langue et des genres. Il est incontestable que plus la littérature d'une langue est ancienne, plus les genres où elle s'exprime sont variés.

Le tamoul, une des langues classiques de la péninsule indienne, Possède un patrimoine littéraire dont l'ancienneté se compare à celle du sanskrit. C'était même avant l'époque du *sangam*, a-t-on l'habitude de dire. En d'autres termes, vers II^e^ siècle av. J.-C. et l'existence du *Tolkãpiyum*, un trait*é* de grammaire écrit il y a deux mille ans, nous confirme cette ancienneté.

Cette littérature qui s'est peu à peu élaborée tout au long de plus de vingt siècles, s'était tenue sur un socle durci au cours du temps jusqu'à l'arrivée des langues européennes avec les colonisateurs. Cependant, en raison de ce contact avec de nouvelles langues, les hommes de lettres tamouls ont trouvé de nouveaux modes d'expression. Ainsi l'interaction entre le tamoul et le français s'est faite grâce à un effort sans précédent d'ouverture vers la culture française et d'acclimatation de ses fondements à Pondichéry. Ce qui pouvait se faire aussi sans un recours large et, dans un premier temps, presque exclusivement, aux traductions.

Ainsi, on constate au début du XX^e^ siècle que la nouvelle, en tant genre littéraire, fait surface et connait un succès progressif avec une production de plus en plus prolifique dans la presse tamoule. Selon certains critiques tamouls tels que B.S. Ramaiya et C.S. Chellappa, « Kulathangarai Arasamaram » [குளத்தங்கரைஅரசமரம் (Le figuier au bord de l'étang)] de V. V. S. Iyer, paru pour la première fois en 1915 dans le journal *Viveka Bodini* [la sagesse avisée (விவேக போதினி)], est la première nouvelle moderne dans la littérature tamoule. Même si le poète Subramania Bharati a aussi écrit des histoires courtes, celles-ci sont considérées comme des textes édifiants. Mais la nouvelle en tant que genre littéraire traitant des thèmes socioculturels apparait vers les années trente.

Manikkodi et les nouvellistes tamouls du XX^e^ siècle

Une revue intitulée *Manikkodi* [மணிக்கொடி (Le Drapeau gemmé)] a été créée vers le milieu du vingtième siècle. Dans cette revue, l'on pouvait constater une tentative pour la première fois de rapprocher la littérature tamoule et les réalités de l'existence en y publiant des nouvelles. Les pères fondateurs de *Manikkodi* étaient S. Sreenivasan, V. Ramasami Iyangar et T.S. Sokkalingam. Ces hommes visionnaires avaient déjà participé à la lutte pour l'indépendance et voulaient donc créer un journal natif révolutionnaire face aux magazines populaires contemporains qui, dans l'ensemble, se souciaient peu d'éveiller les consciences envers la situation coloniale. Ces pères-fondateurs étaient non seulement des nationalistes soucieux de libérer le sous-continent de la colonisation, mais ils souhaitaient aussi faire connaître aux lecteurs tamouls des discours révolutionnaires en provenance du monde entier. Ils avaient eux-mêmes bénéficié d'une éducation en anglais, voire en français, et avaient eu accès, grâce à cette conscience coloniale doublée de connaissances linguistiques, à la culture mondiale.

Vers 1935 plusieurs jeunes auteurs se trouvaient parmi ces activistes qui se sont aventurés dans l'écriture et en même temps s'engageaient à initier la prise de conscience chez les lecteurs tamouls : B.S. Ramaiya, Va. Ramasamy, C.S. Chellappa, K.P. Rajagopalan et

Pudhumaipithan étaient là parmi tant d'autres. Aussi, certains d'entre eux ont voulu introduire des sujets critiquant les traditions et les superstitions qui existaient depuis longtemps dans la culture tamoule.

Pour ce faire, ils se servaient, en plus de leur imagination et de leur talent littéraire, des auteurs étrangers qu'ils lisaient, imitaient voire traduisaient parfois sans l'avouer ouvertement. Même Pudhumaipithan, le plus grand producteur des nouvelles parmi ces jeunes écrivains, aurait traduit ou imité une dizaine de nouvelles de Maupassant. Un bref aperçu de sa vie d'écrivain nous donnera une idée plus claire de son personnage et de ses prises de position sociales.

Pudhumaipithan et Maupassant

Pudhumaipithan (1906-1948), de son vrai nom C. Viruthachalam, était le plus ardent des nouvellistes de son époque. Il est considéré, même aujourd'hui, comme l'un des écrivains les plus révolutionnaires et les plus influents de son temps. Auteur de plus de cent nouvelles et de plusieurs essais il a toujours été critiqué de son vivant pour les idées nouvelles qu'il a introduites dans ses récits. Pudhumaipithan lui-même critiquait manifestement à son tour les conventions sociales et les traditions qui n'avaient aucun sens pour lui. Les nouvelles tamoules jusqu'alors produites en tamoul classique, ont désormais été écrites, grâce à Pudhumaipithan, en tamoul populaire (tamoul quotidien). Malgré les reproches et les accusations qu'avaient les autres auteurs et les critiques de son temps envers ses écrits, ses pensées et ses idées sont aujourd'hui acceptées et appréciées par les hommes littéraires.

Avant d'éveiller la conscience de la situation politique chez les Tamouls, Pudhumaipithan et les autres nouvellistes ont cherché **à** initier une prise de conscience des défauts qui se trouvaient dans les traditions et cultures locales. Une fois que les lecteurs développent un regard critique envers ces défauts qui encadraient leur existence quotidienne, ils seront capables de comprendre le contexte colonial dans lequel ils menaient une vie soumise à une puissance étrangère. D'après Pudhumaipithan, la prise de conscience de sa propre existence est une étape requise pour pouvoir comprendre son rapport avec l'autre.

Presque tous les écrivains réformistes de la littérature tamoule d'aujourd'hui se revendiquent des idées de Pudumaipithan et le considèrent comme leur modèle. D'ailleurs, Pudumaipithan s'était autant inspiré de Maupassant qu'il a adapté plusieurs nouvelles de ce dernier. Dans la préface de sa nouvelle « Tamil Paditha Pondaati » [L'épouse qui connait le tamoul (தமிழ் படித்த பெண்டாட்டி)] Pudumaipithan avoue que c'était une nouvelle de Maupassant qu'il a adaptée mais ne précise pas laquelle. Plus tard T.M. Chidambara Ragunathan qui a écrit la biographie de Pudhumaipithan a remarqué que plusieurs récits courts de Pudhumaipithan étaient des adaptations des nouvelles de Maupassant : « samadhi » [சமாதி (La tombe)], « Nondi » [நொண்டி (L'infirme)], « Bayam » [பயம் (la peur)], « Kolaikaran kai » [கொலைகாரன் கை (La main d'écorché)], « Nalla velaikaran » [நல்ல வேலைக்காரன் (Denis)]. Pourtant toutes ces nouvelles n'étaient pas publiées de son vivant, sauf « Tamil Paditha Pondaati ». C'était en 1953, après son décès que plusieurs de ces adaptations littéraires ont vu le jour. Mais les recherches de critiques littéraires contemporains attestent que la plupart de ses nouvelles ont été écrites par lui-même.

En plus de Maupassant, Pudumaipithan a également adapté Molière et Anatole France, et, outre les écrivains français, des auteurs russes tels que Maxim Gorky, Aleksandr Kuprin,

Ilya Ehrenburg, Valery Bryusov, Leonid Andreyev, Mikhail Aleksandrovich Sholokhov et Anton Chekhov, et ainsi que des auteurs anglo-saxons tels qu'E.M. Delafield, William Shakespeare, E.V. Lucas, John Galsworthy, Robert Murray Gilchrist, Frances Bellerby, Leonard Strong, James Hanley et Robert Louis Stevenson. Mêmes des auteurs américains tels que William Saroyan, Sinclair Lewis, Kay Boyle, Bret Harte, Nathaniel Hawthorne, Jack London, Thomas Wolfe et Edgar Allan Poe se trouvent adaptés en tamoul grâce à lui. D'ailleurs, cela montre l'étendue de la connaissance de ce nouvelliste tamoul et à quel point il voulait la transmettre à ses lecteurs. Tous ces faits nous conduisent à penser à la théorie de Pierre Bourdieu qui dit que les textes transmis d'une culture à une autre internationalisent de la vie intellectuelle. Etait-ce dans cet effort de l'internationalisation des valeurs intellectuelles que Pudhumaipithan et ses amis nouvellistes ont placé leurs forces ?

> Les textes circulent sans leur contexte; ils n'importent pas avec eux le champ de production dont ils sont le produit, et les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de leur position dans le champ de réception. Une science des relations internationales en matière de culture devrait dans chaque cas prendre pour objet la série d'opérations sociales impliquées, et notamment le processus de sélection (qu'est-ce qu'on publie, qui traduit, qui publie ?) et de marquage (maison d'édition, collection, préface, etc.)- De telles analyses constituent un instrument indispensable pour combattre les malentendus de l'importation et pour favoriser une véritable internationalisation de la vie intellectuelle.

Cet exemple de la vie d'un auteur, parmi les autres, nous démontre combien il est important de prendre en compte le contexte social pour analyser et comprendre la production ainsi que la traduction des textes littéraires. Ces données nous aident à constater que la traduction littéraire ne se réalise pas toujours pour faire passer simplement un texte (histoire ou poésie). Elle fonctionne, au delà du texte, dans un contexte pour atteindre un but déterminé par le traducteur.

Si le style, la compréhension et l'imagination sont des qualités nécessaires pour un traducteur littéraire, une profonde connaissance du contexte sociopolitique de l'œuvre à traduire ainsi que du contexte sociopolitique dans lequel vit le traducteur est tout aussi nécessaire pour un homme qui tente de critiquer sa propre société. Ce devoir n'est souvent pas accompli par un intermédiaire-traducteur simple, aussi capable soit-il. Il est principalement réservé aux auteurs-traducteurs comme Pudhumaipithan qui ont un sens du devoir social et littéraire en plus de leur sens artistique. D'ailleurs, n'est-il pas vrai que les auteurs eux-mêmes s'engagent à contribuer à une meilleure vie sociale ?

> L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole à des retentissements. Chaque silence aussi.

D'après Sartre, les mots de l'auteur sont des « pistolets chargés ». Sa communication a un sens précis et historique. On peut dire que cette idée de la littérature engagée de l'époque de Sartre s'applique impeccablement à tout pays et toute nation sur un terrain culturel et social déterminé. Le devoir des artistes engagés selon Sartre est celui de nous faire découvrir les valeurs du monde extérieur. Les auteurs-traducteurs ont donc, par conséquent, comme devoir de contribuer à faire découvrir des discours venus de l'étranger, en adaptant leur formulation au contexte socioculturel dans lequel ils existent et évoluent. Ils ne peuvent jamais ignorer que le texte à traduire a un objectif profondément humain, dont les enjeux socio-historiques sont considérables.

Non seulement Sartre définit le devoir de l'écrivain, mais aussi il condamne ceux qui ont perdu l'occasion d'y participer.

> Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui a suivi la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'Occupation nous a appris la nôtre.

La littérature a donc pour tâche d'éclairer la société de son pays, en l'engageant à faire retour sur elle-même. Cette réflexion en face de « la situation » comme le nomme Sartre est la raison derrière l'action des hommes de lettres. Or on peut se demander si chaque écriture, chaque traduction doit être une action. On peut donc dire que si écrire est une action sociale, la traduction l'est également.

La nouvelle, outil de réforme littéraire et sociale

Une recherche sur ces nouvellistes tamouls de la première moitié du XX^{e} siècle m'a montré qu'ils ont eu recours aux littératures étrangères, dont la littérature française, pour introduire de nouveaux genres, tels que la nouvelle, et aussi de nouvelles idées dans leur contexte littéraire et social. Le but de Pudhumaipithan était en premier lieu de faire advenir une reforme sociale. Pour y arriver, il pensait qu'il fallait changer les mœurs. Il s'est servi des nouvelles, y compris celles de Maupassant, pour dénoncer les défauts et aussi pour offrir des solutions à des problèmes sociaux. La satire sociale est un des caractères saillants de ses nouvelles. Il est aussi important de noter que Pudhumaipithan a fait beaucoup d'adaptations et très peu de traductions. En outre, de la même façon que Maupassant utilisait les patois français, Pudhumaipithan a eu recours aux dialectes tamouls appartenant à des régions particulières et à des milieux populaires en Tamilnadu, donnant ainsi une couleur locale aux histoires. Il a même introduit des narrations jusque-là inconnues dans le champ littéraire tamoul. Par exemple, une de ses nouvelles s'intitule *Kattil pesukurathu* [கட்டில் பேசுகிறது (le lit parle)] car son narrateur est un lit d'hôpital. Pudhumaipithan s'est inspiré sans doute des nouvelles de Maupassant aussi. Ce qui ne signifie pas qu'il s'est contenté d'adapter des nouvelles de Maupassant sans rien inventer lui-même, mais qu'il s'est inspiré de cet écrivain pour écrire ses propres nouvelles plus tard dans sa vie. Hormis des nouvelles, il a aussi écrit des poèmes. La relation que Pudhumaipithan entretenait avec le nouvelliste français ressemble à celle qui existe entre un enseignant et son disciple. Il a appris à écrire en lisant les nouvelles du nouvelliste français et il a lui-même excellé plus tard dans l'art de la nouvelle. La nouvelle chez Pudhumaipithan, on peut dire qu'est un effort pour la reforme sociopolitique et même temps c'est une tentative d'introduire un nouveau genre dans une littérature indienne. En effet, Pudhumaipithan a adapté les nouvelles de différents écrivains étrangers, sans toujours citer le nom de l'auteur original. C'est une accusation que les critiques d'aujourd'hui formulent encore contre lui. Dès le début de sa carrière d'écrivain, il a fait face à des critiques sévères l'accusant de montrer les mœurs tamoules sous un jour défavorable. En voyant sa liberté menacée par les critiques, il a fait en sorte d'emprunter des histoires et des sujets sans le déclarer ouvertement dans ses récits. Qu'est-ce qui l'empêchait de déclarer que c'était une nouvelle étrangère ? Quand il était conscient que le sujet choquerait son époque, il se serait abrité derrière le fait que c'étaient des traductions

ou des adaptations. Mais il a voulu assumer personnellement sa critique de la société tamoule. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il a fait le choix de ne pas déclarer l'origine de l'histoire. Quand un individu se rend compte que sa liberté est menacée par une autorité, un contexte ou un pouvoir et qu'il prend, en réaction, des mesures pour protéger sa liberté, cette réaction est appelée « réactance » en psychologie sociale, c'est un mécanisme de défense qu'un individu met en œuvre pour garder sa liberté intacte. Ainsi, voyant que sa liberté de critiquer la société est menacée par les critiques littéraires de son temps, Pudhumaipithan a plagié ou même copié des nouvelles et des histoires d'auteurs étrangers pour non seulement assurer sa liberté mais aussi pour se révolter contre les critiques.

Mais cette révolte du nouvelliste tamoul a aussi résulté, telle une sérendipité, dans l'arrivée d'un nouveau genre littéraire jusqu'à là peu connu parmi les lecteurs tamouls. Vers le milieu du XX^{e} siècle la nouvelle est le genre littéraire qui domine plus que jamais dans la littérature moderne tamoule. Elle n'est plus alors une imitation des œuvres européennes. Ainsi, la traduction était un appareil d'appropriation des valeurs intellectuelles occidentales. Quelle portée va servir ce transfert littéraire ? Cette question surgit au centre d'une discussion qui a animé les critique littéraires tamouls des années trente du siècle précédent. Pour savoir sur les stratégies employées par Pudhumaipithan dans l'adaptation ou la traduction de ces nouvelles ainsi que les raisons pour lesquelles il les aurait employées, il nous faudra nous pencher dans chacun de ces textes en faisant une étude analytique.

Références

1. Bourdieu, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Volume 145. Paris: Seuil. 2002. p.4.
2. Sartre, Jean-Paul. « Présentation des temps modernes ». *Situations II*. Paris: Gallimard. 1948. p.13.
3. Sivakami S., ed. *Bibliography on Translations*. Chennai: International Institute of Tamil Studies, 2008.
4. மு. வளர்மதி, மொழிபெயர்ப்புக் கலை, சென்னை 2008 ம்யலனிந ள்கமஙி.:.
5. மு. வளர்மதி, தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு முன்னோடிகள், சென்னை: உலக தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 2010.
6. முல்லை பி. எல். முத்தையா, புதுமைப்பித்தன் உதிர்த்த முத்துக்கள், சென்னை: முல்லை பதிப்பகம், 1998, P.48.
7. ரகுநாதன், புதுமைப்பித்தன் வரலாறு, மதுரை: மீனாட்சி புத்தக நிலையம், 1980.

Le Palais des Illusions à travers la traduction – un médium osmotique entre les langues et les cultures

Kshama D. Dharwadkar

Résumé

L'Inde, avec sa riche tradition et sa culture, a sans aucun doute laissé une impression durable sur la pensée et la littérature occidentales, et il en va de même pour l'inverse. Grâce à ce riche échange culturel, un grand nombre d'œuvres ont été traduites du français vers les langues indiennes et vice versa. Les épopées indiennes fournissent un bon nombre de matériaux que les écrivains d'aujourd'hui peuvent interpréter et recréer. Un grand nombre de récits permet à chaque auteur de revendiquer une nouvelle version qui lui est propre. Les épopées indiennes sont racontées par de nombreux écrivains. Il s'agit aussi bien des versions autochtones que des versions étrangères. Beaucoup de ces remaniements visent à faire ressortir les idéologies de l'époque. Ces récits ont été influencés par les tendances sociales, politiques et culturelles prédominantes de l'époque à laquelle ils ont été écrits. L'une de ces épopées est le Mahâbhârata et un personnage qui fait sentir sa présence de manière évidente est Karna. Dans cet article, je souhaite analyser les traits de son personnage en analysant la version traduite en français du « The Palace of Illusions » de Chitra Banerjee Divakruni. La traduction est un processus par lequel non seulement la langue du texte source, mais aussi son éthique culturelle, sont transposées dans la langue du texte cible. Un traducteur a la grande responsabilité de transférer l'original dans la langue cible sans modifier indûment le contenu du texte source. En même temps, il incombe au traducteur de s'adapter aux mots qu'il choisit dans le texte traduit et de créer une image parfaite qui porte la même signification et le même message que le texte original sans modifier le contexte. Un traducteur est comme un médium osmotique qui utilise efficacement sa connaissance des langues pour diffuser un texte d'une langue à l'autre afin d'ajouter et de compléter la richesse de la langue cible, tout en enrichissant son répertoire littéraire. L'objectif de cet article est de mettre en évidence les nuances de la personnalité de Karna qui ont été mises en évidence par la traductrice française de ce roman et comment son image change ou reste la même dans la traduction. L'article analysera également comment et pourquoi les traducteurs ont utilisé certains mots pour s'adapter au contexte de la langue cible afin de peindre une meilleure image du texte en question et comment la liberté prise par le traducteur est justifiée en termes de choix linguistique et créatif.

Introduction

L'Inde, avec sa riche tradition et sa culture, a sans aucun doute laissé une impression durable sur la pensée et la littérature occidentales, et il en va de même pour l'inverse. Grâce à ce riche échange culturel, un grand nombre d'œuvres ont été traduites du français vers les langues indiennes et vice versa. Les épopées indiennes fournissent un bon nombre de matériaux que les écrivains d'aujourd'hui peuvent interpréter et recréer. Un grand nombre de récits permet à chaque auteur de revendiquer une nouvelle version qui lui est propre. Les

épopées indiennes sont racontées par de nombreux écrivains. Il s'agit aussi bien des versions autochtones que des versions étrangères. Beaucoup de ces remaniements visent à faire ressortir les idéologies de l'époque. Ces récits ont été influencés par les tendances sociales, politiques et culturelles prédominantes de l'époque à laquelle ils ont été écrits. L'une de ces épopées est le Mahâbhârata et un personnage qui fait sentir sa présence de manière évidente est Karna. Dans cet article, je souhaite analyser les traits de son personnage en analysant la version traduite en français « Le Palais des Illusions » de Chitra Banerjee Divakruni.

Comme son nom l'indique, le palais des illusions était une structure magnifique, pleine de mirages, de portes, de murs, de fontaines et d'illusions. Il avait été construit par le démon Maya, qui leur avait accordé la bénédiction qu'aucune malchance ou aucun mal ne pourrait leur être infligé pendant qu'ils se trouvaient dans le palais, à moins que les Pandavas eux-mêmes n'y invitent le malheur. Cette merveille était la fierté des Pandavas et le désir des Kauravas ; c'était un labyrinthe pour tous les invités, et la seule consolation de Draupadi qui s'y accrochait de tout son amour. Elle l'exhibait et s'en servait pour renforcer son estime de soi. Le livre raconte également qu'elle se considérait comme la propriétaire du palais et que c'est là qu'elle pouvait exercer sa suprématie sur sa belle-mère. Le palais est également considéré comme une métaphore des sentiments de Draupadi, qui ne sont que le reflet de son esprit, car son bonheur émane d'objets inanimés et d'instants fugaces ; comme un faux miroir, ses souffrances sont aggravées par ses propres pensées, ses épreuves amplifiées par sa propre culpabilité et ses croyances.

Le livre évoque également l'attirance de Draupadi pour Karna en raison de leurs tragédies respectives. Tous deux ont été rejetés par leurs parents lorsqu'ils étaient enfants, et ont été privés de leur destin légitime. Malgré leur nature stoïque, ils se sentaient tous deux seuls à l'intérieur et aspiraient à l'amour et à l'affection d'une personne qui les chérirait, les comprendrait et les accepterait. Et malgré l'amour qu'elle porte à Karna, elle refuse de le montrer à chaque fois qu'ils se rencontrent ; malgré toutes les batailles qu'elle a gagnées contre les stéréotypes de la société, elle n'a pas réussi à se battre pour son amour, vivant sa vie dans la misère.

Le personnage de Karna dans le palais des illusions

La connaissance des archétypes remonte à l'époque de Platon. Les archétypes ont toujours existé dans la littérature et dans la vie. Un archétype est un modèle ou un patron original à partir duquel d'autres copies sont réalisées ultérieurement, en particulier un personnage, une action ou une situation qui semble représenter des modèles communs de la vie humaine. Souvent, les archétypes comprennent un symbole, un thème, un décor ou un personnage qui ont une signification commune à toute une culture ou même à toute la race humaine. En psychologie jungienne, les archétypes font référence à une idée inconsciente, un modèle de pensée, une image, etc. hérités collectivement et universellement présents dans les psychismes individuels.

Les archétypes proviennent du domaine préverbal de l'inconscient, où ils existent de manière inchoative et indescriptible, déposés par les expériences constamment répétées de l'humanité, jusqu'à ce qu'ils prennent forme dans la conscience. Contenus dans les mythes et autres phénomènes culturels, ils sont considérés comme des éléments symboliques fournissant des indices sur les aspects du fonctionnement de la vie et de l'esprit humains. Les personnages

et les histoires archétypaux apparaissent encore et encore dans les littératures orientées vers les mythes à travers le monde. Les archétypes sont indissociables de la vie et existent toujours en littérature. En littérature, un archétype est un personnage typique, une action ou une situation qui semble représenter un modèle universel de la nature humaine. L'utilisation de personnages et de situations archétypaux confère à une œuvre littéraire une acceptation universelle car les lecteurs identifient les personnages et les situations dans leurs contextes sociaux et culturels.

Les histoires du Mahâbhârata ont toujours fasciné les gens à travers les âges. Le Palais des illusions de Chitra Banerjee Divakaruni reprend l'histoire du Mahâbhârata du point de vue de Panchaali, l'épouse des cinq frères Pandava de l'épopée, qui est une princesse extraordinaire née du feu et destinée à "changer le cours de l'histoire". (5) Situé à une époque mythique, où les vies des hommes et des dieux se croisaient encore, le roman nous ramène à une époque mi-historique, mi-mythique et entièrement magique. La grande force du livre est de parler de personnages humanisés, plutôt que des héros tragiques de l'épopée originale, dont le lecteur s'identifie aux épreuves. Il offre également une lecture intéressante sous la forme d'une représentation fictive des questions postcoloniales de marginalité de genre, de race et de classe et de quête d'identité. Karna est l'un de ces personnages qui représente bien les difficultés humaines. Cet article tente d'expliquer comment l'intrigue de Karna émerge comme un archétype dans la traduction française de cette œuvre.

La vie de Karna est marquée par plusieurs aspects de la biographie du héros archétypal, comme la conception miraculeuse et l'abandon dans un panier dans une rivière. En un sens, son rôle dans l'épopée est celui de l'ombre d'Arjuna, le véritable héros. Le destin de Karna est d'être sacrifié lors de la bataille finale contre Arjuna. C'est cette mort qui rappelle la nécessité des sacrifices, de la destruction pour la rédemption dans la vision du monde des hindous, qui constitue la carte narrative du Mahâbhârata. (Oxford Dictionary of Asian Myths)

L'idée post-coloniale de classe, de caste et de marginalisation dans l'organisation sociale est représentée à travers le personnage de Karna. Ashish Nandi, l'un des premiers psychologues à avoir tenté d'explorer l'idée de masculinité dans le contexte indien, retrace l'impact de la colonisation britannique sur l'homme indien. Selon lui, avant la domination britannique, les rôles des sexes étaient beaucoup plus fluides et flexibles, mais après l'arrivée des Britanniques, l'idéologie impériale de la supériorité de l'homme et de la masculinité a entraîné un changement et une augmentation du mode de masculinité kshatriya. En outre, cette masculinité était hiérarchique et créait des barrières de classe et de caste. Les générations suivantes ont intériorisé ces idées et les ont adoptées dans l'organisation sociale. Ces deux positions liées à la masculinité patriarcale, décrites par des sociologues comme Connel, selon lesquelles les hommes essaient de dominer non seulement les femmes mais aussi les autres hommes, sont clairement exprimées dans Le Palais des illusions.

Le clivage postcolonial de classe et de caste entre le groupe dominant et le groupe marginal est également dépeint dans le personnage de Karna. Bien que né de la princesse royale Kunti, il est abandonné à sa naissance par sa mère célibataire. Élevé dans la maison d'Adhirata, un conducteur de char appartenant à une classe inférieure, le désir de Karna de dépasser le clivage de classe ne se réalise pas. Bien qu'il soit égal à Arjuna en termes de prouesses, de courage et de compétences, il ne peut participer au concours de tir à l'arc organisé par Drupada pour épouser Draupadi, car il appartient à une caste et à une classe inférieure.

Karna est victime du système de castes unique de la société indienne. La structure sociale de l'Inde est stratifiée avec des inégalités et des injustices intrinsèques basées sur le système des castes. Bien que la stratification sociale existe dans presque toutes les sociétés, le système des castes est assez unique à la société indienne. Les préjugés de caste existent en Inde, en particulier chez les hindous, depuis très longtemps et ont conduit à l'inégalité et à la discrimination. Karna est un guerrier habile et plein de ressources. Lors du grand tournoi d'Hastinapur, Karna reproduit habilement tous les exploits d'Arjun. Dans un discours courtois, il invite Arjun à un combat singulier. Bheeshma, le grand-père, Drona, le professeur, et Kriba, le tuteur royal, ne souhaitent pas qu'Arjun prenne ce risque, car à leurs yeux expérimentés, il est clair que Karna est aussi bon, voire meilleur, qu'Arjun. Kriba interroge Karna sur sa lignée. Il insulte Karna en déclarant qu'il ne peut pas participer au tournoi simplement parce qu'il est un Sutaputra, le fils d'un conducteur. Lors de la cérémonie du swayamvar de Draupadi, alors que Karna, l'un des prétendants à sa main, était le plus près d'atteindre l'objectif fixé par son père pour la conquérir, Dhristadyumna, le frère de Draupadi, s'avance et dit : "Aussi renommé que tu sois pour ton habileté, Karna, ma soeur ne peut avoir pour prétendant un homme d'une caste inférieure" (94).

Draupadi a demandé avec mépris à Karna de lui dire le nom de son père, l'insultant ainsi gravement, à la vue de tous les rois de Bharat. Les propos de Draupadi pour le décourager en lui rappelant sa classe sont typiques de l'idéologie coloniale qui place les femmes des classes supérieures au-dessus des hommes des classes inférieures. Dans la société fondée sur la classe et la caste, la marginalisation de Karna est dépeinte à la manière postcoloniale où la marge défie le centre. Karna tente de défier le pouvoir central dominant en essayant de se venger des Pandavas qui gâchent ses rêves d'accomplissement personnel et réduisent son identité en tant qu'individu. Karna représente la classe et la caste opprimées de la société indienne où cette lutte pour le pouvoir est encore imminente à l'époque postcoloniale.

Très tôt, Karna se passionne pour le tir à l'arc. A seize ans, croyant toujours être le fils d'Adhirata, il se rend chez Drona, le plus grand maître du pays, avoue qu'il est de basse extraction et supplie qu'on l'accepte comme élève. Mais Drona refuse de l'enseigner, lui, le fils d'un conducteur de char. Déçu et insulté, Karna jura d'apprendre d'un plus grand que Drona. Il a trouvé l'ashram de Parasuram, le propre professeur de Drona. La vérité ne lui ayant pas servi, Karna ne prend pas de nouveau le risque de dire à Parasuram qu'il est un brahmane. Voyant son potentiel, le sage accepta de lui enseigner. Avec le temps, Karna devint le meilleur de ses élèves, le plus aimé, le seul à qui Parasuram transmit l'invocation pour le Brahmastra, l'arme à laquelle personne ne pouvait résister. Karna a réussi à réaliser son souhait par la traîtrise. Cependant, cela a abouti à une tragédie car il était accompagné d'une malédiction. Lorsque Parasuram a appris que Karna n'était que le fils d'un conducteur de char, il n'a pas voulu lui pardonner. Parasuram, qui avait juré de n'enseigner qu'aux brahmanes, jeta une malédiction sur Karna, lui faisant oublier toutes les connaissances nécessaires pour manier l'arme divine Brahmastra, au moment où il en aurait le plus besoin. Il a dit, "Tout comme tu m'as trompé, ton esprit te trompera aussi. Quand tu auras le plus besoin du Brahmastra, tu oublieras le mantra nécessaire pour l'invoquer. Ce que tu m'as volé ne te sera d'aucune utilité à l'heure de ta mort" (86). Il avait beau être habile au combat, cela ne lui servait à rien. Cette malédiction le suivait comme une bête traquant sa proie. Mais Karna n'en voulait pas à Parasuram malgré la malédiction. Telle était sa grandeur. Comme les héros de la tragédie classique, Karna agit en pleine conscience de sa fatalité. La

vie entière de Karna se lit comme une histoire tragique - sa naissance à la suite de la visite de Sun à Kunti avant son mariage, son abandon dans le Gange, son éducation par Adhirata et Radha, sa demande de connaissance, son rejet par Drona, les compétences acquises de Parsuram, la malédiction de Parasuram, son don d'une armure en or et de boucles d'oreilles à Indra, ses rencontres avec Krishna et Kunti et finalement sa mort par les mains d'Arjun, son propre frère dans la guerre de Kurushetra.

Karna est un excellent exemple d'un individu doué, juste et courageux, mais qui a été condamné à cause de sa loyauté envers le méchant Duryodhan. L'affection aveugle de Karna pour Duryodhan l'a conduit, bien que sans le vouloir, à aider son cher ami dans toutes ses actions immorales et injustes contre les Pandavas. Il était conscient des plans malveillants de Duryodhan contre eux. Il était également conscient de sa propre chute imminente pour avoir aidé le mal contre le bien. Il a donné sa vie au nom de l'amitié tout en se battant contre ses propres frères. Duryodhan était aussi cher à Karna que sa propre vie. Ils étaient deux corps mais une seule âme. Quand les autres insultaient Karna en le traitant de fils de charretier, seul Duryodhan le traitait comme son égal. Il dit : "Un héros est un héros, quelle que soit sa caste. L'aptitude est plus importante que le hasard de la naissance" (82) Il fit de Karna le roi du royaume d'Anga. Karna avait donc beaucoup d'estime et d'amitié pour lui. Karna l'embrasse avec ferveur et dit, "Je n'oublierai jamais votre générosité. Vous avez sauvé mon honneur. La terre peut se briser, mais je ne t'abandonnerai pas. A partir de ce moment, tes amis sont mes amis, et tes ennemis mes ennemis les plus amers". (82)

Lorsque Karna alla à la rencontre de Bheeshma sur son lit de flèches sur le champ de bataille, Bheeshma le supplia de rejoindre ses frères. Mais Karna secoua la tête. Il a dit : "Non. Il était trop tard au moment où Kriba m'a insulté en déclarant que je ne pouvais pas participer au tournoi, et Duryodhan m'a sauvé en me donnant un royaume. Il s'est tenu à mes côtés quand tout le monde était contre moi. J'ai mangé son sel. Je ne peux pas l'abandonner". (275) Il pense que "la dette du sel ne peut être remboursée que par le sang". (276) Dans la guerre de Kurushetra, Bheeshma est nommé commandant de l'armée de Kaurava. Mais au motif que Karna avait humilié Draupadi et manqué de respect à son gourou Parasuram, Bheeshma refusa de le prendre dans l'armée des Kaurava. Sachant que Bheeshma était le guerrier le plus expérimenté, Karna avait accepté par égard pour son ami, mais avec une grande colère, car c'était la guerre pour laquelle il s'était préparé toute sa vie. La vérité est que Bheeshma connaissait secrètement la lignée de Karna et ne voulait donc pas qu'il combatte ses propres frères. Il dit à Karna : "Je n'ai jamais été vraiment en colère contre toi. Je t'ai seulement châtié pour ton propre bien - et parce que tu as encouragé les mauvaises ambitions de Duryodhan". (273)

Les femmes ne sont pas les seules à sauvegarder les secrets inavoués. Après avoir entendu la conversation entre Karna et Bheesma sur le lit de flèches à propos de la filiation de Karna, et avoir été témoin de l'offre de Draupadi faite par Kunti à Karna pour qu'il passe du côté des Pandavas, et de l'aveu de son désir pour Draupadi, Draupadi a pu se lier à Kunti : "J'ai découvert que par une osmose inexplicable, le secret de Kunti était devenu mon secret. Moi aussi, je le garderais maintenant" (281). L'amour secret de Draupadi pour Karna est présent tout au long du récit. Le duel entre la loyauté et le désir en elle sature les pages du Palais des illusions. Elle admet que, bien qu'elle soit une bonne épouse, elle n'aime pas Bheem comme il voudrait être aimé, ni aucun de ses maris, car aucun d'entre eux n'a le pouvoir de l'agiter comme le fait le simple souvenir de Karna (213). Divakaruni n'a aucune inhibition lorsqu'elle

entonne le secret du cœur d'une femme en jetant aux orties les enceintes patriarcales et, à l'heure de sa mort, elle fait en sorte que Draupadi pense à Karna plutôt qu'à ses maris. Même Draupadi se demande si elle n'a pas fait le mauvais choix lors du swayamvar (351). Elle termine son récit sur une note puissante : " Je suis flottante, expansive et insaisissable - mais je l'ai toujours été, seulement je ne l'ai jamais su ! Je suis au-delà du nom, du sexe et des modèles d'emprisonnement de l'ego. Et pourtant, pour la première fois, je suis vraiment Panchaali. Je tends mon autre main vers Karna, comme c'est surprenant de voir la solidité de l'étreinte ! Au-dessus de nous, notre palais nous attend, le seul dont je n'ai jamais eu besoin. Ses murs sont l'espace, son sol est le ciel, son centre est partout. Nous nous élevons ; les formes s'agglutinent autour de nous pour nous accueillir, se dissolvant, se formant et se dissolvant à nouveau comme des lucioles dans un soir d'été. (360)

Conclusion

Chitra Divakaruni a présenté Karna comme un individu enlisé dans les circonstances. Il appartient à ce que Northrop Frye appelle l'archétype de l'"omphale". Elle a dépeint sa vie comme l'histoire d'un échec continuel. Il souffrait de la honte de l'illégitimité. Il était sujet au ridicule et à l'humiliation. Il est l'homme déraciné en quête d'une identité. Il n'avait pas de véritable sentiment d'appartenance. Il était privé de son identité de naissance. Kunti avait mis Karna, un bébé sans défense, à flot sur une rivière pour sauver sa réputation, commençant ainsi la chaîne de la misère de Karna. Elle s'est accrochée à son secret, se protégeant à ses dépens. Ce faisant, elle lui a refusé toute chance d'affirmer sa dignité et son identité. Au moment de la grande guerre, elle lui a révélé le secret non pas par souci de lui, mais simplement pour sauver ses cinq autres fils. Karna pensait que sa connaissance du secret aurait fait toute la différence. "(274) En cachant sa naissance et son identité, Kunti a causé des dommages psychologiques plus profonds et cachés à Karna. Tout au long de son enfance solitaire, il avait rêvé d'avoir des parents à aimer et à chérir. Mais le plus grand malheur était qu'il détestait et enviait ses frères depuis qu'il les avait rencontrés lors du tournoi malheureux d'Hastinapur. Le manque de bases solides peut amener une personne à réagir de manière anti-héroïque. Mais Karna reste un brave héros, un esprit courageux qui a bravé les obstacles toute sa vie et est mort avec un courage, une valeur et un honneur terribles. La dignité avec laquelle il a mené sa vie fait de lui un héros préféré de tous. Ainsi, Chitra Divakaruni a recréé Karna en tant qu'archétype afin de passer en revue les problèmes socioculturels tels que la discrimination et la marginalisation des castes qui continuent d'exister depuis l'époque épique jusqu'à nos jours. On peut dire qu'à travers l'archétype de Karna, Chitra Divakaruni a mis l'accent sur certaines pratiques sociales dominantes. Karna souffre beaucoup du système de castes existant, de l'injustice sociale et de l'exploitation. Le système rigide des castes en Inde a créé des inégalités et des injustices sociales. Karna s'est vu refuser la possibilité d'apprendre les arts martiaux en raison de sa marginalisation sociale. Tout au long du roman, il reste passif et inactif en raison de la pression de l'inégalité sociale, de la discrimination des castes et de la marginalisation sociale.

Références

1. Connell, R.W., Reciprocal Relationships between Masculinity and Femininity in Thi. Ja"s Mogamul and Mulk Raj Anand"s Gauri". (Ed) N.Chandra. Masculinities. Cambridge Polity Press, 1995.

2. Divakaruni, Chitra Banerjee. The Palace of Illusions. London: Picador an Imprint of Pan Macmillan, 2008.

3. Nandy, Ashis, The Intimate Enemy Loss and Recovery of Self under Colonialism. Oxford: Oxford UP, 1983.

4. Rajeshwar Mittapalli and Letizi Alterno. (Ed) Postcolonial Indian Fiction in English and Masculinity. New Delhi: Atlantic Publishers, 2009.

5. https://www.indianfolk.com/palace-of-illusion-giving-a-voice-to-draupadi-edited/

6. http://www.voccoutreach.in/vol11/6.pdf?i=1

Écriture balzacienne en traduction : Étude de cas du *Père Goriot* d'Honoré de Balzac en tamoul

Madhavan K.

Résumé

Les traducteurs tamouls choisissent les œuvres françaises en fonction de leur préférence. Les uns s'orientent vers des œuvres contemporaines et d'autres vers des classiques. Mme S. Madanacalliany relève du deuxième type. A ce titre d'exemple, elle présente la traduction tamoule, publiée en 2012, du roman *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac, daté de plus de deux siècles. Le roman révèle la société et l'époque du XIX^{e} siècle et se fonde sur le romantisme. L'auteur y recourt aux scènes de la vie parisienne où les personnages témoignent des événements historiques, des vices et des enjeux de cette société. Il note à l'ouverture : cette œuvre, « sera-t-elle comprise au-delà de Paris ? Le doute est permis ». Vu la problématique de l'œuvre, nous nous demandons : Pourquoi la traductrice a-t-elle choisi une telle œuvre ? Comment a-t-elle surmonté cette problématique ? Et davantage, comment sa traduction restitue l'atmosphère d'une époque et l'écriture balzacienne ? Notre étude tentera de trouver donc des réponses aux questions en comparant le texte original et sa traduction. De plus, elle mettra en lumière quelques méthodes et stratégies de traductrice ainsi que son style.

Mots-clés : Traduction littéraire, français-tamoul, *Le Père Goriot*, Honoré de Balzac, Écriture balzacienne, S. Madanacalliany.

L'échange littéraire entre le français et le tamoul a une longue histoire. L'arrivée des œuvres françaises en tamoul connait un grand essor depuis le début du XXI^{e} siècle. Dans l'époque contemporaine, les traducteurs choisissent soigneusement le texte et aussi la manière de le traduire ou présenter à la culture réceptrice. D'un côté, ils effectuent une traduction fidèle de l'œuvre originale. De l'autre, ils fournissent des informations importantes et nécessaires sur l'œuvre et son auteur pour faire saisir les deux dans son intégralité aux lecteurs cibles.

Il existe deux types de traducteurs : les uns choisissent des œuvres contemporaines et les autres préfèrent traduire les classiques de la littérature française, en choisissant une des deux approches, à savoir sourcière et cibliste. Quand il s'agit de la traduction sourcière, le traducteur élucide les termes culturels de la langue source en ses propres mots sans perdre le sens original. Il attache plus d'importance à la langue source qu'à la langue cible. Il s'efforce d'emmener les lecteurs près de l'auteur. Au contraire, un traducteur cibliste cherche à simplifier sa traduction, tente de réduire l'autre et l'étrangeté du texte original et renseigne peu sur les deux derniers. Il aspire à emmener le texte traduit près du lecteur, en rendant sa traduction plus simple et adaptable selon la culture cible.

A cet égard, Mme S. Madanacalliany choisit des œuvres classiques françaises et s'appuie sur l'approche sourcière pour la traduction en tamoul. Née en ١٩٣٨, elle est professeur de tamoul en retraite du lycée français de Pondichéry, sa ville natale. Elle a obtenu son « Diplôme de Bachelier de l'enseignement secondaire à l'université de Paris » en 1958 et un

Master en français à l'université de Karnataka en 1974. Elle a aussi enseigné le français dans plusieurs institutions. Elle est auteur et traducteur de plusieurs ouvrages et articles en français et en tamoul. Elle a reçu beaucoup de prix littéraires dans les deux sociétés dont *Tamil Poulavar Pattam* (trad. lit. Érudit tamoul) par l'université de Madras (en 1974) et le Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques (en 2002) méritent d'être mentionnés. Ayant une grande passion pour les langues et les littératures française et tamoule, Mme Madanacalliany a effectué ou effectue encore de nombreuses traductions dans les deux langues[1]. En voici certaines traductions qu'elle a fait directement du français en tamoul : *Britannicus* de Jean Racine (1974), *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (1981), *La peste* d'Albert Camus (1999) et autres. En 2012, S. Madanacalliany a traduit *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac en tamoul, sous le titre intitulé « தந்தை கோரியோ » (*Thanthai Goriyo*). Elle est « la première traductrice dans l'histoire de la traduction des œuvres françaises en tamoul au XX^{e} siècle. »[2]

D'après la liste annexée à l'article d'Azhagarasan Rajamanickam et de Geetha Ganapathy-Doré[3], nous notons que certains des travaux de Balzac sont présentés en tamoul. En voici : *Honorine* (en 1955), *Le contrat de mariage* (en 1957), *Mémoires de deux jeunes mariées* (en 1961), *La fille aux yeux d'or* et *Eugénie Grandet* (en 1962), *Le Père Goriot* (1965) et quelques nouvelles sélectives. Toutes ces traductions ont été faites par le biais de l'anglais. Malheureusement, nous n'avons pas pu rapporter plus d'informations sur ces traductions car elles ne sont pas disponibles dans les bibliothèques et chez les maisons d'éditions indiennes. Pour la première fois, après deux siècles, une traduction directe d'un des travaux de Balzac voit le jour dans la langue tamoule. C'est la traduction du *Père Goriot* en tamoul, publiée en 2012, par Mme Madanacalliany.

Honoré de Balzac (1799-1850) est un maître du roman français et du réalisme. Romancier, dramaturge, critique littéraire, éditeur, journaliste et autres, il a publié une avalanche d'œuvres littéraires qui sont aujourd'hui les trésors de la littérature française. *La Comédie humaine*, œuvre titanesque rassemblant l'ensemble de ses ouvrages et « unique dans la littérature française, fait de son auteur à la fois un historien, un témoin de son époque, un penseur et un maître de la fiction et de l'émotion »[4]. En d'autres termes, ses œuvres reflètent l'histoire des mœurs et de la société de son temps. Il décrit minutieusement des personnages et des évènements, qui va de l'observation sociologique à l'esthétique réaliste. Cette immense œuvre est constituée de trois parties : études de mœurs, études philosophiques et études analytiques. Le premier regroupe un ensemble de six romans dont relève *Le Père Goriot*. Celui-ci fait preuve des scènes de la vie privée. Il a été publié d'abord en feuilleton, puis en livre en 1835 et a connu ainsi un succès populaire. Balzac raconte en bref la vie d'un père ressentant un amour incomparable pour ses deux filles et leur donnant toute sa fortune

1. https://muelangovan.wordpress.com/category/%E0%AE%AE%E0%AE%A4%E0%AE%A9%E0%AE%95%E0%AE%B2%E0%AF%8D%E0%AE%AFE0%AE%BE%E0%AE%A3%E0%AE%BF/, consulté le 04 avril 2020.
2. Pugazhendhi K. *Réaction, réfraction, résistance : traduction des œuvres françaises en tamoul (1920-2010)*, thèse de doctorat, soumise au centre d'études françaises et francophones, l'université Jawaharlal Nehru, 2017, p.281
3. Azhagarasan Rajamanickam, Geetha Ganapathy-Doré. *Mapping French - Tamil Transl(oc)ations*. 2016. HAL-01343786. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01343786/file/Annex%201%20-Mapping%20French%20-%20Tamil%20Transl%28oc%29ations.pdf, consulté le 10 juin 2022.
4. Le Petit Robert 2014, version électronique.

pour les intégrer à la haute société. Le père Goriot représente le « Christ de la paternité ». La paternité et l'argent y sont les thèmes principaux.

Concernant l'écriture balzacienne, le roman est un mélange du romantisme et du réalisme car le premier décrit la mélancolie humaine et le second critique les faits et gestes du peuple et de la bourgeoisie. Pour marquer la différence entre les classes sociales, le romancier y a mêlé la langue soutenue (pour se référer aux sujets nobles et à l'aristocratie) et la langue familière (pour parler aux sujets dits « plus bas » et au peuple). Il a utilisé des expressions, des allusions aux pensionnaires, un mélange de genres et de registres de langue, etc. Le roman récapitule un temps et un espace passés dans l'histoire de France en général et celle de Paris en particulier. Il fournit de nombreuses informations historiques, géographiques et symboliques et fait surgir l'idée balzacienne selon laquelle l'environnement explique les personnages.

Présenter une œuvre littéraire étrangère à une société dont la culture, les mœurs, les habitudes, la géographie, voire l'histoire sont différents de ceux de l'auteur original pose de nombreux enjeux et difficultés aux traducteurs. La traductrice S. Madanacalliany, éprise de ces éléments, a décidé de traduire non pas une œuvre propre à un ou à plusieurs de ces éléments mais a traduit une seule œuvre remplie de l'ensemble de ces éléments, comme le prouve son choix du livre *Le* Père Goriot pour la traduction. Le roman dépeint la vie du père Goriot et retrace également les mœurs, la culture, l'histoire et voire la géographie parisienne du XIX^{e} siècle, fidèle à l'écriture balzacienne.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de connaître la disposition du livre traduit. Celui-ci comporte quatre parties principales : une introduction, une biographie de l'auteur, une traduction du texte original et une conclusion. Ces dernières favorisent non seulement la compréhension du texte original mais aussi l'écriture esthétique de Balzac. Dans la première partie, la traductrice exprime le choix de son texte traduit, son regard envers l'auteur, son objectif de la traduction, une brève histoire de la société française du XIX^{e} siècle, le rôle de la littérature et des mouvements littéraires du XIX^{e} siècle, la différence entre le classicisme et le romantisme, etc. La deuxième partie porte sur la vie de l'auteur et ses œuvres principales, la comparaison entre l'auteur et Napoléon, le succès de ses œuvres, le rôle du Père Goriot, etc. La conclusion souligne la nature singulière du livre, les motivations de l'auteur à publier ce roman historique, l'écriture balzacienne et la description minutieuse des personnages et des environnements, les thèmes principaux de l'œuvre, un miroir symétrique des maux de la société riche et pauvre, l'objectif de *La Comédie humaine* selon Balzac et d'autres. Pour dire autrement, ses notes explicatives, informatives et contextuelles aident à mieux saisir l'époque de son temps ou le contexte, l'architecture du livre, l'idéologie et l'écriture de l'auteur. Des connaissances de base qu'elle y donne met en relief l'aspect théorique du livre. L'objet ultime de notre travail est de mettre en lumière la pratique, c.-à-d. examiner comment la traductrice adopte son approche pour traduire l'écriture balzacienne en tamoul.

Dans notre article, nous allons d'abord voir la motivation de la traductrice pour choisir ce texte et puis explorer quelques notions saillantes démontrant comment l'écriture balzacienne est représentée dans sa traduction. Pour ceci, nous allons diviser notre analyse en six parties principales. Chacune manifeste d'un côté les stratégies traductionnelles et le style de la traductrice, et de l'autre, l'esthétique du livre et l'écriture stylistique et idéologique de l'auteur.

Tournons vers son choix du texte. A cet égard, Mme S. Madanacalliany fournit la réponse à cette question :

> « பாரிசைத் தவிர மற்ற நாடுகளில் உள்ளோர் இதைப் புரிந்து கொள்வார்களா ? என்ற வினா இந்நூலைப் படித்த எனக்கு இதைத் தமிழாக்கம் செய்யும் ஆவலைத் தூண்டியது. »[5]

A travers cette citation, elle dit qu'elle est sa motivation pour traduire cette œuvre ; elle s'est posée la même question de celle de Balzac, à savoir « cette œuvre sera-t-elle comprise au-delà de Paris ? ». On comprend que la traductrice s'engage sur ce projet avec sincérité et avec l'intention de construire un pont entre le passé et le présent, dans une différente langue. Pour réaliser ce type de traduction, elle utilise différentes stratégies et techniques traductionnelles, que nous allons analyser prochainement. A cette remarque, elle ajoute qu'un texte littéraire a pour but de communiquer un certain message fondé sur les principes de la réalité. La traductrice explique aux lecteurs que Balzac dépeint cette réalité dans cette œuvre à travers les personnages qui vivent et subissent des expériences réelles à Paris. Elle évoque que les époques se succèdent, l'histoire évolue, mais la vérité vit pour toujours. L'objectif de cette traduction est de partager avec les lecteurs tamouls les vérités de Balzac. Par rapport à celui-ci, elle annonce que la traduction mène à la découverte d'un auteur étranger, d'une culture, d'une langue, d'une société. L'auteur et son œuvre franchissent les frontières géographiques et font partie des ressources humaines mondiales. Par conséquent, nous remarquons que la traductrice souhaite établir une traduction fidèle de l'œuvre originale en reflétant les « vérités de Balzac ».

Compte tenu de son choix de texte et son regard envers l'auteur, entamons la première partie de notre article portant sur la structure du livre traduit, le romantisme et la différence entre les classes sociales.

I

La traduction tamoule du Père Goriot s'intitule *Thanthai Goriyo*. La traductrice justifie le choix de son titre dans son introduction. Selon elle, le père Goriot est le personnage central du roman, autour duquel se développe toute l'action. Vu le thème et l'intrigue du texte, la traductrice a décidé de faire une traduction littérale du titre. C'est une des tendances traductionnelles du XXIe siècle. D'une autre perspective, cette traduction littérale du titre relève de sa fidélité envers le texte original dès le début de l'ouvrage. Sur le plan structural, elle découpe des phrases complexes en plusieurs petites phrases. Elle suit la même stratégie dans l'ensemble de sa traduction, que l'on peut observer à travers des extraits présentés subséquemment. Il peut être du fait que le romancier utilise plusieurs idées dans une seule phrase complexe. Il est difficile de représenter exactement la même structure et les mêmes idées intactes dans la langue tamoule.

Contrairement aux textes littéraires à l'époque du Classicisme, plutôt tourné vers le style soutenu avec des sujets nobles, Balzac, dans *Le Père Goriot*, a appliqué la prose et les principes du romantisme en mélangeant la langue populaire et soutenue afin de différencier les classes sociales. Cette particularité de l'écriture balzacienne a fortement inspiré ses

5. Notre traduction en français : « Ceux qui vivent en dehors de Paris, arriveront-ils à comprendre ce texte? Eprise de cette question, je me suis lancée dans la traduction de cette œuvre en tamoul ».
BALZAC Honoré de, *Thanthai Goriyo* (dans l'introduction), tran. S. Madanacalliany, Sahitya Akademi, New Delhi, 2012, p.7

contemporains. A l'inverse du français, où il y a peu de différence entre l'oral et l'écrit, le tamoul diffère significativement. La traductrice, fidèle à l'auteur, s'adapte en utilisant principalement la langue soutenue dans l'ensemble et la langue familière surtout pour les dialogues. Toutes ces méthodes de traductions sont effectivement mentionnées dans l'introduction de la traduction.

Par exemple, elle n'emploie que la langue familière dans les dialogues de Sylvie (cuisinière de la pension Vauquer) et de Christophe (domestique), puisqu'ils sont issus de la classe défavorisée ou des sujets dits plus bas. Pour donner un aperçu de ce titre, regardons par exemple le dialogue entre Sylvie et madame Vauquer dans lequel la dernière s'est profondément dormie et s'est levée très tard en raison d'épais brouillards :

> – Bah ! vos pensionnaires avaient bien le diable au corps ; ils ont tous décanillé dès le patron-jacquette [*sic*, potron-jaquet].
>
> – Parle donc bien, Sylvie, reprit madame Vauquer : on dit le patron-minette [*sic*, potron-minet].
>
> – Ah ! madame, je dirai comme vous voudrez. […] (*Le Père Goriot*, p.53)
>
> "இன்னிக்கென்று உங்கள் வாடகைக்காரர்கள் எல்லாருக்கும் பேய் பிடித்துக்கொண்டது போல ஓடிப்போய்விட்டார்கள். கரிக்கல்ல பிய்ச்சுக்கிணு பறந்துட்டாங்க."
>
> "சரியா பேசு சில்வி? கருக்கலில் போய்விட்டார்கள்," என்று வோக்கேர் அம்மாள் அவளைத் திருத்தினாள்.
>
> "சரிங்க, நீங்கள் சொல்கிற மாதிரியே இனிமேல் திருத்தமாகப் பேசுகிறேன். […] [C'est nous qui soulignons] (*Thanthai Goriyo*, pp.73-74)
>
> "Aujourd'hui tous vos locataires se sont accourus comme s'ils étaient possédés par le diable. Ils ont décanillé dès potron-jaquet. "
>
> "Parle bien Sylvie ? ils se sont enfouis le petit matin," madame Vauquer l'a corrigée.
>
> "D'accord, je parlerai donc bien comme vous le prévoyez. […] (Notre retraduction en français)

Le message du texte source s'est rendu en tamoul alors que la traductrice va au-delà du message et reproduit la langue de Balzac, c.-à-d. elle calque la langue familière du texte de départ dans celle du texte d'arrivée. À savoir, elle emploie plutôt la langue familière, mais non la langue soutenue, comme le démontre son choix des mots suivants : elle utilise « இன்னிக்கென்று » (aujourd'hui) au lieu de « இன்றைக்கென்று », « எல்லாருக்கும் » (tous) au lieu de « எல்லோருக்கும் », « பிடித்துக்கொண்டது » (possédés) au lieu de « பிடித்தது », « கரிக்கல்ல பிய்ச்சுக்கிணு பறந்துட்டாங்க » (ils ont décanillé dès potron-jaquet) au lieu de « கருக்கலிலே சிட்டாகப் பறந்துவிட்டார்கள் ».

Pour se conformer au langage standard, elle se sert des mots et des expressions venant de la langue tamoule pure, standard et littéraire suivant ainsi : ஆடவர் (les hommes), பெண்டிர் (les femmes), எழுத்தர் (l'employé), சிற்றுண்டி (le déjeuner), அன்புத் தழுவல் (la caresse), மயிர் (les cheveux), உங்களப்பாவின் மரணக் கேவல் (le râle de votre père), மத்திம அறிவு (la médiocrité), குடிவழிமரம் (l'arbre généalogique), சந்தடி இல்லாமல் (sans faire de bruit), etc. A travers ces termes, nous remarquons trois phénomènes importants. Premièrement, les mots et les expressions relève principalement de la langue standard et littéraire, comme l'on peut noter dans tous ces termes, sauf les deux derniers. En ce qui concerne le dernier, la traductrice ne le traduit pas en « சப்தம் இல்லாமல் », provenant du sanskrit, mais plutôt

en pure tamoule « சந்தடி இல்லாமல் ». Cela prouve à nouveau qu'elle décide de ne pas employer les termes pour les termes provenant du sanskrit. Deuxièmement, la traductrice crée des néologismes pour les termes pour lesquels les équivalents n'existent pas en tamoul. Prenons « l'arbre généalogique » par exemple, elle forge un nouveau terme en calquant arbre (மரம்) et généalogie (குடிவழி / மரபுவழி) comme « குடிவழி + மரம் ». Les deux cas que nous avons abordés n'empêchent pas la lisibilité du texte traduit et soulignent donc la compétence langagière et la créativité de la traductrice. Regardons la partie suivante démontrant l'aspect stylistique de l'auteur.

II

Quant à l'acte traductionnelle d'une œuvre littéraire, un traducteur ou une traductrice s'appuie sur divers procédés de traduction, dont relève l'adaptation. Celle-ci consiste de trouver une « équivalence de situations » dans la langue cible. En ce sens, la traductrice fait de nombreuses adaptations dans sa traduction, commençant par les noms français et allant jusqu'aux expressions et comparaisons françaises. A ce titre d'exemple, elle traduit « corsage » en « கவுன் » **(***gown*), nom anglais emprunté. Faute d'équivalent en tamoul, elle ne le traduit pas par son équivalent en anglais comme « *blouse* » ou « *bodice* » car il risque de tomber dans le piège d'un faux-ami. Puis, elle présente seulement le sens global des termes français, que l'on peut noter dans la traduction de la gastronomie (comme pâte en மாவு (farine), vin en சாராயம் (alcool), etc.) et des vêtements français (pour corset en சட்டை (chemise), redingote நீண்ட சட்டை (chemise longue), peignoir en நீண்ட அங்கி (longue robe) et autres.). Ensuite, pour marquer un caractère d'ancienneté, la traductrice y emploie des termes tamouls qui s'écrivaient autrefois dans la littérature tamoule, comme « கச்சை » pour « busc », « இனிப்புப் பண்டங்கள் » pour « friandises », « கசாயம் » pour « tisane », « சேனாதிபதி » pour « maréchal », « மாடவீதி » pour « grande route », « திராட்சைக் கொல்லை » pour « produit industriel de la vigne », « திருமண ஓலை » pour « bans », etc.

Cela étant dit, les termes employés dans le texte original sont parfois présentés soit par une note explicative soit par une parenthèse. Par exemple, elle traduit « pain » en « riz » étant donné que ce dernier est un aliment de base dans le Sud de l'Inde. Même après cette adaptation, la traductrice insère le texte source en parenthèse pour expliquer aux lecteurs cibles que le pain dans la culture sourcière est l'équivalence du riz. Pareillement, le terme « volumes » est traduit en « *Ramayanam* » (Ramayana) pour démontrer métaphoriquement qu'il est impossible de raconter l'épopée Ramayana, composant de 6 gros volumes, en un jour. Dans le contexte du livre, Eugène écrit une lettre à sa mère pour lui demander de l'argent et en annonçant qu'il lui prendrait des « volumes » pour expliquer la raison de sa demande. La traductrice mentionne « பருமனான நூல் » (un gros volume) en note en bas de page pour souligner qu'elle est l'origine de l'adaptation du texte de départ. Enfin, par rapport à la traduction des expressions françaises en tamoul, elle utilise principalement deux modèles traductionnels. Le premier consiste en trouver une équivalence de situation dans la langue cible et le second est le même que celui du premier accompagné d'une note montrant le texte de départ.

En voici un exemple qui démontre le premier modèle de traduction. La traductrice interprète l'expression « je n'ai pas le sou » en « என்னிடம் தம்படிகூட இல்லை » (je n'ai pas le sou). Elle ne le traduit pas mais trouve son équivalence en tamoul. L'expression française et

tamoule souligne qu'une personne est totalement démunie d'argent. « Je n'ai pas le sou » est une expression familière tandis que la traductrice l'adapte au même type d'expression, c.-à-d. l'expression familière qui s'employait auparavant dans la société tamoule. Par conséquent, nous constatons que la traductrice va à la recherche des situations de la langue, de la littérature et voire de l'histoire tamoule pour faire communiquer nettement le propos de l'œuvre et le vouloir dire de l'auteur aux lecteurs. En ce qui concerne le second modèle traductionnel, regardons une expression du texte original et son adaptation au texte traduit qui se présente ainsi :

> Nous avons une faim de loup, nos quenottes sont incisives, […]. (*Le Père Goriot*, p.109)
>
> *நமக்கு யானைப்பசி* நிம்முடைய பற்கள் எல்லாம் வெட்டும் பற்கள்.* (*Thanthai Goriyo*, p.183)
>
> Nous avons une faim d'éléphant*, nos dents sont incisives. (Notre retraduction en français)

Dans un premier temps, la traductrice passe le message du texte original par sa traduction. Ensuite, elle adapte uniquement l'expression « avoir la faim de loup » par « *யானைப்பசி* » (avoir la faim d'éléphant) pour la culture réceptrice, afin de montrer que l'homme est avide de l'argent et des biens. Elle traduit littéralement le reste du texte source en tamoul. D'après sa traduction, la traductrice donne l'impression que l'éléphant a des dents incisives alors qu'en réalité, les éléphants ont seulement des molaires à broyer. Le style de l'auteur est préservé et pour faciliter la compréhension des lecteurs cibles, l'expression française se présente sur la note en bas de page ainsi « *பிரஞ்சில் ஒநாய்ப்பசி என்று உள்ளது* » (il s'agit de la faim de loup en français). Par ceci, la traductrice suit l'approche cibliste et sourcière, en montrant d'un côté le style de l'auteur et l'expression française à ses lecteurs et de l'autre l'adaptation de cette même expression en tamoul. Concentrons-nous aussi sur un cas similaire sur l'esthétique du livre.

III

Il faut garder à l'esprit que le livre original se situe dans une ancienne époque. Peut-être, elle souhaite présenter sa traduction d'un caractère d'ancienneté et de pureté. C'est-à-dire, elle s'appuie pleinement sur des mots littéraires et standards venant de l'origine tamoule et évite l'emprunt à l'anglais et au sanskrit dans sa traduction. En revanche, elle retient ces termes anglais tels quels de l'original dans sa traduction et ajoute une note explicative. Pour le comprendre mieux, prenons par exemple un petit extrait de l'original et sa traduction qui se présentent ainsi :

> Sachez-le : ce drame [*Le Père Goriot*] n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être ! (Le Père Goriot, p.22)
>
> *ஒன்றை மட்டும் தெரிந்து கொள்ளுங்கள். இச்சோகக்கதை கற்பனையுமல்ல, புதினமுமல்ல.* "All is true"* – *இது எவ்வளவு உண்மையென்றால் இவற்றின் கூறுகள் ஒவ்வொருவரிடமும் உண்டு. அதாவது எல்லோர் மனத்தினுள்ளும் புதைந்திருக்கின்றன என்பதை அடையாளம் கண்டு கொள்ளலாம்.* (*Thanthai Goriyo*, p. 18)
>
> Sachez simplement une chose. Cette tragédie n'est ni une fiction, ni un roman. "*All is true*"* - il est aussi vrai que chacun a des éléments chez soi. C.-à-d., on peut les reconnaitre et ancrer dans l'esprit de tous. (Notre retraduction en français)

La traductrice communique le message du texte original en tamoul. Elle tente de rapprocher non seulement la structure du texte source mais aussi conserve la forme du texte source, les

termes anglais en l'occurrence. Elle ne manque pas de mentionner, à travers une note, que c'est l'auteur qui les utilise dans l'original. Regardons la note qu'elle y ajoute :

> *"All is true." Shakespeare – ஆசிரியர் ஆங்கிலத்திலேயே கூறுகிறார். (*Thanthai Goriyo*, p. 18)
>
> *"*All is true*." Shakespeare – l'auteur le dit en anglais. (Notre retraduction en français)

En ce faisant, elle manifeste nettement la ligne démarcative entre l'auteur et la traductrice. Elle dit indirectement à ses lecteurs qu'elle ferait apercevoir le fond et la forme de l'écriture balzacienne. D'ailleurs, elle occupe une place singulière dans sa traduction. De même, la partie suivante explorera l'aspect historique du livre et l'allusion aux personnages.

IV

En ce qui concerne les noms propres, il y a une foule de personnages dans ce roman. La traductrice essaie de son mieux de translittérer les noms propres français dans sa traduction. Goriot en கோரியோ (*Gorio*), Eugène de Rastignac en ஏழேன் தெ இரஸ்திஞாக் (Ezhene de Irestignac), Delphine en தெல்ஃபின் (Delfine), Anastasie en அனஸ்தாசி (Anastasi) en sont des exemples. Là où la dernière consonne se termine par le « n », comme dans le cas de Vautrin (வோத்ரேன் – *Votrin*) et Nucingen (நுய்சின்ஹான் – Nuisinzhane), elle translittère cette consonne également de sorte que le lecteur cible prononce ces consonnes bien qu'ils ne se prononcent pas en français.

En outre, les titres de noblesse ont été empruntés au français afin de montrer le système hiérarchique de la société française du 19e siècle. La traductrice explique par exemple deux titres en recourant aux notes en bas de page qui se présentent ainsi :

No.	Noms dans le texte source	Noms dans la traduction	Notes en bas de pages	Retraduction en français
1	marquis	மர்க்கி*	மர்க்கி: (marquis) பிரமுகர் வகுப்பில் டியூக்குக்கும் (duke) கோன்த்துக்கும் (comte) இடையில் உள்ள பட்டம்.	*markki* : (marquis) titre de noblesse qui prend rang entre le duc (*duke*) et le comte (comte).
2	baronne	பரோன்*	(BARON) ஆண்பால் (BARONNE) பெண்பால்: இங்குப் பெண்பாலில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதுவும் உயர்குடி மக்கள் பட்டங்களில் ஒன்று.	(BARON) masculin (BARONNE) féminin : le nom féminin est utilisé ici. C'est un titre de noblesse.

Cependant, les titres de civilité ont été traduits en tamoul : la traductrice fait son choix entre « செல்வி » et « குமாரி » pour traduire Mademoiselle et « அம்மாள் » et « திருமதி » pour traduire Madame, selon le contexte dans lequel s'insèrent ces deux appellations.

Nous trouvons aussi d'autres noms comme les noms de villes et de lieux, d'écrivains et d'artistes, de personnages de l'Histoire de France et de la mythologie grecque etc. qui sont translittérés identiquement en tamoul. La traductrice est consciente du fait que *Le Père Goriot* de Balzac aborde une époque passée de l'histoire de France et qu'il ne suffit pas de

tout simplement emprunter les noms de villes et de lieux au livre original. Si elle le faisait, ses lecteurs cibles, éloignés culturellement et géographiquement de la langue de départ, ne comprendraient rien de leurs significations. Elle se sert alors des notes en bas de page pour expliquer à ses lecteurs le contexte géographique, culturel, social, etc. Pour le connaitre de près, nous repérons quelques noms de villes et de lieux, accompagnés de leurs notes :

No.	Noms dans le texte source	Noms dans la traduction	Notes en bas de pages	Retraduction en français
1	Conflans	கோன்ஃப்லான்*	கோன்ஃப்லான் (CONFLANS), பிரஞ்சில் S-க்கு உச்சரிப்பு இல்லை. மார்ன் என்ற ஆறு, சேன் ஆற்றோடு இணையும் பகுதி.	Conflaane (CONFLANS), le 'S' ne se prononce pas en français. Il est situé près du confluent de la Marne avec la Seine.
2	Quartier latin	கர்த்தியே இலத்தேன்*	கர்த்தியே இலத்தேன் (Quartier latin) – பாரிசில் ஓடும் சேன் ஆற்றின் வலக்கரையின் பகுதி, பெயர்பெற்ற பல்கலைக்கழகங்கள் உள்ள இடம்.	*Kartier ilattene* (Quartier latin) – se situe sur la rive droite de la Seine, où siège des universités célèbres.
3	Champs-Élysées	ஷான்சேலிசே*	ஷான்சேலிசே (CHAMPS-ELYSEES): எலிசே என்ற அரண்மனை இப்போது குடியரசுத் தலைவரின் இருப்பிடமாக அமைந்த இடம்.	*Chaanselise* (CHAMPS-ELYSEES): C'est le palais Elysée, la résidence actuelle du Président de la République.
4	Bouffons	பூஃபோன்*	பூஃபோன் (BOUFFONS) இத்தாலிய நாடக அரங்கம்.	*Boofone* (BOUFFONS), théâtre italien.
5	Palais-Royal	பலே ரொயால்*	பலே ரொயால் (PALAIS- ROYAL) நினைவு மண்டபம். ஒரு காலத்தில் சூதாட்ட இடமாக இருந்தது.	*Paley Royaal* (PALAIS-ROYAL) est un monument commémoratif. A l'époque, il était reconnu pour ses maisons de jeu.
6	Oblin	ஒப்லேன்*	ஒப்லேன் (Oblin), தெருவின் பெயர் – இப்போது இது இல்லை.	*Oplene* (Oblin), nom de rue qui n'existe pas actuellement.

7	Saint-Cloud	சேன்–குலுது*	Saint Cloud: சேன் ஆற்றின் ஒரத்தில் உள்ள ஊர். சேன் ஆற்றில் விழுந்த பிணங்களைப் பிடிக்க அங்கே வலைகள் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். இங்கு ஆற்றில் விழுந்து தற்கொலைசெய்து கொள்ளும் செய்தியைக் குறிக்கிறது.	**Saint Cloud:** Cette ville se trouve au bord de la Seine. Ici, les filets sont tendus pour arrêter les cadavres à la dérive. La référence est à l'acte de suicide, aux gens qui se jettent dans le fleuve pour mettre fin à leurs vies.
8	Tuileries	துய்லேரி*	Tuileries: அரண்மனை உள்ள இடம். கொம்யூன் ஆட்சிக் காலத்தில் இது தீயினுக்கு இரையாக்கப்பட்டது. இப்போது பூங்கா மட்டும் உள்ளது.	**Tuileries:** Est un endroit où se trouve le palais. Durant la Commune, le dernier était brulé. Aujourd'hui, il dispose seulement un jardin.

A l'aide de ces notes, la traductrice communique de nombreux messages à ses lecteurs afin de faciliter la compréhension des termes français. Premièrement, elle translittère les noms français en tamoul. Deuxièmement, elle tente de montrer l'écriture et la prononciation françaises aux Tamouls. Troisièmement, elle facilite ses lecteurs en donnant des références géographiques pour trouver et localiser les lieux, les sites et les monuments historiques et culturels, comme l'on peut voir dans les notes telles que Conflans, Quartier latin, etc. Il est indispensable de les localiser ; sans les notes, les lecteurs tamouls auraient des difficultés à comprendre sur le plan sémantique et géographique. Par le biais de ces notes, la traductrice fait visionner non seulement une époque passée de l'histoire de la France mais aussi sa géographie. Elle n'oublie pas d'actualiser certains lieux : la rue Oblin n'existe pas aujourd'hui à Paris. Quelque fois, la traductrice explique un lieu en faisant référence à un autre lieu déjà expliqué : le Conflans et le Quartier latin – situé aux rives de la Seine.

La traductrice se sert des notes pour expliquer les références historiques du XIX^{e} siècle : Champs-Elysées, Palais-Royal, Tuileries, etc. Balzac fige le temps et l'espace de l'histoire parisienne d'une époque passée. Les lecteurs actuels la lisent après deux siècles. La description des faits historiques se fait de manières différentes pour les lecteurs de la langue de départ et d'arrivée. Par exemple, il suffit de fournir la signification des lieux à un moment passé où se situe l'histoire du livre pour les lecteurs français (les notes telles que Bouffons, Saint-Cloud, autres), tandis que pour un lecteur tamoul, il convient de donner la signification historique des lieux ainsi que sa signification actuelle : Champs-Elysées, Palais-Royal, Tuileries, etc.

Nous trouvons aussi d'autres types de noms propres. L'auteur puise pleines de références sur des écrivains, des poètes et leurs œuvres, des scientifiques, des artistes, des personnages tirés des œuvres littéraires, mythologiques, religieuses, etc. Pour le connaitre mieux, regardons le tableau suivant :

No.	Noms dans le texte source	Noms dans la traduction	Notes en bas de pages	Retraduction en français
1	Benvenuto Cellini	பென்வெனுய்த்தோ செல்லினி*	Benvenuto Cellini (1500-1571) – இத்தாலி நாட்டுச் சிற்பி, பொற்கொல்லன் கூட.	Benvenuto Cellini (1500-1571) – est sculpteur et aussi orfèvre italien.
2	Chateaubriand	சத்தோபிரியான்*	சத்தோபிரியான் – (CHATEAUBRIAND): 1768-1848 – பிரெஞ்சு எழுத்தாளன் – பிரெஞ்சு புதின ஆசிரியர்களுக்கு முன்னோடி.	*Sattopiriaane* (CHATEAUBRIAND): 1768-1848 - écrivain francais - est un précurseur du romantisme français.
3	Rousseau	உருஸ்ஸோ*	**ROUSSEAU:** 1712-1778 – பிரான்சு நாட்டு மக்களிடம் புரட்சியின் அடிப்படைக் கருத்துக்களை விதைத்தவர்.	**ROUSSEAU:** 1712-1778 – a semé les idées fondamentales de la Révolution auprès du peuple français.
4	Judas	சூடாஸ்*	சூடாஸ் (JUDAS) – இயேசுவின் 12 சீடர்களில் ஒருவர். அவரைக் காட்டிக்கொடுத்தவர்.	*Soodaas* (JUDAS) – est l'un des douze apôtres de Jésus, qui a trahi le dernier.
5	don Quichotte	தோன் கிஷோத்*	**DON QUICHOTTE:** மிகேல் செர்வான்தேஸ் (Migue CERVANTES: 1638-1710) – ஸ்பெயின் மொழியில் எழுதிய நூல். அனைத்து நாட்டுப்பொது இலக்கியத்தின் பெரும் படைப்பு. கதாநாயகன் பெயரே நூலின் தலைப்பாகும்.	**DON QUICHOTTE:** Migel Servaantese (Migue CERVANTES : 1638-1710) – est un ouvrage éponyme écrit en espagnol. C'est un chef-d'œuvre qui fait partie de la littérature mondiale.

6	Argus	ஆர்குய்ஸ்*	ஆர்குய்ஸ் **(Argus):** இவ்விளவரசனுக்கு நூறு கண்கள். அவை எப்போதும் திறந்தே இருக்கும். இவ்விளவரசனோடு ஒப்பிட்டதன் காரணம், இவன் எப்போதும் விழிப்புடன் இருப்பான் என்பதற்காக. அதுபோன்று விடுதியிலிருப்பவர்களின் பார்வையில் படாமல் இரு இளைஞர்களுக்கும் காதலிக்கச் சந்தர்ப்பம் கிடைக்காது.	**Aarkouis (Argus):** Ce prince a cent yeux. Ils sont toujours ouverts. On le rapporte ici pour dire qu'il est toujours vigilant. Semblablement, les deux jeunes [Eugène et Victorine] n'auront pas l'occasion de faire l'amour sans être vus par les pensionnaires.
7	Pierre Cogniard	கொஞ்சியார்*	**Pierre COGNIARD:** கோன்த் ஆஃப் போன்ட்டீஸ். செயின்ட்–எலென் என்ற புனைப்பெயரும் உடையவர் (1779-1831). சிறையிலிருந்து தப்பிய கைதி. பிரான்சு எம்ப்பையர், இரெஸ்டோரேஷன் காலத்தில் இலெப்டினன்ட் பதவியில் இருந்தவர். பின் சிறை செய்யப்பட்டார். வோத்ரேனின் நகல் எனக் கொள்ளலாம்.	**Pierre COGNIARD:** *Comte of Pontis.* Il porte aussi le pseudo-nom de Sainte-Hélène (1779-1831). Il est un forçat évadé. Durant la période de l'Empire française et la Restauration, il est devenu lieutenant. Puis, il a été arrêté. Il peut être considéré comme la copie de Vautrin.
8	Louis XVI	பதினாறாம் லூய்*	பதினாறாம் லூய் (LOUIS XVI – 1754-1793) – இம்மன்னன் காலத்தில் ஃபிரான்சின் முடியாட்சியைக் கைப்பற்றியிருந்த "CONVENTION NATIONALE" என்ற அரசாங்கம் இவனுக்கு மரணதண்டனை அளித்தது.	*Patinaaraam Looi* (LOUIS XVI – 1754-1793) – Pendant son règne, la Convention nationale a mis fin à la monarchie absolue de droit divin et condamna le roi Louis XVI à mort.

A travers des notes présentées ci-dessus, nous remarquons que la traductrice rapporte systématiquement de nombreuses informations sur des personnes littéraires et artistiques ainsi que sur des personnages historiques et mythologiques. En premier lieu, elle mentionne les noms de ces personnes et de ces personnages en lettres françaises accompagnés de leur date de naissance et de décès, comme l'on peut voir dans les notes ci-dessus. En deuxième lieu, elle

donne un aperçu sur l'idéologie des hommes de lettres (comme Chateaubriand et Rousseau) et aussi sur des artistes célèbres de l'époque du XIX^{e} siècle (comme Benvenuto Cellini). En troisième lieu, elle décrit de grands personnages de l'histoire de France (par exemple, Louis XVI) et d'autres personnes sur des faits scientifiques et scandaleux de l'époque (comme Pierre Cogniard). En quatrième lieu, elle décrit des personnages tirés d'œuvres littéraire, mythologique, religieuse (don Quichotte, Argus de la mythologie grecque, Judas de la Bible, etc.). En dernier lieu, elle fait, à la fin des notes, le rapport entre l'information fournie dans les notes et le livre *Le Père Goriot* afin de faire mieux comprendre non seulement les nuances implicites dans le texte mais aussi la vision de l'auteur à ses lecteurs. Pour le connaitre, regardons un extrait du texte et de sa traduction où l'auteur décrit Monsieur Poiret comme « dupe » en le comparant au personnage Bertrand de la fable de La Fontaine :

> Enfin, cet homme [M. Poiret] semblait avoir été l'un des ânes de notre grand moulin social, l'un de ces Ratons parisiens qui ne connaissent même pas leurs Bertrands, quelque pivot sur lequel avaient tourné les infortunes ou les saletés publiques, enfin l'un de ces hommes dont nous disons, en les voyant : *Il en faut pourtant comme ça*. Le beau Paris ignore ces figures blêmes de souffrances morales ou physiques. (*Le Père Goriot*, pp.30-31)
>
> *முடிவாகச் சொல்லப்போனால், அவர் நமது பெரிய சமூகம் என்ற இயந்திரத்தின் கழுதைகளில் ஒருவர். பெர்த்ரான்* என்ற குரங்குகளை அறியாப் பாரிசின் இரத்தோன் பூனைகளில் ஒருவர். கேடுகளும் பொதுச்சாக்கடைகளும் சுற்றுவதற்கு ஏதுவாய் இருந்த அச்சு இவர். "இந்த மாதிரி ஒரு மனிதன் தேவை" என்று பார்த்ததும் சொல்லக்கூடிய அளவிற்குப் பெயர் பெற்ற மனிதர்களில் ஒருவர். அழகான நம்முடைய பாரிஸ், உடலும் உள்ளமும் அவதியுற வாழும் இந்த வெளிறிய முகங்களை அறியாது.* (*Thanthai Goriyo*, pp.32-33) [C'est nous qui soulignons].
>
> Si l'on veut résumer finalement, il est l'un des ânes de notre grande machine sociale. Il est l'un des chats Ratons parisiens qui ne connaissent pas les singes Bertrand. Il était une impression qui facilitait l'écoulement des maux et des égouts publics. C'était un de ces grands hommes dont on disait " Il nous faut un homme comme ça ", dès que l'on le voyait. Notre beau Paris, il ne connaitrait pas ces visages blêmes qui souffrent de l'âme et du corps. (Notre traduction en français)

Ici, la traductrice communique le message du texte source. Elle utilise deux formes variantes de Paris que nous avons souligné dans la traduction, à savoir *பாரிச்* et *பாரிஸ்*. Cela relève du fait que les traducteurs contemporains translitèrent chacun et chacune et à leur manière. Les deux termes « Ratons » (*இரத்தோன்*) et « Bertrands » (*பெர்த்ரான்*) nécessitent une explication, sans laquelle les lecteurs tamouls n'arriveraient pas à comprendre l'allusion au personnage M. Poiret. Donc, la traductrice ajoute une note en bas de page pour Bertrand qui est la suivante :

> * *லஃபோன்த்தேன்* (LA FONTAINE : 1621-1695) *எழுதிய குரங்கும் பூனையும் என்று சிறு கவிதைக்கதையில் இரத்தோன் பூனை பெர்த்தரான் குரங்கை ஏமாற்றிச் செஸ்ட்நட்* (Chestnut) *காயைச் சாப்பிட்டது. திருவாளர் புவாரே ஒர் ஏமாளி என்பதைக் கூறவருகிறார் ஆசிரியார்.* (*Thanthai Goriyo*, p.32)
>
> * Dans la fable *Le Singe et le Chat* écrit par *Lafonttene* (LA FONTAINE : 1621-1695), Raton le chat a trompé Bertrand le singe et a mangé les marrons (*Chestnut*). L'auteur signale que Monsieur Poiret est une personne qui peut être facilement dupée. (Notre traduction en français)

Cette note présente d'un côté le récit de la fable de La Fontaine et de l'autre, le rapport entre Bertrand et M. Poiret. Pour dire autrement, la traductrice établit un rapport direct entre le message du texte et le vouloir dire de l'auteur. En le faisant, elle explicite les nuances

implicites du texte et ainsi facilite la lisibilité de l'œuvre traduite. A la suite, nous allons aborder les codes sociaux de l'époque.

V

La traductrice annonce dans son introduction que son intention est de partager les vérités de Balzac avec les lecteurs tamouls. Et pour ceci, elle essaie à la fois de traduire le message du texte et aussi de mettre en évidence la vision de l'auteur et sa prise de position. Nous constaterons l'atteinte de l'objectif de la traductrice en examinant ci-dessous l'original et la traduction. Commençons par l'analyse de la forme du livre. Nous avons vu comment les noms propres ponctuent le roman et comment la traductrice les a traduits. Cette même stratégie est utilisée pour l'emprunt des mots au français dans sa traduction. Autrement dit, les termes français sont accompagnés d'une note afin d'informer ses lecteurs tamouls. Jetons un coup d'œil sur la liste des noms naturalisés et de leurs notes :

No.	Noms dans le texte source	Noms dans la traduction	Notes en bas de pages	Retraduction en français
1	louis	லூய்*	*லூய் – பழைய பொற்காசு*	*loui* – Ancienne monnaie d'or
2	livre	லீவ்ர்*	*லீவ்ர் (livre) = பொற்காசு, காலத்திற்கேற்ப மதிப்பும் மாறும்.*	*livere* (livre) = monnaie d'or, valeur varie selon l'époque.
3	sous	சூக்கள்*	*ஒரு சூ (sou) – ஒரு ஃபிரானின் இருபதில் ஒன்று.*	un *soo* (sou) – le vingtième du franc.
4	bourgeois	புர்ழுவா*	*புர்ழுவா – பிரான்சின் அக்காலத்தச் சமூகப்பிரிவுகளில் மூன்றாவது பிரிவைச் சேர்ந்தவர்களுக்கு இப்பெயர். இவர்கள் பெரும் பணக்காரர்கள். வியாபாரம் இவர்களை இந்நிலைக்குக் கொண்டு வந்திருந்தது.*	*Bourjouva* – ce nom désigne les personnes issues de la troisième catégorie des classes sociales de l'époque en France. Ils représentent les gens qui se sont enrichis à l'aide du commerce.
5	gloria	குலோரியா*	**Gloria :** *காப்பி கலந்த மது.*	Gloria : café mélangé d'eau de vie.
6	casquettifères	கஸ்கேத்திஃபேர்*	*கஸ்கேத்திஃபேர் (casquettiferes) அகராதியில் இல்லாத இச்சொல்லைப் பல்ஸாக்கே படைத்தார்.*	*Caskettifere* (casquettiferes) est un terme, qui ne se trouve pas dans les dictionnaires, qu'a forgé Balzac.

7	whist	வ ிஸ்ட்*	சீட்டாட்டத்தில் ‘பிரிட்ஜ்’ வருவதற்கு முன் ஆடப்பட்டுவந்த ஒரு வகை ஆட்டம்.	C’est un jeu de cartes prédécesseur du ‘Bridge’.
8	cornichon	கொர்ன ிசோன் காய்கற ி*	கொர்னிசோன் (cornichon = gherkin) – காடியிலிட்டுப் பதப்படுத்தப்பட்ட சின்ன வெள்ளரிக்காய்.	kornisone (cornichon = gherkin) – petit concombre conservé dans du vinaigre.

Il faut garder à l’esprit que, dans *Le Père Goriot*, Balzac raconte une histoire de la société française de son temps et qu’il y projette les mœurs, les modes de vie, les expressions et les locutions, les comportements de gens, les produits de luxe, la monnaie et autres de l’époque. A cet égard, la traductrice conserve tous ces éléments caractéristiques du livre dans sa traduction et les explique par des notes. Par exemple, livre, louis et sous sont des anciennes monnaies françaises. La référence à la classe bourgeoise, le whist, le gloria, le cornichon, etc. sont des codes sociaux de l’époque. S. Madanacalliany présente non seulement les codes sociaux de l’époque mais aussi l’écriture balzacienne aux Tamouls. En ce sens, elle démontre un néologisme créé par l’auteur, à savoir « casquettifères » (qui veut dire porteurs de casquettes), et ne manque pas de le mentionner dans la note de sa traduction. A l’identique des cas précédents, la dernière partie exposera l’écriture esthétique de l’auteur et de la traductrice.

VI

Par rapport à la langue soutenue, comme nous l’avons déjà dit, la traductrice l’emploie dans l’ensemble du texte traduit. A cet égard, elle tente de créer, d’une part l’écriture balzacienne et de l’autre, l’adapte selon l’usage écrit littéraire et standard tamoul ou utilise les deux à la fois, dans sa traduction. Pour les connaitre mieux, regardons de près quelques extraits de l’original et de sa traduction où les pensionnaires sont habitués à employer *rama* dans leur conversation pour faire des plaisanteries.

> – Eh bien ! *monsieurre* Poiret, dit l’employé au Muséum, comment va cette petite *santérama* ? Puis, sans attendre sa réponse : Mesdames, vous avez du chagrin, dit-il à madame Couture et à Victorine […]
>
> – Il fait un fameux *froitorama* ! dit Vautrin. Dérangez-vous donc, père Goriot ! Que diable ! votre pied prend toute la gueule du poêle.
>
> – Illustre monsieur Vautrin, dit Bianchon, pourquoi dites-vous *froitorama* ? il y a une faute, c’est *froidorama*. (*Le Père Goriot*, p.63)
>
> “என்ன திருவாளர்ர்ர்….. புவாரே அவர்களே ! எப்படியிருக்கிறது இந்த உடல்நிலை ராமா ?” என்று அரும்பொருட்கூடத்து எழுத்தர் கேட்டுவிட்டுப் பதிலுக்கு எதிர்பார்க்காமலேயே, ‘அம்மாக்களே, சோகமாக இருக்கிறீர்களா?’ என்று திருமதி குத்தூய்ரிடமும் விக்தோரினிடமும் கேட்டார் […]
>
> “எப்படிப் பயங்கரமா குளிர்றது ராமா? கோரியோ பெரியவரே! கொஞ்சம் நகருங்களேன்! அடச்சே! உங்கள் கால் அடுப்புவாயை அப்படியே அடைச்சுக்கிறது” என்றான் வோத்ரேன்.
>
> “வான்புகழ் வோத்ரேன் அவர்களே! குளிர்றது ராமா என்று ஏன் சொல்கிறீர்கள்? அதில் தவறு இருக்கிறது. குளிர்கிறது ராமா என்று சொல்ல வேண்டும்,” என்றான் பியான்சோன். (*Thanthai Goriyo*, pp.92-93)

> "Eh bien *monsieurrre*….. Monsieur Puvaarey! comment va cette santé rama ?" dit l'employé au Muséum sans attendre la réponse, Mesdames, vous êtes triste? demanda-t-il à madame Coutthuire et à Victorine[…]
>
> "Il fait un *froitorama* terrible? Le grand homme Goriot ! Reculez-vous donc ! Putain ! votre pied entrave toute la gueule du poêle" dit Votrin.
>
> "Glorieux Monsieur Votrin ! pourquoi dites-vous *froitorama* ? il y a ici une faute, il faut dire *froidorama*," dit Bianson. (Notre traduction en français)

La traductrice présente non seulement le message du texte source mais aussi l'écriture balzacienne dans sa traduction. Premièrement, elle y fait écouler la structure syntaxique de l'auteur. Deuxièmement, elle y reproduit justement des effets stylistiques de Balzac : « திருவாளர்ர்ர் » (*monsieurre*), « குளிர்றது » (*froitorama*) et « குளிர்கிறது » (*froidorama*) en sont des exemples. Troisièmement, bien que le terme « le père » du « père Goriot » soit utilisé partout en français, elle le traduit en différentes manières, « பெரியவர் » (le grand homme) en l'occurrence. Elle n'oublie pas de mentionner, dans le péritexte de son ouvrage, les différents aspects que représente Goriot. Quatrièmement, même en rapprochant le style langagier de l'auteur, elle sait bien assimiler le texte de départ selon la langue réceptrice, c.-à-d. les lecteurs tamouls n'auront aucune impression bizarre sur le langage de la traductrice et ne penseraient pas d'ailleurs qu'il s'agit d'une traduction, mais plutôt une œuvre écrite en tamoul. Il résulte donc de la richesse et de la compétence langagière de la traductrice. Dernièrement, concernant son vocabulaire, elle choisit des termes qui proviennent du tamoul standard et littéraire et évite l'origine sanskrite et l'emprunt à l'anglais. Prenons le terme « l'employé » par exemple, elle le traduit en « எழுத்தர் » (dérivé de la langue standard) au lieu de son emprunt à l'anglais (*clerc*) ou d'un mot popularisé provenant du sanskrit, à savoir « குமாஸ்தா ».

En guise de conclusion, grâce à des notes en bas de page et du péritexte, la traductrice explicite l'histoire et la géographie de la France du XIX^{e} siècle, les nuances implicites du texte et la vision de l'auteur à ses lecteurs pour qu'ils découvrent les vérités de Balzac en profondeur. Cela prouve que la traductrice a effectué une traduction juste et fidèle, conforme à son objectif. Les analyses que nous y avons fait mettent en évidence que sa traduction a restitué d'une part l'espace et le temps du roman, la couleur locale du texte source, le texte original envisagé par l'auteur et notamment l'écriture balzacienne et d'autre part le style de la traductrice. En effet, elle a surmonté la problématique de l'œuvre en s'appuyant sur plusieurs stratégies et méthodes traductionnelles. Par rapport au style de la traductrice, son vocabulaire pur et les figures de style littéraires qu'elle utilise dans sa traduction ressemble, non pas à une traduction, mais plutôt à une œuvre écrite en tamoul. Elle tente d'épurer la langue tamoule, c.-à-d. écrire le tamoul sans mélange et influence du sanskrit et voire de l'anglais. Malgré sa qualité de littérarité, le style, l'idéologie et la vision de Balzac dévoilent dans la langue, culture et société réceptrice.

Les œuvres consultées

1. BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Larousse et Goyal Publishers, Delhi, 2014.
2. BALZAC Honoré de, *Thanthai Goriyo*, tran. S. Madanacalliany, Sahitya Akademi, New Delhi, 2012.

3. BASSNETT Susan et TRIVEDI Harish, *Post-colonial Translation, Theory and Practice,* Routledge, London and New York, 1999.

4. GANAPATHY-DORÉ Geetha, *Mapping French - Tamil Transl(oc)ations*, disponible sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01343786

5. HOLMES James S, *The Name and Nature of Translation Studies*, International Journal of Applied Linguistics, Vol. III, No. 1 & 2, Jan-Dec 1991.

6. Kichenamourthy R, « *Le genre romanesque tamoul et ses rapports avec la littérature française* », thèse de doctorat, soumise au centre d'études françaises et francophones, l'université Jawaharlal Nehru, 1981.

7. LEFEVERE André, *Translation/ History/ Culture*, Routledge, London and New York, 1992.

8. Pugazhendhi K, *Réaction, réfraction, résistance : traduction des œuvres françaises en tamoul (1920-2010)*, thèse de doctorat, soumise au centre d'études françaises et francophones, l'université Jawaharlal Nehru, 2017.

9. Shoba S, *Traduction des ouvrages littéraires français et francophones en tamoul : influence, réception, et analyse critique*, thèse de doctorat, soumise au centre d'études françaises et francophones, l'université Jawaharlal Nehru, 2004.

10. VENUTI Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York, 1998.

L'exaltation des passions de Nana Saheb dans l'œuvre de Richepin

Muhammed Junais. M.K.

Résumé

Les chefs différents du 19e siècle, particulièrement de la révolte, sont beaucoup représentés dans les écrits français. La plupart des écrivains français de l'époque gardaient une sorte de préjugé auprès des chefs, l'Inde et ses peuples. Il y avait plusieurs contextes pour leurs préjugés dans leurs représentations. On pourrait en analyser différemment et la cause de ceux une autre fois. Il y a toujours eu une tendance à réduire l'importance du rôle des chefs indiens contre l'hégémonie coloniale. Dans la plupart des écrits français sur l'Inde on peut tracer le reflet du romantisme. Plusieurs caractéristiques du romantisme renaissent dans leurs écrits, même s'ils écrivaient sur l'historiographie. Donc, la présente étude a l'objectif d'étudier en détail la pièce et de trouver comment Jean Richepin présente Nana Saheb dans sa pièce, de prouver que la même image stéréotypé des écrivains européens répètent sur Nana et quel aspect du romantisme Richepin a mis l'emphase sur sa narration etc.

À quoi sert une étude de cette sorte que nous proposons ? L'objectif de cette étude est d'ailleurs de donner les vérités sur Nana Saheb au de la du fantasme, de l'exotisme et trouver comment Richepin présente Nana Saheb à travers les éléments romantiques et montrer à quel point ces caractéristiques romantiques varient de la vérité.

Après avoir étudié la pièce, on arrive à l'hypothèse que l'image de Nana Saheb que Jean Richepin produit reste biaisée, surtout il a imposé sur Nana Saheb des caractères des passions différents et l'importance historique de Nana Saheb dans la révolte est réduite.

Mots-clés : Nana Saheb – Image – Préjugé – Biaisé.

La pièce de Jean Richepin, au lieu de présenter la révolte d'une façon acceptable, il essaye d'embrouiller en donnant l'accès aux dominances des passions dont elle est encore les caractéristiques du romantisme de 19e siècle. L'exaltation des passions comme l'amour, le rêve, la liberté, l'engagement politique, l'histoire etc. est exprimée dans plusieurs domaines. À travers ces domaines, le romantisme exprime leurs passions. L'autre caractère important de ces passions est, en ce qui concerne la présentation ou la forme sur laquelle ces passions sont écrites. Plus souvent la forme qu'on voit est lyrique, pathétique tragique etc. Et on peut toujours compter la haine, la jalousie, l'obéissance, le patriotisme et la fidélité comme des émotions ou des passions intenses.

La passion d'amour

Dans l'œuvre de Jean Richepin l'amour est l'un des domaines les plus importants de l'exaltation des passions. Dans cette pièce, l'amour a un grand rôle particulièrement, l'amour entre Nana-Saheb et Djamma. Jean Richepin a produit cette pièce assez problématique en utilisant le thème de l'amour et la dispute de deux hommes pour un amour. Nana-Saheb aime

une jeune fille, Djamma, mais son père est sur le négoce de la donner à un paria du nom de Çimrou, lequel lui a promis qu'il le conduirait dans le caveau mystérieux qui renferme tous les trésors de Siva, et même qu'il l'en ferait sortir. Car là est la difficulté : on peut entrer dans ce caveau mais pour en sortir, il faut connaître un secret que seul, Çimrou possède (...).

L'amour de Nana-Saheb est présenté comme platonique et on voit que pour Nana-Saheb, le mariage avec Djamma est une question de prestige. Le pouvoir et la richesse jouent un grand rôle sur leur amour romantique.

En somme, l'histoire qui discute de la révolte de 1857 ne prouve pas que Nana-Saheb lutte pour réussir son amour mais, partout on voit qu'il luttait pour libérer son pays, il luttait pour le pouvoir de son peuple. Même, quand il était jeune ou même avant de prendre la position du rajah de Bithoor Nana-Saheb gardait autant de vengeance contre les Anglais. Harikrishna Devsare cite dans son livre les phrases de Parasnees sur un incident :

> Pendant l'occasion de 'Bhaiya Duj' Manu a donné une épée à Nana comme cadeau. Elle en a également donné une autre à Tatya. Elle a demandé à son frère « tu as accepté mon cadeau, mais en as-tu compris l'importance ? » « Oui, Chabilee, j'ai bien compris. C'est avec cette épée qu'on va battre contre les ennemies de notre sol Inde et les ravisseurs de notre liberté, les Anglais de notre pays. Qu'est-ce que tu dis Tatya, tu l'accepte de Chabilee ? » « Oui, frère je serai un pas avant vous » (15)

On lit bien que Nana-Saheb était une personne royale qui n'a lutté que contre l'ennemie de leur patrie. Jean Richepin a créé l'image que Nana-Saheb ne veut que son amour et ne prévoyait pas la libération de son pays et ses peuples.

Dans la pièce, Jean Richepin propose une lecture du parcours de ce personnage héroïque mené à la mort pour une femme par sa passion. De la déclaration de Nana-Saheb au Tippoo-Raï « Voici que tout est prêt » nous pouvons arriver à la conclusion que sans avoir la richesse Tippoo-Raï ne donne pas sa fille à Nana-Saheb. Le thème principal de cette pièce est donc l'amour de Nana-Saheb et Djamma. Nana-Saheb est très avide de l'amour de Djamma, il n'est pas patient, il ne peut plus attendre :

> « Ah ! taisez-vous ! je lis dans votre âme indécise. Par crainte de l'Anglais, vous rêvez aujourd'hui, L'ayant trahi pour moi, de me trahir pour lui. Mais j'aime votre fille et je suis aimé d'elle. Aux serments des traités montrez-vous infidèle ! Elle et moi, de l'amour nous tiendront les serments. L'amour bout dans nos cœurs ; et ses rouges ferments, Las d'attendre sans cesse un jour problématique, Sauront bien se passer de votre politique » (60)

On comprend que Nana-Saheb est très stressé de la posséder et est dépêché de se marier avec elle. Une attente ou un délai pour Nana-Saheb est une torture mais Tippoo-Raï lui demande un délai. Jean Richepin dans la pièce a créé une situation dans laquelle Djamma et Nana-Saheb meurent. Nous voyons dans le livre de Harikrishna Devsare en citant l'énoncé de célèbre historien Rajwade sur les derniers jours de Nana-Saheb, Shriniwas Balaji Hardikarha a écrit dans son livre intitulant '*1857 Ka Swadhinta Sangram'*.

> [...] Nana-Sahib a avancé au Népal mais personne ne lui a pas donné l'abri. Dès qu'il a franchi la frontière le roi du Népal lui aurait demandé de quitter [...]. Nana-Sahib s'est évanoui de la fièvre. Les peuples nous [les femmes] ont envoyé au village avoisinant et nous l'avons amené s'appelle Devkhori. Il y est mort. Les hommes l'ont incinéré et ils sont venus avec ses dépouilles. Les rites après sa mort étaient accomplis devant moi [la sœur de Nana-Sahib. (83)

Donc on voit que Jean Richepin a déformé la réalité afin de présenter une image stéréotypée de Nana-Saheb.

Nous voyons encore ;

> « O dieux ! j'espère et je redoute. Elle qui m'aimait tant, qui m'avait tant promis ! Avoir peur à ce point des destins ennemis. Et ne pas en risquer avec moi l'aventure ! Non, un doute pareil l'outrage et me torture » (61)

D'ici, on comprend que ce délai lui fait peur des ennemis et à la fois il garde l'espoir et la doute. Toutes ces situations lui rendent l'outrage et la torture. Pour Nana-Saheb, c'est l'outrage « Non, ce n'est pas possible»(64). Dans le discours de Nana-Saheb on voit « Ah ! Maintenant, périls, déroutes et débâcles, Venez ! Je ne crains rien. Je ferai des miracles » (64). C'est clair que Nana-Saheb ne craint rien car Djamma, elle est maintenant à lui. En ce qui concerne l'exaltation de l'amour, on peut bien lire l'intensité de son rapport de ces narrations suivantes sur Djamma.

> « O douceur du saphir, splendeur du diamant, Volupté de mes yeux, Djamma, je vous salue ! Oh ! venez ! Ma raison vacille, irrésolue. Ranimez-là. Versez à mon cœur défiant. Les paroles d'amour au vin fortifiant. Djamma, mon espérance est pareille au bocage. Que soudain la gelée en plein avril saccage. O pauvres bois, pourtant tes bourgeons entr'ouverts Se gonflent. Que faut-il pour qu'en tes rameaux verts De feuillage, de fleurs, de nids tu te rêves ? Un mot de cette voix où chantent les fauvettes. Ce mot, ce mot magique, oh ! dites-le, Djamma» et « O rayon dans l'azur ! O lumière éclatante ! » (62)

Ce sont des mots assez romantiques et poétiques pour exprimer son amour. D'autre façon on pourrait dire que Jean Richepin a présenté Nana-Saheb comme un personnage doué car la façon dont il décrit son amour est comme un poète romantique.

La passion de la cruauté

En somme, c'est une pièce écrite par un auteur européen du 19e siècle. La spécificité importante de plus part des auteurs européens de cette époque, qui ont écrit sur la révolte de 1857 : ils ont tous présenté Nana-Saheb comme un cruel, tyran, qui vivait pour avoir les plaisirs aux femmes et quelqu'un qui n'a jamais fait attention au peuple etc. En tout cas, ils lui ont imposé une image négative selon leur imagination. Comme on voit dans *Rébellion 1857* James Bryne écrit l'opinion des Anglais sur la révolution de 1857 :

> L'image de la révolte de 1857 impressionnée à maintes reprises parmi la génération d'enfants de l'école et la société Anglaise que les horreurs unifiées en atrocité commises par les indiens ignorants, superstitieux sur les hommes, les femmes et les enfants qui étaient docilement chargés de supporter les fardeaux de l'empire très loin de leur continent. [...] l'image d'opinion des Anglais jusqu'à présent largement acceptée qui ne correspond pas avec la réalité. (291)

Donc, l'impression que les européens y compris les Français donnent sur la révolte de 1857 était celle de l'horreur commis par des Indiens superstitieux et ignorants sur les Anglais. Gardant ses fausses impressions les effets qu'ils décrivent ont déjà accepté comme l'histoire, qui ne vont pas du tout avec la réalité. Donc, Nana-Saheb était ni un poète romantique d'exprimer son amour de telle manière mais Nana Saheb était, Pramod K. Nayar écrit dans son livre :

> Nana-Sahib connu d'être le connaisseur de l'art-son palais débordait plein de tapis Kashmirien, il jouait le Chopin sur le piano, et il pouvait soi-disant lire et s'amuser (même) Balzac. (112)

On y voit aussi certaines variétés de l'amour. L'amour filial, l'amour de copains, l'amour entre rajah et peuples etc. L'amour entre Djamma et son père Tipoo-Raï et entre Miss Ellen et Lord Whisley. Cependant Lord Whisley et Miss Ellen sont très attachés entre eux et quand Miss Ellen est sauvée par Djamma de l'otage de Nana-Saheb, Whisley devient fragile et éclate en sanglots et il se calme en disant :

> Ah ! je puis donc pleurer à l'aise désormais ! Mon enfant ! Mon Ellen ! Oh ! tout ce que j'aimais ! Comme elle m'était douce, et soumise, et gentille ! Et combien généreuse aussi !... Ma noble fille ! Sa bouche souriante et ses yeux résolus, Je ne les verrai plus ! Car à présent, les mains libres de toute entrave, Il ne me reste plus qu'à mourir comme un brave. (87)

En ce qui concerne l'amour entre Djamma et Tippo-Raï n'est pas si filiale car Nana-Sahib donne l'importance au trésor que sa fille. Çimrou entraîne Nana-Saheb et lui promise dans la grotte où se trouve le trésor de Siva afin de conclure le mariage.

Dans la pièce, on voit un amour assez contrainte, car deux hommes amoureux d'une seule femme. L'intrigue de cet amour reste comme cela. Djamma, fille de Tippoo-Raï, qui se prépare à se marier avec Nana-Saheb, distribue au peuple des présents tous plus précieux les uns aux autres. Dans l'ombre, un esclave, Çimrou, influence le rajah Tippoo-Raï et lui propose un marché : il lui dira où se trouve le légendaire trésor de Siva et en échange le rajah lui donnera sa fille Djamma.

Dans la pièce de Jean Richepin, on peut bien remarquer un autre amour politique, cela veut dire l'amour entre le Rajah et la foule. Au début de la pièce, on apprend que le rajah agit contre les peuples pour rendre les Anglais heureux. Mais plus tard il annonce aux peuples « Je dis que je suis votre roi, que j'ai hâté le jour où ma race endormie devait se réveiller de sa longue infamie » (56). Il voulait préparer sa race pour lutter contre les Anglais. Il dit qu'il ne craint rien et son seul objet est d'emparer les Anglais de son pays et libérer ses peuples du régime d'Anglais. C'est comme cela que Nana-Saheb rend le peuple prudent envers la colonisation qui [Nana-Sahib] disait avant « Les Anglais pour nous » (49) maintenant les peuples jurent « Gloire au rajah ! Mort aux Anglais ! » (58). C'est grâce au bon cœur de Nana qui avait l'affection envers ces peuples que les Anglais considèrent comme des esclaves.

Cependant dans la pièce, Jean Richepin a présenté à travers l'exaltation de passion de l'amour, une image de Nana-Saheb et l'Inde irréelle. En venant à l'amour filiale Jean Richepin n'a pas montré celle de Nana-Saheb. Dans l'histoire de l'Inde on voit Nana-Saheb le fils adoptif de Peshwa Bajirao11. Après la mort de Peshwa Bajirao, Nana-Saheb était très déçu et plus tard Nana-Saheb a pris le siège de Bajirao. En parlant de l'amour entre le Rajah et son peuple, on ne voit jamais dans l'histoire de l'Inde ou l'histoire de la révolte de 1857 Nana-Saheb pris une position contre son peuple et pour les Anglais.

En plus, dans la pièce, on voit aussi comment Jean Richepin a appliqué une idée rusée pour donner à Nana-Saheb une image irréelle, imaginative ou lui exposer une image négative. Dans l'histoire, on voit ou dans le livre de Harikrishna Devsare ecrit ;

> A bithoor tous les deux Moropant et Pandurang Butt était loyal à Peshwa. Moropant Tampe s'occupait de l'administration de Baajirao et Pandurang Butt se chargeait de ses rites religieux.

> La fille de Moropant Tambe était Manubai et le nom du fils de Pandurang Butt était Tatya, tous les deux étaient les amis d'enfance de Nana-Sahib. Le fils adoptif de Bajirao, Nana-Sahib avait dix ans de moins que Tatya Tope et dix ans plus âgés que Manubai. Ainsi, quand Nana-Sahib avait environ dix-sept ou dix-huit ans il a conçu Manubai sa sœur estimée. (14)

En utilisant ces aspects réels Jean Richepin a créé un personnage qui s'appelle Tippo Raï et sa fille Djamma. Ils sont très similaires à la réalité des personnages historiques de Moropant Tambe et sa fille Manubai (Rani Lakshmi Bai). Si, dans la réalité, Nana-Saheb considérait Manubai comme sa sœur intime, dans la pièce Jean Richepin les a présentés comme un couple amoureux. En se focalisant sur cette image de Nana-Saheb, Jean Richepin a avancé sa pièce autour de cet amour. Ce sont des raisons pour lesquelles on dit encore que c'est la pièce qui donne au lecteur une image romancée de la révolte de 1857.

La passion de rêve

Un autre domaine d'exaltation de la passion est le rêve. Le plus grand rêve de Nana-Saheb est Djamma. Nana-Saheb rêve de la libération de son pays pour qu'il puisse se marier avec Djamma. Son rêve est noté dans la pièce ;

> « Ah ! si j'avais de l'or ! de l'or ! D'énormes sommes ! De l'Inde tout entière on armerait les hommes. J'aurais des fantassins, j'aurais des cavaliers, Et je ferais alors de l'Inde tout entière. A tout le peuple anglais un vaste cimetière. Quel rêve ! Du Mogol l'empire est relevé ! O Djamma, c'est pour toi que je l'avais rêvé ». (62)

Cependant, si, on parle du rêve du peuple, pour eux ils n'ont qu'un rêve. C'est la libération du pays de la terreur d'Anglais. Les peuples voient toujours les Anglaises avec un œil soupçonneux. Car il y avait tant horreur ou terreur comme un soudra, une veille femme et un vieillard qu'ils ont été subi par les Anglais. Ils ont déjà montré leur rivalité contre les Anglais. Le peuple a déjà commencé à montrer son mépris contre les Anglais. Et puis, après le changement de position de Nana-Saheb il déclare aux peuples « frères, emparez-vous des Anglais » (56) la position de peuple on voit si clairement, de leur réponse. La foule crie « Gloire au rajah ! Mort aux Anglais ! » (58) Et la foule se rue vers les officiers anglais. Donc, on dit que le seul rêve du peuple est de chasser les Anglais de leur patrie.

Le rêve de Çimrou aussi, c'est Djamma. Pour Djamma il est prêt à tout sacrifier: le trône de pays, le trésor, la moitié de la gloire, l'Inde immense etc. Çimrou annonce pour la première fois son rêve à Tippoo Rai « Un mot vous fera tout comprendre. J'aime... je veux... je veux devenir votre gendre. Enfin !... J'aime Djamma ! je l'aime ! » (41). Quand Nana-Saheb apprend que Çimrou aime Djamma,il se rue vers Çimrou et lui demande « Ah ! misérable ! toi ! toi !, l'aimer ». La réponse de Çimrou nous indique qu'il n'a qu'un rêve ou une ambition et il est très têtu de cette ambition. Il annonce « je ne veux rien. Je veux Djamma et ma passion. Je veux Djamma, je ne veux qu'elle. » (68)

Dans la pièce, Jean Richepin a produit l'élément du rêve pour ne produire qu'une mauvaise impression de Nana-Saheb. En effet l'impression que la pièce produit sur Nana-Saheb est celle d'une personne qui a lutté seulement pour l'amour même étant contre son peuple ou trahissant le pays. Quand on lit la pièce, le lecteur sent qu'il lit une pièce romantique assez loin de la réalité.

Conclusion

En lisant le texte on voit qu'à travers des passions différentes, l'auteur de la pièce a créé une image stéréotypée de Nana Saheb, de l'Inde, de ses croyances religieuses et les endroits etc. Il a même donné la couleur des superstitions aux fois indiennes. Quoi qu'il écrit sur Nana Saheb, tout est à travers l'exagération, l'exotisme et le fantasme qui sont les caractères du romantisme du 19e siècle. Donc, plus souvent la représentation n'a aucun lien aux caractères réels des chefs indiens, aux événements de la révolte de 1857.

En analysant l'œuvre de Jean Richepin, on trouve qu'il présente Nana Saheb comme un homme ou chef qui est moins intéressé par les problèmes du peuple et moins préoccupé du bien-être de son pays. Il n'est que représenté par l'auteur un homme qui ne vit que pour réaliser ses passions et ses rêves.

Bibliographie

Source Primaire :

1. Jean Richepin, Nana-Sahib, Dreyfous, University of California, 1883.

Source Secondaire :

1. Harikrishna Devsare, Immortal Fighter of 1857, Nana Saheb Peshwa, tr.Viren Verma, Publication Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India, New Delhi, 2011.
2. Pramod.K.Nayar, The Great Indian Upraising, Penguin Books, New Delhi, 2007.
3. P.C. Joshi, Rebellion-1857 A Symposium, Peoples Publishing House, Calcutta, 1957.

Kanyadaan by Vijay Tendulkar: A Caste War Victim

Nisha Singh

Abstract

Gender politics (which are so adverse for women) are practiced in the broader social realm as well as in personal relationships. The tendency of men to control women, even in the most intimate and personal relationships, is more than replicated in both, men and women societal equations. Inequality based on gender is universal in all patriarchal systems, yet the extent of oppression of women differs according to their particular field or subjectivity. Women, for example, might encounter injustice caused by racial politics as well as sexual politics. Similarly, for instances of poor women who may suffer at the hands of affluent men and even women, the class might be an additional component. This paper will deal with such sensitive issues in reference to Drama.

Key words: Victim, Biological, patriarchal, Dalit, Emancipation.

Kanyadaan, by Vijay Tendulkar: A Caste War Victim

It is not an exaggeration to say that Marilyn French says,

> "...the value structure of culture is identical in both public and private areas, that what happens in the bedroom has everything to do with what happens in the boardroom, and vice versa, and that, mythology nevertheless, at present the same sex is in control in both places" (442).[1]

Women may face greater repression due to the factor of gender politics. In patriarchy, women are viewed as inferior due to biological differences from birth; similarly, a person born into a low caste becomes a permanent prisoner of his caste and identity and is placed at the bottom of the social hierarchy. The caste and gender of women make them doubly marginalized. However, women, as a whole, are considered lower castes. In Hindu society, the caste system or the varna system is endemic. It's an indication of the hierarchy of the social system. The four varnas, Brahmin, Kshatriya, Vaishya and Shudra are marked by birth and one cannot escape one's caste. As the men enjoy exalted privileges, in society.

As Ambedkar said, "caste is a system of 'graded inequality in which castes are arranged according to an ascending scale of reverence and a descending scale of contempt" (Chakravorti 7).[2] Thus, power is the central notion in the operation of the caste system. Casteism complicates the power systems that are already entrenched in patriarchy. It encourages inequality by providing access to resources and knowledge and allowing certain castes to exercise power over others, thereby restricting the lower castes by denying them access to the privileges acquired by the upper castes.

Casteism imposes a lot of restrictions on individuals, among which are segregation, untouchability, marrying within one's caste, denial of mixing food and dining with people

1. French Marilyn. *Beyond Power: On Women, Men and Morals*. London: Jonathan Cape, 1985. Print.
2. Chakravorti, Uma. *Gendering Caste: Through a Feminist Lens*. Calcutta: Stree, 2003

from different castes, and so on. Due to the fact that caste is primarily determined by descent, endogamy—which is supported by both patriarchy and the caste system—is the only way to ensure the caste system's continuity, purity, and continuation. The aim is to protect the purity of caste, which further conserves the purity of blood.

A cultural sanction is conferred on the exchange of women through the ritual of kanyadaan. Thus, a woman's status is reduced to an object that can be given away as daan.

Several plays gently emphasize the implications of the caste system for women. It is frequently discovered that indeed patriarchy is such a widespread structure that even women of upper castes have no caste privileges and may suffer worse if they belong to different castes. Numerous plays, including *Kanyadaan, Yayati, Tale-danda* and *The Fire and the Rain,* examine the marginalization of high-caste women, and how it is adversely affected by the gender-caste nexus.

Kanyadaan (1983), a drama by Vijay Tendulkar, examines the juxtaposition of patriarchy and the caste system. The play illustrates how authoritarian structures intersect and reinforce one another. The significant moment of the drama is the inter-caste marriage of Jyoti Devalikar from an educated, progressive Brahmin family to Arun Athavale, a striving writer and poet from an economically deprived, uneducated Dalit family. This particular scene magnifies the anxiety and enhances the unfolding of Jyoti's life's veiled hypocrisy and patriarchal rule.

Jyoti is intended to be an instrument for both men in her life, whether it is her father or husband. The former does it to prove his liberal socialist ideas to the world while the latter does it to avenge the wrong-doings and oppression his caste clan has suffered over centuries at the hands of upper caste people. Jyoti as a person ceases to exist as soon as caste comes into play in the two major relationships in her life, her father and her husband. Jyoti, in fact, had the privilege of belonging to the upper caste as she is a Brahmin, and was not so vulnerable as a Dalit woman can be at the hands of upper caste men. Sadly by choosing to marry a man from the downtrodden Dalit caste she becomes a pawn in caste politics and all the hatred of Dalits against the upper castes is heaped on Jyoti as for her husband she becomes the site of revenge.

Among Hindu traditions, the Kanyadaan ceremony is often questioned for its validity. The word literally means charity gift or offering of a daughter as alms.

Indian society is predominantly patriarchal, as are most societies. Women as such have no distinctive identities and are merely a possession of their fathers before marriage and of their partners after marriage. By completing kanyadaan, a father relinquishes his present ownership rights over his daughter and transfers those rights to her husband, who becomes the new owner. Kanyadaan has been given the highest status in Hinduism out of all other daans or offerings. Hindu society also holds the belief that performing kanyadaan is necessary for salvation, or moksha, and securing one's place in the heavenly realm. So, inside the institution of marriage and the family, it is the assertion and re-establishment of patriarchy and male domination.

As Gray talks of this ritual and its larger implications:

> .....the wife-giving /wife-taking relation is hierarchical... hierarchy is reasserted through ritual. Marriages are entered through negotiated equivalence. The superiority of the wife-taker endures after the ritual only.

In the play too, Nath Devalikar, Jyoti's father gives away his daughter in marriage to a person hardly known to him. Jyoti knows Arun for hardly two months and infatuated by his poetry, she decides to marry him. When Nath is told about this hasty decision of his daughter, he also acts hastily and unthinkingly and agrees to it without giving it a second thought, as is evident in the following conversation:

> JYOTI: [Hesitating again.] I don't even know if it is a matter of such importance or not. I am still unable to make up my mind... that is...I have decided to get married.
>
> NATH: [Excited.] Congratulations! (7)[3]

He doesn't impose his choice on her, but he does accept Jyoti's decision right away. Nath does not even bother to ask about his prospective son-in-law, so he is not acting in a mature or responsible manner toward his daughter. When Nath first meets Arun, he doesn't want to ask any questions that are useful; instead, their conversation is one-sided because the former is only exalted by the idea of his daughter getting married to a Dalit. Even though Jyoti chose Arun as her husband, her union represents her father's symbolic offering of socialism to the altar. The lack of parental concern for a daughter's happiness is pervasive in this marriage, as it is in many others in India. "Daughters are not individuals in their own right but merely pawns in the male game of consolidating power. At best they are 'gifts' for exchange" (Singh 49).[4]

Nath sees his daughter's inter-caste marriage as a prime opportunity to demonstrate the effective application of his socialist principles in his own life. Despite the fact that these factors are typically taken into account when choosing a life partner for one's children in Indian society, he is not particularly concerned about the financial situation, social standing, or character of the boy his daughter has chosen to marry. Nath encourages his daughter to wed Arun in an effort to be progressive and contemporary. He tells his wife with some pride that he is rather overjoyed.

> ...until today' Break the caste system' was a mere slogan for us. I've attended many intercaste marriages and made speeches. But today I have broken the caste barrier in the real sense. (23)[5]

Jyoti and Arun's union is an unhappy one. She appears "Tired and crushed" (*Kanyadaan*, 32). After marriage, she appears older and thinner. She is forced to endure Arun's physical and mental suffering, which is distressing for her. Arun treats her disrespectfully and without compassion. For no reason of her own, he keeps torturing her relentlessly. After beating his wife, he is unapologetic and shows no remorse. Jyoti experiences severe marital suffering. He abuses her to the point that she sustains an internal wound in her stomach while pregnant and needs to be admitted to a nursing home for care. She is held captive and subjected to torture as a result of the atrocities her caste commits against the Dalits.

As a result, Jyoti is forced to bear the weight of her caste and marry a Dalit in order to make up for the excesses her caste committed against the Dalit people. However, her husband, Arun, views her as a member of the oppressive caste and desires to torture her in retaliation for the Brahmins. Following Jyoti's marriage, when she decides against returning to Arun

3. Tendulkar, Vijay. *Kanyadaan.* Translated. Gowri Ramnarayana. New Delhi: OUP, 1996. Print.
4. Singh, Pankaj, K. Re-presenting Woman: Tradition, Legend and Panjabi Drama. Shimla: IIAS, 1999. Print.
5. Tendulkar, Vijay. *Kanyadaan.* Translated. Gowri Ramnarayana. New Delhi: OUP, 1996. Print.

due to his ruthless and abusive behaviour toward her, it is once again Nath who forces her to do so. Nath ignores Arun's true nature—his hypocrisy, artifice, and double standards—despite the fact that he is aware of it for the purposes of his "experiment". Nath values the "experiment" higher than his daughter. His action turns out to be disastrous for Jyoti. He has now completed her kanyadaan. For her father, Jyoti is merely a "means" to conduct an experiment, not a person.

Personal and social spaces merge as a result of Jyoti and Arun's marriage.

Jyoti and Arun actually get married for the wrong reasons. Due to her youth, immaturity, and naivety, as well as the principled upbringing she received from her father, she is seduced by his poetry and interprets it as love. Arun, on the other hand, is more cunning, calculated, and crafty. He also marries her for the wrong reasons, but unlike Jyoti, who made her choice with more generosity, he does so because it serves his own interests. Being married to Jyoti gives Arun, a member of a caste that is socially outcast, a weapon to use against or to meticulous retaliation on members of higher castes.

The play is reminiscent of John Osborne's 1957 play *Look Back in Anger*,[6] in which Alison and Jimmy Porter's relationship revolves around class retribution. For Alison and Jyoti, marriage turns out to be a miserable and humiliating experience instead of providing and promising a world of happiness and safety. Jimmy Porter and Arun share resemblances in behaviour, temperament, and mannerisms. Both of them are ideal male bigots who treat their wives thoughtlessly, crudely, and obscenely. They don't see their wives as exceptional people, but rather as members of a particular caste or class. Arun is proud to acknowledge:

> "Our ancestors trudged around with a load of shit on their heads. It is my great good fortune, which made a fair and lovely bird from a well- to-do, high-class background, fall to my lot." (Kanyadaan, 56)

Arun and Jimmy's marriages to women from socially superior families are primarily motivated by vengeance against the higher caste and class. They treat their wives in a cruel and inhumane manner. In addition to vocally abusing their wives, they also ridicule their families. Arun falsely accuses his mother-in-law of appealing to prostitution and his father-in-law, Nath, of being a eunuch. Jimmy Porter charges Alison, her mother, brother, and cousins, causing her harm and humiliation. Arun is a sadist and is naturally demanding, just like Jimmy. As a result of his inherited tendency for violence, Arun is not ashamed to discuss it.

The fundamental situation in Jyoti and Alison's lives is quite similar. Both of them suffer constant humiliation from their husbands. In *Look Back in Anger*, the class issue makes things worse for Alison, whereas, in *Kanyadaan*, casteism complicates gender subjugation. Whether caste or class systems are in play, women continue to be victims forever. The marriages in both plays are more like associations between the victim and criminal social classes, where subsiding scores are still the main apprehension. There are communication issues, marital problems, and a lack of respect for one another in both plays.

6. Osborne, John. *Look Back in Anger*. Vancouver: Criterion, 1957. Print. Rpt. London: Faber and Faber, 1983

Bibliography

1. Bassnett and Lefevere, Translation, History and Andre. (Eds.) Culture. London: Pinter Publisher's, 1990.
2. Bryfonski, Dedria. Contemporary Literary Criticism. Gale Research Company Book Tower. 1979.
3. Chakravorti, Uma. *Gendering Caste: Through a Feminist Lens*. Calcutta: Stree, 2003.
4. Dharan,N.S. The Plays of Vijay Tendulkar. New Delhi: Creative Books. 1999.
5. French Marilyn. *Beyond Power: On Women, Men and Morals*. London: Jonathan Cape, 1985. Print.
6. Osborne, John. *Look Back in Anger*. Vancouver: Criterion, 1957. Print. Rpt. London: Faber and Faber, 1983.
7. Pandey, Sudhakar & Barua, Freya. (Eds.) "Women Characters in The Play of Tendulkar" by Veena Noble Das in New Directions in Indian Drama. New Delhi: Prestige Books1994.
8. Tendulkar, Vijay. *Kanyadaan.* Translated. Gowri Ramnarayana. New Delhi: OUP, 1996. Print.
9. Singh, Pankaj, K. Re-presenting Woman: Tradition, Legend and Panjabi Drama. Shimla: IIAS, 1999. Print.
10. Wadikar, Shailaja. Vijay Tendulkar: A Pioneer Playwright. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors. 2008.

Comparaison Des Formes Interrogatives de Deux Langues : Tamoule Et Française

P. Ranjith Kumar

Résumé

Nous utilisons les interrogations très souvent dans nos communications quotidiennes donc c'est un cas indispensable d'analyser d'un point de vue de la traduction. Dans cet article de recherche nous allons discuter les différences entre les formes interrogatives en tamoule et française.

Mots-clés : traduction – formes interrogatives – tamoule – française.

Les langues tamoule et française possèdent beaucoup de littératures enrichissantes qui doivent être traduites de l'une et l'autre. Donc comparer les cas des interrogations entre ces deux langues est indispensable. Nous savons bien qu'il y a deux catégories d'interrogations en français. L'une, *l'interrogation totale* pour laquelle nous pouvons même répondre seulement avec 'oui' ou ' non' et l'autre, *l'interrogation partielle* pour laquelle, nous avons besoin d'une phrase complète pour répondre.

Les interrogations françaises

Dans *l'interrogation totale* nous avons les trois cas suivants : le premier cas est poser la question avec changement de la voix c'est '*l'intonation*', ensuite ajoutant la particule '*est-ce que*' et le troisième c'est '*l'inversion du sujet et du verbe*'. Voyons des exemples :

L'intonation	**:**	Il est professeur ? – Oui, il est professeur / non, il n'et pas professeur.
Est-ce que	**:**	Est-ce qu'il est professeur ? – Oui, il est professeur / non, il n'et pas professeur.
L'inversion sujet / verbe'	**:**	Est-il professeur ? – Oui, il est professeur / non, il n'et pas professeur.

Prenons le cas de *l'interrogation partielle*, en général, nous commençons une interrogation avec '*un mot interrogatif* ' qui peut-être un adverbe ou un adjectif ou un pronom. Dans ce cas nous aurons *une inversion*. Par exemple : Quand venez-vous ?

Pour éviter cette inversion, nous pouvons ajouter '*est-ce que*' après le mot interrogatif. Par exemple : Quand *est-ce que* vous venez ?

Si nous ne voulons pas interroger avec *l'inversion* ou *est-ce que*, nous pouvons poser la question en mettant *le mot d'interrogatif* à la fin d'une phrase en utilisant l'intonation. Par exemple : Vous venez quand ?

Les interrogatives tamoules

Maintenant, prenons les formes interrogatives tamoules. Il y a *six* types d'interrogation en tamoul. L'interrogation s'appelle '*vîna*[1]' en tamoul. Nous aimerions illustrer les différents cas des interrogations en nous basant sur des exemples précis des contes *IIG* et *Le temps ne passe pas*.

1. Ari vîna,
2. Ariya vîna,
3. Aïya vîna,
4. Kolalle vîna,
5. Kodaï vïna,
6. Yévale vîna.

1. Ari vîna

C'est un type de question qu'on pose pour comparer sa connaissance avec les autres ou pour mesurer sa connaissance avec les autres. On pose ces types de questions pour examiner quelqu'un. Si le dernier ne sait pas la réponse, la personne qui pose la question doit expliquer ou donner la réponse.

Par exemple, le professeur demande à un étudiant : 'Quel est le sens de ce mot ?'

Pour examiner et pour mesurer la connaissance d'un étudiant, le professeur pose cette question. Si l'étudiant n'en sait pas le sens, c'est au professeur de lui donner la réponse. *Ari vîna* veut dire poser une question sur quelque chose qu'on a déjà su.

La question suivante est posée par Zobéïde à Daoud pour serrer Daoud dans ses bras et pour lui donner une étreinte. Zobéïde sait que Daoud veut l'embrasser. Elle sait bien la pensée de Daoud quand même elle pose cette question. Donc c'est *Ari vîna*. On peut ainsi dire que c'est un exemple pour *Kodaï vîna*.

'*Tu veux qu'on s'embrasse ?*'

2. Ariya vîna

Si on ne sait pas quelque chose on pose ce type de question. Par exemple : un étudiant demande à son professeur : 'Quel est le sens de ce mot ?' Dans ce cas l'étudiant pose la question à son professeur pour savoir acquérir la connaissance. Ce type s'appelle *Ariya vîna* qui veut dire poser une question sur une chose qu'on ne sait pas.

Dans le conte *IIG*, le fils du protagoniste pose la question suivante :

"Il a soulevé son pull et il a dit : *'Il est où ? Il est pas là le bébé ?*"

Il pose cette question à sa mère pour acquérir les informations concernant le bébé. C'est donc un exemple pour *Ariya vîna*. En même temps, il la pose pour clarifier son doute. Elle devient aussi un exemple pour *Aïya vîna*.

1. MOUSSET et DUPUIS, *Dictionnaire Français-Tamoul*, Imprimerie de la Mission, Pondichéry. 1911, 14th AES reprint, 2010, New Delhi.

Dans le conte *IIG*, la femme, le personnage principal, se demande : '*Qu'est-ce que c'est le 29 novembre ?*' Elle se pose cette question pour savoir sur la date de naissance de son bébé qu'elle ne sait pas encore. Donc c'est un exemple pour *Ariya vîna*. Elle se pose aussi la question suivante dans le même but. Donc, elle aussi *Ariya vîna* :

'*Faut-il, oui ou non, demander si c'est une fille ou un garçon ?*'

'*Ils parlent un petit peu de choses et d'autres : et votre mari, le boulot ? et vos travaux, ça avance ? et vos enfants, l'école ? et cette école-là, vous penser que ?*'

Ces questions ci-dessus sont posées entre la femme principale et le médecin à propos de se connaître. Donc, c'est un exemple d'*Ariya vîna.*

La question suivante est posée par la vendeuse à la femme à propos de savoir la pensée de la femme. C'est un exemple d'*Ariya vîna* : '*Madame ? Madame ? Ce sera tout ?*'

Les questions suivantes sont les titres des chapitres qui se trouvent dans le livre '*J'attends un enfant de Laurence Pernod*' cités dans le conte *IIG* :

'*Quand accoucherai-je?*', '*Comment se nourrir?*', '*Votre enfant sera-t-il normal?*', '*Comment préparer son accouchement ?*'

Ces questions sont posées pour obtenir des informations que le lecteur ne sait pas. C'est : « *Ariya vîna* ».

Relevons encore quelques exemples pour *Ariya vîna* :

'*Tu veux un ballon mon bichon ?*'

'*Est-ce que vous pouvez lui donner son goûter ?*'

'*Elle a dit : 'Tu as froid ?*'

'*Pourquoi tu veux me voir ? Qu'est-ce que tu veux ?*'

3. Aïya vîna

Pour clarifier son doute, on pose ce type de question. Par exemple : 'Qu'est-ce qu'il y a ? Une corde ou un serpent ?'

'Qu'est-ce qu'il y a ? Un chat ou un chien ?'

Quand la femme dans le conte *IIG* ne veut pas savoir le sexe du son bébé, le médecin est surpris et il pose la question suivante pour clarifier son doute. C'est un exemple d'*Aïya vîna* :

'Vous êtes sûre ?' a dit le docteur.

Dans le conte *IIG*, la femme pose cette question suivante. Elle a compris la situation mais elle l'a posée pour clarifier son doute. C'est un exemple pour *Aïya vîna*.

'*Elle se relève sur ses avant-bras et elle a compris aussi mais elle dit : qu'est-ce qui se passe ?*'

4. Kolalle vîna

On pose ce type de question pour obtenir une réponse précise de quelqu'un. *Kolalle vîna* veut dire obtenir quelques choses. Par exemple, Une personne va à la librairie et il demande au vendeur : 'Est-ce qu'il y a un livre sur la linguistique française ?'

5. Kodaï vîna

Poser une question à quelqu'un sur quelque chose qu'il ne possède pas et la personne qui pose la question doit donner la chose. Ce type de question est posé pour 'faire un cadeau à quelqu'un'. Parce que '*Kodaï* ', ceci veut dire ' faire un cadeau' en tamoul. Par exemple, Le roi pose la question à un poète : 'Vous n'avez aucun bien ?'

Ici, le roi pose cette question à propos de faire un cadeau à ce poète.

La question suivante est posée par Zobéïde à Daoud pour serrer Daoud dans ses bras et pour lui donner une étreinte. On peut ainsi dire que c'est un exemple pour *Kodaï vîna*.

'*Tu veux qu'on s'embrasse ?*'

6. Yévale vîna

On pose ce type de question pour donner des ordres à quelqu'un. Par exemple, L'enseignant demande à un élève :

'Est-ce que tu as récité ce poème ?'

S'il n'a pas encore récité, l'enseignant lui demandera de le réciter. S'il a déjà récité, l'enseignant lui demandera de l'écrire. Dans les deux cas, l'enseignant pose cette question pour donner l'ordre à son élève. Donc, on l'appelle '*Yévale vîna*'. Le mot 'Yévale' veut dire *donner des ordres*.

Les questions suivantes sont posées par Zobéïde en vue de donner un ordre à Daoud pour '*ne pas la suivre*'. C'est un exemple pour *Yévale vîna*.

'*Pourquoi marches-tu tout le temps derrière moi ?*', '*Tu crois peut-être que je ne t'ai pas vu, derrière moi, comme un caniche ?*'

' *mwpT> mwpahik> IAwy;> nfhsy;> nfhil> Vty;*

jUk; tpdh MWk; ,Of;fhH '' - dit Nanenoule (ed;D}y; : 385)[2],[3]

Tableau de l'interrogation

Les interrogations en français basées sur l'aspect grammatical / la linguistique	Les interrogations en tamoul basées sur l'aspect lexique / la notion du sens
Totale ou Partielle:	**(*i*)** Ari vîna (mwptpdh)
(*i*) Intonation montante	**(*ii*)** Ariya vîna (mwpah tpdh)
(*ii*) Est-ce que	**(*iii*)** Aïya vîna (Ia tpdh)
(*iii*) Inversion du sujet et du verbe	**(*iv*)** Kolalle vîna (nfhsy; tpdh)
	(*v*) Kodaï vîna (nfhil tpdh)
	(*vi*) Yévale vîna (Vty; tpdh)

2. Pavanandhi Munivar, *'Nannūl',* 13CE.
3. T. P. Meenakshi Sundaranar, '*Tamil Mozhi Varalaru*' - Chellappa Pathippagam, Madurai, 2013.

En comparant ces deux langues, nous comprenons que les formes de l'interrogation dans la langue française se diffèrent de la celle du tamoul. Dans la langue française, les formes de l'interrogation se construisent sur *l'aspect grammatical* ou bien *la linguistique.* Mais en tamoul, elles se construisent sur *l'aspect lexique* ou bien *la notion du sens*.

References

1. Vinay J.P., Darbelenet. J, *Stylistique comparée du français et de l'anglais,* Didier, Paris, 1977.
2. Hélène CHUQUET, Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français,* Ophrys, 1989.
3. Gavalda, '*IIG*' du recueil '*Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*', Le Dilettante, Paris 1999.
4. J.M.G. Le Clézio, *'Le temps ne passe pas'* du recueil '*Printemps et autres saisons*, Gallimard, Paris 1989.
5. P. Ranjith Kumar, La thèse : '*Traduire vers le tamoul : Problèmes et Techniques'*, 2017.
6. Pavanandhi Munivar, *'Nannūl',* 13CE.
7. T.P. Meenakshi Sundaranar, '*Tamil Mozhi Varalaru*' - Chellappa Pathippagam, Madurai, 2013.
8. Kriyavin Tarkala Tamil Akarathi (Dictionary of contemporary Tamil), Tamil-Tamil-English, Cre-A, 2006.
9. MOUSSET et DUPUIS, *Dictionnaire Français-Tamoul*, Imprimerie de la Mission, Pondichéry. 1911, 14th AES reprint, 2010, New Delhi.

The dominance of patriarchy in Githa Hariharan's Novel When Dreams Travel

Padma Joseph & M. Krishnaraj

Abstract

The Present research work is an attempt to portray the hegemonic male domination over women characters. Women fight the battle every day to survive. In this survival-of-the-fittest-world, women face exclusive battles with men. In *When Dreams Travel,* the patriarchal oppression is implied in the story. It is not interrogated or criticized in the story. Nevertheless, Hariharan openly questions and criticizes the male domination in the legend. Hariharan's works caution the women of future not to yield to the chauvinistic ideals of men but to struggle unlike the women of the past. Githa Hariharan presents Indian woman as one who breaks the trammels of tradition that have been subjugating her. Hariharan's women struggle against the patriarchal society, assert their rights, protest against social codes. The tussle is seen as a clash between man and woman in the backdrop of the traditional male-dominated society. In addition, generation gap, the space between the people of various generations, is another reason for the tussle between tradition and modernity.

Keywords: Hegemonic,Male domination, Chauvinistic, Patriarchal society, Tradition and Modernity.

Introduction

Githa Hariharan presents women who strive for the protection of their identity in a patriarchal society. The portrayal of women caught in the flux of tradition and modernity is seen in her novels. The tussle between tradition and modernity is not only explored by sociologists and anthropologists, but also by Indian writers. In the period after India's Independence, increasing modernization of the society happened at an increased pace. The influence of western ideology can be seen in a tradition bound society. Women are torn between the two worlds to exercise their right as individuals.

GithaHariharan's novels deal with how women accept and adjust the space given to them in Indian society. Women are given respect and honour as they are called 'Devis.' As acknowledged by Jasbir Jain, these names or titles do not confer on women any favour; rather these titles deny their personhood and individuality. The space becomes less. Jasbir Jain states that women's physical space is limited and the emotional space is totally denied. Women are alienated in the male dominant society. Writers like Hariharan expose the hegemonic male dominance and questions the hegemonic views and structures. Women suffer marginalization in society and in marriage. Hariharan portrays the struggles of Indian women in her works. She explores the battle that women fight in Indian society. The dominance of patriarchy is felt in the mind and body of women. The societal forces make them submit and surrender.

The protagonists and other women characters of Hariharan's works explicate their experiences of painful sacrifices to do penance and suffer under male dominance. In the Indian context,

women cannot assert their individuality. The male ego makes women sacrifice and live a tortured, submissive and humiliated life. In India, marriage gives a man the license to dominate his wife. This gross misunderstanding about marriage needs to be expunged to create a good rapport between man and woman. Novels such as, The *Thousand Faces of Night*, *In Times of Siege*, *The Ghosts of Vasu Master* and *When Dreams Travel* are replete with instances of male hegemony and women's response to the male-centric discourses in Indian society.

Discussion

Hariharan questions the patriarchal notions of the *The Arabian Nights* and examines the patriarchal culture of the past in *When Dreams Travel*. Shebrings out the fear, suppression, prejudice and the chauvinistic views in thefamous legend *The Arabian Nights*. She recreates the art of storytelling in thenovel to liberate the women engulfed in the dungeon of patriarchal norms. Notonly does she interrogate the male assumptions but also revises them from afemale-point-of-view. The author gets the scope of reviewing the patriarchalcodes as she chooses to write the novel based on the legendary past.

The novel shows how Shahrazad, the virgin bride works hard to narrate tales to keep her away from the Sultan's sword. She tells the arrogant and cruel Sultan, who kills a virgin every night as an act of taking revenge on the infidel queen, "I don't have a sword, so it seems I cannot rule. I cannot rule, I cannot travel, I don't care to weep. But I can dream" (*WDT* 20). Sultan expresses his anger at his ex-wife who has illicit affairs with his slaves. Though Hariharan's *When Dreams Travel* does not talk about the male heroism or adventures like the original tale, it presents the male perspective that views a woman as an object of desire. Women in the novel are denied the respect and position despite their talents.

Hariharan makes her women excel in various fields and projects women not as victims but as intelligent or talented individuals. She makes sure that women are rewarded for what they are. The Sultan executes a virgin after he marries her. It is an act of punishing women. However, Hariharan allows her women to retaliate. The Sultan's action is examined and challenged. Hariharan explores the terror of the King as he makes a woman narrate stories for a thousand and one nights. Nevertheless, the novelist does not fail to present the articulate nature of the storyteller, which holds the Sultan with her, the spell of magic. The novel condemns the man and glorifies the art of narration of the narrator Shahrazad. Hariharan calls the scene where the Sultan kills a woman after he marries and deflowers her, as "Shamelessly immortal" (*WDT* 7).

The patriarchal oppression is seen at its peak when both the men, think of possible ways to take revenge and to quench their lust. Shahryar's agony is intense. He is "half demented" (*WDT* 13) when he sees his wife cuckolding him. However, he does not take his sword to punish his wife like his brother Zaman. Zaman, as he hears about his brother's wife's invitation to one of the slaves and as he witnesses the twenty women and nineteen men along with his wife grunting and kissing, he heaves a heavy sigh. He cannot bear the thought of his wife's infidelity nor his brother's wife's infidelity. "He is soaring now; relief has given him light wings and saved him. He is not the only one; in fact, his brother's wife is worse than his" (*WDT* 13). Both the brothers decide to roam the world to find solace in the company of another King who is also dishonoured by his wife. Men cannot accept the ruthless ways

of their wives. The mean and dubious ways of men are not to be questioned by women but are accepted as the accepted normal behaviour of men. The brothers are ashamed, and pronounce a new harem policy. Unlike Zaman, Shahryar kills his wife, her women slaves and their black lovers. He announces his policy:

> Women (or wives, or queens) are necessary; celibacy never occurs to him. The ideal plan: find a fresh virgin every day, marry her for the night; in the morning, there are eunuchs, Wazirs and executioners who will see to the dangerous woman whose desire has just been awakened (*WDT* 15).

Women are tortured and punished when they are found with a talent. Men wish to exploit the talent of women for their own pleasure. The writer cuts every male assumptions of the original text to produce a story without male dominance. She vehemently condemns the action of storytelling for thousand and one nights. Women are conditioned right from the childhood to the social norms and practices. Girls in the ancient decades during Shahrazad's time have not gone to school for formal education, as they are taught rituals and traditions by religious leaders or elderly women at home. In this context, it remains highly dubious to think of Shahrazad narrating stories for thousand and one night.

> Shahrazad asks her Sultan, Shahryar, 'where did all those stories come from? Shahzaman and I have read and studied more than you have. Certainly we have travelled more, seen marvels and lands and wickedness you can only imagine. (*WDT* 20).

Shahrazad is able to escape death for thousand and one nights, whereas the other brides are not able to escape death. The atrocity of the Sultan is revealed when the writer describes the injustice and the cruelty inflicted upon the brides every night. The novel hides the cruelty and pain that is hidden in the biased and abject male chauvinism in marrying a virgin every night. The novelist has brought in a remedy to the cruel act of the Sultan by introducing Wazir's daughter. The writer elevates the position of the Wazir's daughter from being a mere story-teller to becoming a savior of women's race from the sword of the Sultan. "If she stops, if she collapses, if she loses Shahryar's interest or attention, the roof could cave in, and with it, all hope of the city's deliverance, or its Sultan's redemption" (*WDT* 7). Even this "Savior of the city," "Sultan's redeemer" has to be in the grip of fear and horror. She explains her terrorstricken state as, "only those whose necks are naked and at risk can understand them" (*WDT* 20). She cannot keep herself alive except through her creativity in a conventional male order of society. Shahrazad becomes a mere entertainer in the eyes of the Sultan, as she remains helpless. The lustful man does not see her as a mere woman. The intelligent storyteller is imprisoned in the harem during the daytime and to satisfy the lecherous Sultan at night. The oppression, the suppression and the desires of women come to focus as Hariharan makes women storytellers. The storytellers, Shahrazad, Dunyazad and Dilshad being women have given emphasis not on the accomplishment of men but on the achievements of women. Even though men like, Shahryar and Shahzaman look dominant and powerful they are reduced to mere listeners. Hariharan by allowing women to talk about their strengths and weaknesses criticizes men who do not see women as human beings but as mere "Sex objects." Men have not fallen from the sky. Their mothers bring them forth into this world. However, the mother's identity is hidden and ignored in the patriarchal world. Hariharan questions the deliberate attempt to hide women in the original text. Men consider women as child-producing machines and do not take the sacrifices a mother does. "Surely even Shahryar and Shahzaman must have required the services of a mother before they mounted their steeds, snapped their fingers to summon waiting slaves?" (*WDT* 8).

Hariharan questions the absurd ending of the novel. She believes, a man after pursuing his own whims and fancies either will renounce everything or will die. However, the Sultan after being brought to his senses by a woman resolves not to kill virgins every night. In the patriarchal world, such absurdities are likely to happen. "The mistake, of course, is to imagine that a happy ending is possible when you have survived a shipwrecked in a sea of blood. Shahrzad should have killed himself in remorse or at least renounced the city and the world, become a mad hermit in the desert" (*WDT 1*05-106).

The novelist also interrogates the compelling comeback of the great artist from storytelling to domestic work. In a man's world, when a woman returns from some other work to do domestic chores is always welcomed. Men feel women are entitled and destined to do only such jobs. The writer probes further, "will you be satisfied with bedtime tales to your children?" (*WDT* 133). It is astonishing to know that a woman who has cured a King of his madness be silenced.

The novel brings out the presence of injustice and cruelty in patriarchal society to reduce a queen who has saved thousands and thousands of virgins is forced to lead a normal married life. Hariharan acclaims that the forcible silencing of the queen will make the citizens to have fear again of the harem being filled-up by virgins. Unable to accept the reality in Shahrazad's life, Hariharan writes even Shahzaman and Dunyazad will feel orphaned and silenced without her tales. "When the storyteller's voice fell silent, when her later creations miscarried, it was they who felt the pain of being wrecked apart and orphaned" (*WDT* 105).

Thus the way in which the male world has ignored a creative genius is pointed out again byHariharan. Dunyazad, on hearing the death of her elder sister, plans to travel in male disguise. In a world filled with lecherous men, it is safe for Dunyazad to travel from her late husband's Kingdom, Samarkand, to Shahabad, in the disguise of a man. Moreover, Dunyazad after many years recalls that it is her sister Shahrzad, who is the central magnetic figure.

Thus, Hariharan revives the spirit of a female storyteller by ignoring the patriarchal achievements.Unable to tolerate the dominant hand of the King, Shahrzad andDunyazad wish to bear a son to be an heir to the throne, and long to be at peace during the rule of their son. They plan how to get rid of the tyrant ruler. Dunyazad, even though plays a vital role, feels dejected when she cannot find her name in her sister's tomb. She expresses her anger and grief in her dream, when she finds her name missing in her sister's tomb. Shahrzad should have remained in the palace but has left the palace to live alone in a corner. This demonstrates how women react to the torturous situations. The King goes in search of his wife supposed to be dead in a mausoleum. Dunyazad has to lead a sacrificial life as an attendant of her sister. Due to the madness of the Sultan Dunyazad also has to remain awake every night outside the royal bedchamber.

The male atrocity of the Sultan is brought down when he is imprisoned by his son Umar in the mausoleum. Raziya, the Wazir's wife and the mother of two women, Shahrzad's and Dunyazad's presence is not felt much in the world of male assumptions. Nevertheless, Hariharan has made Raziya's role significant by recording her expressions of anger. She dies as a mark of protest against the injustice inflicted upon her daughters. Raziya becomes a mute wife and a powerless mother in the legend. She points out the defects in the legend that attempts to limit women's faculty. Dunyazad is forced to narrate a story, as narrating story is the only way of redemption.

A woman in the past and even in the present has to do some hard task or do some kind of sacrifice to revert some impending danger. Dunyazad recalls the bitter experience of travelling in the dungeon. "No map exists for the ridiculously small, dark space she has to travel within, a dingy mildewed dungeon which once housed a marriage bed" (*WDT* 24). Dunyazad, in order to reach this dungeon, has to climb up five hundred steps and has to climb down five hundred steps.

Hariharan has presented the forgotten and absent characters of women in the original story like Shahrzad's mother-Raziya, Shahrzad's Sister-Dunyazad, the mother of Shahryar, the slave-girls Dilshadand maid Sabiha, in the palace. She has done so to question and ignore the patriarchal assumption and dominance. Dunyazad expresses her suppressed feelings in an androcentric world by narrating stories to Dilshad. Dilshad a newly invented character by Hariharan brings out of her imagination a woman poet, Satyasama. There is an opposition to the hegemonic male views in the novel. Men do not like to place women on par with them in respect or dignity. They cannot accept their talents.

The poetess Satyasama is punished and pushed out of the house when she tries to teach men to learn to honor women. An old man mumbles and grumbles to believe the heroic action of Rupavati when his wife narrates Dilshad's story. "Facts,' he snarled at the old woman. You have all your facts wrong. How dare you pollute this house with such unrealistic lies? Listen! And correct yourselfbefore it's too late" (*WDT* 181).The old-widowed queen of Samarkhand, Dunyazad and the slave girl Dilshad narrate stories to each other. He does so, so that there is no Sultan to listen to their stories and to cut their head. Since men are cruel, the novelist has created a scene wherein the presence of Sultan is very absent. The novel also raises questions such as, why and how a woman aspires to deliver a baby during the day, so that she can present herself before the King to satisfy him, at night. Irrespective of the physical weakness or illness, a woman is expected to fulfill her duties in satisfying her husband at night. It is cynical about the idea of harems in the novel. "The harem breeds hungry women, a race off cuckolding subjects" (*WDT* 78). Hariharan attacks the andocentric idea behind harems.

> "All Kings are collectors. All of them whether Sultan or raja or chosen leader turned supreme. Their whims and preferences may vary, but most are partial to filling up their treasure vaults-with gems and coins, books copies out by scribes in letters of gold, or stallions, slaves and subjects. Nevertheless, the prize collection is not stowed away in the same vault. It is hidden in the harem, or Zenana, or a special palace, or bedchambers. These valuable items are women of all shapes, colors and sizes" (*WDT* 90).

The Kings collect women of every shape and colour to satisfy their lust. Thus, Hariharan attacks the ancient ideologies of patriarchy and their domination over women.GithaHariharan has painted the society with its various hues and patterns. The men in her works exhibit arrogance, rage and chauvinistic ideasto subjugate women. Men like Shahryar and Shahzamanin *When Dreams Travel*shows the dominance over women and expect women to walkbehind them that too in the path destined for them. Men show dependence on women and thrust the idea of dependence on women too.

Conclusion

Being a woman writer, Hariharan is different from the male writers since she focuses on the problems and suppression that women have undergone in society. Through the female

characters, she makes the readers realize the value of woman in patriarchal system. It is the patriarchal norm to treat woman as second-class citizens. Women are victims emotionally, mentally, physically, culturally and sociologically. GithaHariharan emphasizes strongly that the need of the hour is to treat women with dignity and honour, to recognize their talents, and not to subordinate or subjugate women.

Reference

1. Hariharan, Githa. *When Dreams Travel*. New Dehli: Penguin Book, 1999.
2. Kandu, Rama. *When Dreams Travel: Meta-fiction as a Feminist Discourse*. Indian English in the Nineties. New Dehli: Sarup and Sons, 2002. p.179.
3. Sujatha K.R., Goklavani. *Feminine Aesthetic of Indian Women Writers*. New Dehli: Rgeal Publication, 2011.
4. Urvashi Butalia, *In conversation with GithaHariharan*. The Book Review, 1994.

Briser les stéréotypes du genre : une étude des récits de voyage des écrivaines françaises et francophones

Pallavi Babar

Résumé

Vers la fin du 19ème siècle de nombreuses voyageuses françaises et francophones ont décrit leurs voyages en Orient. La portée de ce genre littéraire du récit de voyage au féminin est assez vaste. Ces récits mettent en lumière les échanges interculturels rares et la recherche anthropologique riche menée par les voyageuses occidentales dans les pays visités. En plus ces œuvres parlent du vagabondage et du travestissement de la voyageuse, de la représentation fidèle des femmes orientales et du rejet du discours colonial. Cette épreuve explique comment les récits d'Isabelle Eberhardt, Alexandra David-Néel et Jane Dieulafoy, les voyageuses du 19ème siècle, brisent les codes conventionnels liés au genre féminin. Ces exploratrices ne jouent pas les rôles traditionnels attribués aux femmes. Elles les remettent en question par leur voyage et leurs écrits.

Les mots-clés: genre, stéréotype, vagabondage, voyageuses françaises et francophones.

Introduction

Le phénomène de déplacement nourrit plusieurs genres littéraires. Les circonstances telles que la guerre, l'immigration, les catastrophes naturelles, etc., font déplacer de nombreux gens qui souvent finissent par décrire leurs expériences à travers les œuvres littéraires. La crise d'identité, le dépaysement, la perte sont des thèmes qui sont au cœur de ces écrits. Cependant le genre du récit de voyage au féminin, dresse un portrait positif de ce phénomène. Les récits traduisent la joie de la voyageuse issue du voyage tout en remettant en question les normes conventionnelles du genre féminin.

Dans son livre *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Marie Louise Pratt écrit,

> « Women travelers from 1850 to 1950 [...] are exposed to alternative gender and culture norms in the charged 'contact zone' of the Orient. »[1]

Ces zones de contact créées par le voyage aident les voyageuses à briser les stéréotypes conventionnels liés au genre féminin. Cet article a pour but d'expliquer comment le voyage aide les femmes à briser des stéréotypes du genre. Le voyage en Orient d'Isabelle Eberhardt, Jane Dieulafoy et Alexandra David-Néel a été marqué par plusieurs décisions audacieuses comme voyager en solo, se travestir en homme et pénétrer les espaces inaccessibles aux voyageurs hommes.

Bien que ces voyageuses soient confrontées aux défis tels que la fatigue, la faim, les changements climatiques extrêmes et la nostalgie du pays d'origine, leurs voyages et leurs

1. PRATT Marie Louise (2001), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation,* Routledge, London, p.7 cité par BIRD Dúnliath (2012), *Travelling in Different Skins,* Oxford University Press, U.K, p.1

écrits sont une tentative de trouver une place dans le genre de récit du voyage dominé par des écrivains hommes.

Cette épreuve étudie les œuvres de trois écrivaines françaises et francophones : *Écrits sur le sable,* l'œuvre publiée en 1988 qui compile les notes de voyage, les revues et les journaliers d'Isabelle Eberhardt née en 1877. Puis *L'Inde où j'ai vécu : avant et après l'indépendance* (1951) écrit par Alexandra David Néel, une exploratrice française née en 1868. Finalement *La Perse, la Chaldée et la Susiane écrit en 1887 par Madame Jane Dieulafoy voyageuse française au* 19ème siècle.

Isabelle Eberhardt (1877-1904)

Isabelle Eberhardt est une écrivaine suisse qui a voyagé en Afrique du Nord notamment l'Algérie la Tunisie et le Maroc de 1897 à 1904. Elle s'est déguisée en cavalier arabe et s'est convertie en Islam pour créer une identité légitime en Afrique du Nord. Un défenseur du féminisme et de la décolonisation, elle a parcouru le chemin du désert pour rompre la monotonie de la vie quotidienne. Elle s'est donné le nom de Sidi Mahmoud et portait la tenue des bédouins. Pendant son enfance, elle a grandi **à** Genève avec sa mère neurasthénique Nathalie de Moerder et son précepteur arménien, Alexandre Trophimowsky qui était soupçonné d'être son père. Isabelle n'avait pas la permission de sortir de la ville et par la suite elle a trouvé le refuge dans la littérature et la lecture. Elle se déguisait souvent en garçon, un acte encouragé par Trophimowsky, et lisait des livres sur l'Orient et ses mystères et savait qu'un jour elle franchirait les frontières européennes pour visiter l'Algérie.

Basé sur quelques chapitres du livre *Écrits sur le Sable* (1988) qui compile de nombreuses œuvres écrites par Isabelle Eberhardt, nous allons concentrer sur deux aspects principaux de son voyage notamment la liberté de vagabondage et le travestissement en homme.

Le vagabondage

Tout d'abord, le voyage et la vie nomade sont une source inépuisable de la liberté pour Eberhardt. Elle écrit :

> « Vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté ».[2]

On comprend ici que le voyage rend Eberhardt libre. Son envie de briser la monotonie de la vie statique et sa fascination pour la liberté sont des éléments prédominants dans son discours. Elle raconte également que l'acte de voyager est le plus beau et le plus courageux. Le sentiment du dépaysement et de la perte, qui perturbent normalement l'esprit d'un voyageur, n'est pas éprouvé par Isabelle Eberhardt pendant son voyage. L'auteure ne cherche pas à appartenir à l'Afrique mais au contraire elle laisse entendre que le monde entier appartient à elle.

> « Le chemineau solide, assis sur le bord de la route, et qui contemple l'horizon libre, ouvert devant lui n'est-il pas le maître absolu des terres, des eaux et des cieux ? ».[3]

2. EBERHARDT Isabelle*,* chapitre *Vagabondages* dans le livre *Écrits sur le sable : œuvres complètes I,* ed. Marie-Odile Delacour et Jean René Huleu (1988), Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, p.27.
3. Ibid.

Avec de telles déclarations Isabelle remet indirectement en question les rôles conventionnels et régressifs imposés aux femmes.

Le travestissement

Pendant son enfance Isabelle s'est installée à Genève avec ses frères et sœurs, sa mère Nathalie de Moerder et Alexandre Trophimowsky qui était un prêtre et son mentor. L'identité du **père** d'Isabelle Eberhardt est incertaine car le certificat de naissance d'Isabelle ne porte pas le nom de son père. Trophimowsky était soupçonné d'être son père. Pendant son enfance, Alexandre lui faisait s'habiller en garçon.

> « Isabelle would be the only child Nathalie and Trophimowsky would bear together, and he adored her in his own curious way. He took charge of her education and urged her to wear male clothes, cut her hair short and work outdoors alongside with her brothers. »[4]

Plus tard, quand elle a grandi, Isabelle Eberhardt a continué de se travestir lors de ses voyages. Le voyage apporte certainement de l'expérimentation à l'identité de genre pour Isabelle Eberhardt. Afin de faciliter son voyage en Algérie, elle expérimente son identité en se travestissant. Elle explique dans *Vers les horizons bleus* la raison pour laquelle elle a décidé de se déguiser en homme.

> « Sous un costume correct de jeune fille européenne, je n'aurais jamais rien vu, le monde eut fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l'homme et non pour la femme. »[5]

Grâce au travestissement, Isabelle Eberhardt pénètre dans le monde androcentrique. Elle choisit de s'habiller en homme pour circuler librement en Afrique du Nord. Elle renonce à son identité féminine et ce choix audacieux est un acte qui brise les stéréotypes de genre. En outre, il est remarquable qu'elle renonce au privilège d'être visible en tant que femme européenne dans l'Afrique colonisée par la France.

Alexandra David-Néel (1868-1969)

Une autre voyageuse hors pair qui a vécu plus de 100 ans est Alexandra David-Néel. Cette exploratrice exceptionnelle du 19ème siècle s'est rendue toute seule en Inde avant et après l'indépendance du pays. Elle a passé plus de trois décennies en Extrême-Orient. Elle a visité l'Inde, le Pakistan, le Népal, le Tibet, le Sri Lanka et la Corée. La couverture de son livre *L'Inde où j'ai vécu* (1951) décrit l'esprit audacieux de l'auteure.

> « Un matin elle dit à son mari qu'elle part pour dix-huit mois mais elle ne vient que treize ans après… » [6]

Alexandra se déguise parfois en *sannyâsi* pour visiter les espaces interdits aux étrangers, photographie le pays et ses gens et y fait une étude approfondie des Oupanishads, de la Bhagavadgītā et des écritures Bouddhistes. Nous allons voir comment Alexandra David-Néel

4. SOUTINE Jai (2005), « Isabelle Eberhardt and the Dream of Liberty », Eberhardt Press Review, Portland, p.4, URL: EPR 01.indd (eberhardtpress.org), consulté le 23 novembre 2022
5. EBERHARDT Isabelle (1900), *Vers les horizons bleus,* dans le livre *Écrits sur le sable : œuvres complètes I,* ed. Marie-Odile Delacour et Jean René Huleu (1988), Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, p.73
6. DAVID-NÉEL Alexandra (1951), *L'Inde où j'ai vécu,* Librairie Plon, Paris, couverture du livre

brise le stéréotype de la femme indienne « exotique », une tendance assez commune dans les récits des hommes européens. En plus nous allons discuter comment Alexandra se représente comme une femme libre et révoltée.

Le voyage : une transgression

Depuis son enfance Alexandra David a pris une résolution de voyager en s'inspirant des héros de récits de Jules Vernes. Souvent ridiculisée par des aînés, la petite Alexandra se fait une promesse d'explorer de nouveaux horizons en voyageant.

À l'époque où l'Article 1124 de Code Civile (1804) de France déclarait que :

> « [...] les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux. »[7]

Voyager toute seule en Inde était un acte audacieux de la part d'Alexandra David-Néel et éventuellement une lutte contre le système juridique discriminatoire qui marginalisait les femmes.

Le déguisement et l'authenticité du récit

Pour entrer dans les temples Alexandra se déguisait souvent en *sannyâsin* car l'accès y était interdit aux étrangers. Elle décrit,

> « Comme j'en avais l'habitude à Bénarès, je portais ce jour-là la robe couleur orange des sannyâsins. Je ne répondais rien au questionnaire [...] Ce n'était pas par une simple curiosité de touriste qui m'a incité à pénétrer dans les temples. Ce qui m'attirait, c'était l'extraordinaire atmosphère psychique dans laquelle on s'y trouvait plongé. »[8]

En endossant un tel habit elle ose expérimenter sa tenue et elle brise les stéréotypes liés au code vestimentaire d'une femme. À l'époque où toute femme travestie en France, sans l'autorisation de la Préfecture de Paris pourrait être soumise à l'arrestation, l'Inde sert d'un espace libre à Alexandra David Néel de se vêtir librement.

De plus, les récits de voyage d'Alexandra David-Néel s'appuient sur des faits plus proches de la réalité car l'auteur a une connaissance approfondie des langues orientales comme le sanskrit et le tibétain, et des religions comme l'Hindouisme et le Bouddhisme. Son séjour prolongé auprès des natifs et ses interactions étroites avec ces derniers donnent une touche d'originalité à son discours.

La femme indienne : un autre regard

À l'époque, les femmes orientales faisaient l'objet de voyeurisme de la part des voyageurs-hommes occidentaux. Thisaranie Herath dans sa revue *Women and Orientalism,* propose l'argument d'Edward Saïd:

7. BIRD Dúnliath (2012), op.cit., p.92
8. DAVID-NÉEL Alexandra (1951), op.cit., p.44

> « Saïd notes the highly sexualized role of women in Orientalist narratives, where they were the "[creatures] of a male power fantasy. They express unlimited sexuality, they are more or less stupid, and above all they are willing." »[9]

Contrairement à ce discours, David-Néel présente une image des femmes indiennes qui est plus proche de la réalité. Elle pose un regard critique sur les pratiques religieuses comme le satî et la tradition des dévdâsîs.

Les dévdâsîs sont les servantes des dieux. Elles sont des danseuses consacrées aux temples pour toute leur vie et considérée comme épouse de la divinité. À l'époque, les voyageurs les appelaient « bayadères ». Alexandra David-Néel décrit comment elles étaient gardées captives et se prostituaient au profit des temples auxquels elles appartenaient. Pendant son voyage à Madurai, Alexandra a été informé qu'il ne convient pas une femme « respectable » d'aller voire danser ces bayadères. L'auteure a pris ces consignes pour les exagérations et a accepté une invitation d'un spectacle. On lui a accordé un siège dans une pièce obscure où personne ne pouvait l'apercevoir. Alexandra a remarqué le comportement d'une centaine d'hommes venus voir le spectacle. Elle décrit,

> « Les dévdâsîs descendirent de l'estrade [...] la foule des hommes affolés les suivait [...] la terreur qui se lisait sur le visage des filles – pourtant prostituées – serrées en troupeau se bousculant pour gagner plus vite le sanctuaire protecteur, était aussi bouleversante que l'avidité immonde de leurs poursuivants. » [10]

Ici l'auteure est consciente de la peine des dévdâsîs, et ce spectacle n'est pas une scène exotique pour elle. Elle est bouleversée par les hommes affolés et leur avidité immonde.

De plus Alexandra David-Néel dénonce explicitement la pratique du satî. Elle la considère comme une coutume sauvage qui hante dangereusement les esprits des Indiens. Elle écrit,

> « [...] nous souhaitons que les Indiens, [...] se libèrent aussi du joug plus pesant et plus néfaste des anciennes superstitions qui s'attardent encore parmi eux. »[11]

Elle éprouve le sentiment d'empathie et de reconnaissance envers la femme indienne et croie qu'elle possède les mêmes compétences intellectuelles qu'un homme indien. Après avoir rencontré plusieurs sannyâsins hommes elle se pose la question suivante :

> « Religion et philosophie, ascétisme et mysticisme sont en Orient et particulièrement en Inde, l'affaire des hommes et des élites. Pourquoi les femmes ne sont-elles pas admises en général, à faire cette profession de Sannyâsa ? »[12]

De cette manière, image stéréotypique de la femme indienne qui est exotique est brisée. L'auteur pose un regard critique sur la condition d'une section des femmes en Inde.

Madame Jane Dieulafoy (1851-1916)

Jane Dieulafoy est écrivaine, archéologue, et exploratrice française célèbre du 19ème siècle. Jane Dieulafoy a accompagné son mari Marcel Dieulafoy, un ingénieur des ponts et des

9. HERATH Thisaranie (2015), « Women and Orientalism 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman Women ». URL: https://journals.library.ualberta.ca/constellations/index.php/constellations/article/view/27054/19918 consulté le 23 novembre 2022
10. DAVID-NÉEL Alexandra (1951), op.cit., p.55
11. Ibid., p.148
12. Ibid., p.302

chaussées, en Perse, en Chaldée et en Susiane. Pendant son voyage elle a photographié de nombreuses villes, paysages, monuments, personnes et surtout les femmes orientales voilées. Elle a visité les harems, les espaces restreints des foyers musulmans spécialement réservés aux femmes. Dans ces harems elle a interagi étroitement avec ces femmes. Madame Jane Dieulafoy a écrit l'œuvre *La Perse, la Chaldée et la Susiane* en 1887 après son voyage. Jane Dieulafoy est célèbre comme « exploratrice travestie » parce que pendant son voyage elle s'est travestie en homme. Voilà la description de la tenue de Jane Dieulafoy en tant que compagnon de Marcel Dieulafoy.

> « Son compagnon, petit et agile, couvre ses cheveux courts d'un casque colonial ; il porte un fusil à l'épaule et vêtu d'un pantalon et chaussé de bottes, ce qui n'aurait rien de bizarre s'il s'agissait d'un homme. Mais c'est une femme, l'épouse de Marcel »[13]

Jane Dieulafoy s'est travestie en soldat français lors de ses expéditions en Perse (1880-81) et à Suse (1884-85) bien avant d'obtenir une autorisation officielle de se travestir de la Préfecture de police de Paris. À l'époque le travestissement était interdit en France. Selon l'ordonnance du 16 brumaire, les femmes qui souhaitaient se travestir devaient demander une autorisation écrite à la Préfecture de police de Paris. Celles qui ne demandent pas d'autorisation étaient passibles d'emprisonnement. En 1890, seules une dizaine de femmes obtiennent l'autorisation de se travestir, dont Jane Dieulafoy. Le travestissement est un choix exceptionnel fait par l'auteure qui fait d'elle une femme extraordinaire et audacieuse.

Quand Dieulafoy rencontre l'Empereur de la Perse, Nasr ed-din Chah, elle explique la raison pour laquelle elle est habillée en homme.

> Empereur- « Pourquoi, Madame, me dit le roi en français, n›avez-vous pas conservé les longues robes et les vêtements des dames européennes ? »
>
> Jane Dieulafoy- **«** Parce que je voyage ainsi plus facilement et que je passe toujours inaperçue »[14]

Ici, Jane Dieulafoy veut échapper au regard des gens. Elle veut être partie du tableau oriental tout en restant inaperçue. Au 19ème siècle, dans les récits orientalistes, les femmes étaient souvent considérées comme des objets, comme l›a noté à juste titre Edward Saïd. Elles étaient les créatures d'un fantasme de pouvoir masculin. Ici au contraire c'est l'auteure qui pose le regard sur le monde sans révéler sa vraie identité au monde.

Le récit de Jane Dieulafoy est certainement l'une des œuvres rares écrites au 19ème siècle par des femmes françaises. Son regard puissant et son travestissement, remettent en question les normes conventionnelles du genre féminin.

Conclusion

Le voyage permet à la femme de quitter son entourage et d'explorer de nouveaux horizons. Durant ce processus, sa tenue, son comportement et ses habitudes risquent d'être changés. Même si ce changement est exigeant, le résultat est fécond. Le voyage sert certainement de catalyseur pour briser les stéréotypes liés au genre féminin. La femme, quand elle voyage

13. VIVÓ Raúl Sánchez & DÉROCHE Arnaud, « Jane Dieulafoy, l'exploratrice travestie », Histoires et Civilisations, URL : Jane Dieulafoy, l'exploratrice travestie (histoire-et-civilisations.com) consulté le 24 novembre 2022
14. DIEULAFOY Jane (1887), *La Perse la Chaldée et la Susiane,* Librairie Hachette, Paris p.133

n'est plus immobile, muette et docile. Elle s'exprime, elle vagabonde et explore le monde autour d'elle. Le déplacement spatial sous la forme du voyage pousse les voyageuses à expérimenter les rôles conventionnels liés au genre féminin.

Références

Sources Primaires:

1. DAVID-NÉEL Alexandra, *L'Inde où j'ai vécu,* Paris : Librairie Plon, 1951.
2. DELACOUR Marie-Odile et HULEU Jean-René, *Écrits sur le sable : œuvres complètes*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1988.
3. DIEULAFOY Jane, *La Perse la Chaldée et la Susiane,* Paris : Librairie Hachette, 1887.
4. EBERHARDT Isabelle, *Vers les horizons bleus* (1900), *Écrits sur le sable : œuvres complètes*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1988.

Sources Secondaires:

Livres:

1. BIRD Dúnliath, *Travelling in Different Skins,* U.K: Oxford University Press, 2012.
2. PRATT Marie Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation,* London: Routledge, 2001.

Articles consultés en ligne:

1. HERATH Thisaranie, « Women and Orientalism 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman Women », 2015 URL:https://journals.library.ualberta.ca/constellations/index.php/constellations/article/view/27054/19918
2. SOUTINE Jai, « Isabelle Eberhardt and the Dream of Liberty », Portland: Eberhardt Press Review, 2005, URL: EPR 01.indd (eberhardtpress.org)
3. VIVÓ Raúl Sánchez & DÉROCHE Arnaud, « Jane Dieulafoy, l'exploratrice travestie », Histoires et Civilisations, 2021. URL : Jane Dieulafoy, l'exploratrice travestie (histoire-et-civilisations.com)

"*Le pays des autres*" par Leïla Slimani:Une étude critique vers féminisme

Prantik Biswas et Pronobesh Ranjan Chakraborty

Résumé

Au sein de la plupart de romans de Leïla Slimani, les femmes jouent un rôle très important. Également dans « Le pays des autres », le neuvième roman de Leïla Slimani, on trouve le même. « Le pays des autres » de LeÏla Slimani une fresque familiale entêtante enivrante, servie par une plume d'une sensibilité rare. C'est aussi et surtout, un formidable instantané sur les conditions de vie des femmes, un portrait délicatement ciselé de deux cultures, celle du Maroc et celle de la France, du regard porté sur une union mixte vu par beaucoup comme étonnante. Ce « pays des autres » voit Leïla Slimani s'inspirer de ses grands parents, de double identité culturelle. Pendant la Seconde guerre mondiale en 1944, Mathilde, une jeune Alsacienne, tombe amoureuse d'Amine Belhaj, un marocain combattant dans l'armée française. Après la Libération, elle quitte son pays pour suivre au Maroc celui qui va devenir son mari. Le couple s'installe à Meknès, ville de garnison et de colons, où le système de ségrégation coloniale s'applique avec rigueur. Amine récupère ses terres, rocailleuses ingrates et commence alors une période très dure pour la famille. Mathilde accouche de deux enfants : Aïcha et Sélim.

Mots-clés : Les pays des autres, identité, féminisme, la France, Maroc, la Seconde guerre mondiale etc.

Objectif

En ce qui nous concerne, on peut bien dire que les ouvrages de Leïla Slimani se voient d'une perspective féminine. Dans ce roman aussi, intitulé *Le Pays des autres,* les femmes s'émergent d'une façon évidente avec ses divers aspects sociaux. On peut voir ici que comment les femmes agissent, comment elles réagissent, comment elles sont coincées, comment elles veulent sortir du cercle de dépendance à plusieurs tournures. Telles conditions des femmes après la Seconde Guerre mondiale au Maroc, on veut montrer par cet article.

Analyse

Dès qu'on parle ou écrit des œuvres de Leïla Slimani, il faut qu'on commence de la vie ou bien l'itinéraire de la vie d'elle. Car elle, elle-même est marocaine par naissance donc elle a bien aperçu le style de vie de maghrébins depuis son enfance. De plus étant une femme, elle a bien senti les crises, la souffrance, les passe-temps chez les femmes au Maroc. Pour une personne, cela n'est jamais possible d'oublier les images de son enfance alors Slimani est parvenue à atteindre les sentiments des femmes là-bas. Elle peut être bien considérée comme une écrivaine post-coloniale puisque toutes ses écritures paraissent après la fin de la colonisation au Maroc.

> Au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle la France s'empare de l'Algérie, de la Tunisie puis du Maroc. La France contrôle les gouvernements tunisien et marocain, ainsi qu'une grande partie de l'économie moderne de ces pays. En Algérie, l'installation de très nombreux colons d'origine européenne perturbe l'économie et la vie traditionnelle. La France organise une sorte de ségrégation juridique et politique entre les Arabo-berbères et les colons. Au cours du XX^e siècle, les mouvements nationalistes contestent la présence française au Maghreb. Maroc et Tunisie retrouvent leur indépendance en 1956. Il faudra une guerre très dure pour que l'Algérie devienne indépendante en 1962.[1]

Le titre du neuvième roman, « Le pays des autres » de Leïla Slimani qui a été publié en 2020 soi-même exprime quelque chose d'éloignement, donc on peut rendre compte que qu'il va nous donner quelque chose de frappant même avant de le lire. Ce roman est basé sur la vie africaine après la Seconde Guerre la Mondiale ainsi qu'après la Libération de l'Alsace où on trouve de divers personnages de différents âges et de différents métiers. « Le pays des autres » s'occupe particulièrement de l'histoire d'une jeune femme qui s'appelle Mathilde de l'Alsace. Elle tombe amoureuse d'Amine Belhaj, un marocain. Conduite par son amour Mathilde est allée en Afrique afin de s'installer au Maroc avec son mari. Il était tellement occupé de réaliser les rêves de son père par rapport au terrain dans son propre pays et des tâches quotidiennes. D'autre part, Mathilde qui était toute étrangère dans un autre pays où tout lui paraît différent et plutôt étrange. Étant dans un autre monde, elle est confrontée au changement culturel, elle fait face à une autre société. Il y a tellement de défis pour elle – par rapport à la langue, à la culture, à l'acceptation dans un nouveau univers et de plus à la religion. À part Mathilde on trouve ici d'autres femmes aussi cependant sont africaines et ne sont pas comme Mathilde.

En étant marocaine par naissance Slimani a bien constaté la vie marocaine et à la fois a ramassé tant de connaissances de la société contemporaine. Dans la plus part de ses romans elle a bien dépeint la vie des femmes de diverses couleurs particulièrement. Elle a touché l'éducation, les passe-temps, les métiers, les gouts, les pensées, les crises chez les femmes marocaines de ses pinceaux et tout cela se reflète fortement dans le roman « Le pays des autres ».

Dans un entretient lié au roman *Le pays des autres* chez *Le Figaro*[2] Slimani a répondu a la question : *Quelle est la part romancée de votre histoire familiale ?*

> La trame suit l'histoire de ma grand-mère, qui était alsacienne, s'est mariée avec un soldat de l'armée coloniale, s'est installée dans une ferme et a ouvert un dispensaire. Tout le reste, je l'ai inventé, car tout simplement je ne sais pas ce qu'elle avait dans son cœur, ce qu'elle pensait, je ne connaissais pas ses relations intimes avec mon grand-père. Le personnage d'Aïcha, sa fille, est un peu inspiré de ma mère, qui était dans une école de bonnes sœurs. Mais ensuite, le plaisir de la fiction, d'imaginer, de créer des atmosphères, est tellement grand qu'on se laisse emporter. Et j'avais envie de scènes fortes des moments poignants, où je ne pouvais me reposer que sur l'imagination.[3]

Donc c'est complètement clair que l'histoire de ce roman dont on traite ici est prise des événements de la famille de Slimani. Sa grand-mère lui racontait les épisodes de sa vie après la Seconde guerre mondiale où Slimani a bien appris les conditions des femmes à cette

1. https://fr.vikidia.org/wiki/Histoire_du_Maghreb_pendant_la_colonisation_fran%C3%A7aise
2. *Le Figaro* est un journal quotidien français
3. https://madame.lefigaro.fr/celebrites/leila-slimani-jai-envie-dassumer-mes-differentes-identites-130820-181993

époque là, la lutte d'une femme pour son amour, son dévouement, son voyage, sa peine. De plus, Slimani a pu savoir sa racine que comment elle est dans cette position aujourd'hui. Étant une femme avoir une telle brillance, un tel succès n'est pas quelque chose de facile.

Ce roman est sous-titré comme 'La guerre, la guerre, la guerre', ce sous-titre est bien capable de refléter les conditions des femmes au Maroc à ce temps-là. Dans le livre de Slimani, la guerre est présente tout le temps. C'est d'abord la Seconde guerre mondiale. Toute une génération est traumatisée par ce conflit qui lui a volé sa jeunesse, une partie de ses rêves, et continue à la hanter- on n'allait pas chez le psy à cette époque, on se remettait à vivre avec ses cauchemars. Plus ou moins de documents sont disponibles sur cette situation après la guerre mais ce roman de Slimani dépeint une image claire des femmes maghrébines à la fin de la guerre. Ensuite, il y a les guerres d'indépendance. Enfin, la dernière guerre, ce sont les guerres individuelles. Chacun set dans une guerre. Amine se bat contre la terre aride, contre les éléments, contre la pauvreté. Une grande partie de son combat est déclenchée par le statut de sa femme au Maroc. Alors sa souffrance aussi n'est pas séparée de celle de sa femme. Mathilde est dans une espèce de guerre avec son dispensaire, où elle essaie de soigner les gens, de continuer à exister. Et puis il y a toutes ces guerres d'émancipation des individus essaient de s'en sortir.

Mathilde joue le principal rôle féminin dans le roman *Le pays des autres*. En analysant son apparence dans ce livre on peut bien voir les conditions des femmes parce qu'elle a bien passé presque tous les personnages masculins ou bien féminins pendant le cours de l'histoire. Au commencement de l'histoire on peut trouver le mal du pays chez Mathilde, « C'est trop loin »[4], alors que signifie-t-elle cette ligne ici ? Elle faisait le trajet avec son mari de l'Alsace à Meknès. Oui, elle a aimé son mari, Amine quand on s'est retrouvé en France pendant la guerre et son mari l'a également aimée ; mais Amine avait plusieurs préoccupations à part ses affaires amoureuses alors que Mathilde ne pensait que son amour ou bien sa relation avec son mari. Le Gitan les conduisait et Mathilde s'éloignait petit à petit de son pays natal, Amine ne prêtait pas attention à l'inconfort physique ou mental de sa femme. Elle demandait passionnément le soin du côté de son mari comme elle part son propre pays.

Juste après étant venus au Maroc Mathilde n'a pas pu atteindre chez son mari parce que cela n'était pas facile de récupérer la terre immédiatement à leur arrivée. Les locataires ne sont pas volontiers de quitter la terre et c'était évidemment une crise chez eux. Amine battait de son mieux d'y aller cependant il ne le pouvait et il ne trouvait pas de tranquillité au niveau de mentalité. Mathilde le soutenait constamment car si son mari est en crise, elle ne peut rien faire pour lui car elle, elle-même dans un pays des autres.

> « J'ai une mauvaise nouvelle. Nous devons attendre quelques mois avant de nous installer sur notre propriété. J'ai parlé au locataire et il refuse de quitter la ferme avant la fin du bail. J'ai essayé de trouver un appartement à Meknès, mais il y a encore beaucoup de réfugiés et rien à louer pour un prix raisonnable. »[5]

Après cela, Amine a décidé de s'installer chez sa mère car il n'y avait pas moyen pour lui. Au début, Mathilde ne l'a pas cru qu'une personne comme Amine qui est capable tout est prêt de rester chez sa mère avec sa femme. Ici dans une certaine mesure la rareté d'argent a causé la souffrance d'eux, donc c'est un point fort de considérer qu'une femme est hors

4. *Le pays des autres,* p.1
5. *Le pays des autres,* p.6

de son propre pays et de plus la personne à qui elle a tout confié n'a pas assez d'argents. Ensuite ils sont allez chez la ferme de Mouilala, la mère d'Amine. Et chez Mouilala on peut rencontrer les personnages de plusieurs femmes ou bien de filles dont les pratiques et les comportements bien reflètent leurs conditions.

Dès qu'ils arrivent à Meknès en faisant un trajet dur Amine a introduit les membres desa famille à Mathilde. Et le premier choc là-bas a touché Mathilde qu'est la langue. La langue arabe dont elle n'a pas de connaissance, ils lui parlaient en arabe alors qu'elle leur répondait en français. Là Mathilde était nerveuse, timide, elle s'est jetée dans les bras d'Amine et elle a tenté d'expliquer sa peur, sa nostalgie, l'angoisse folle qui l'avait étreinte. Mais Amine ne se trouvait pas confortable en cette situation de sa femme, son corps ne lui paraissait pas le même, il est lourd, il ne supportait pas les larmes de sa femme. En offrant un mouchoir il lui a dit : « Ne fais pas petite fille. Tu es ma femme maintenant. Ta vie est ici. » N'est-ce pas une autorité d'un homme, qui va appliquer son pouvoir sur sa femme. « …Ta vie est ici. » cela veut dire tu es ma propriété à part d'ici, ma volonté est ta volonté, ma décision est ta décision.

Dans cette œuvre, c'est bien clair que Mathilde craignait l'insécurité de divers phénomènes depuis son arrivé dans le pays de son mari. À plusieurs reprises on l'a fortement constaté dès qu'elle est faible au niveau d'esprit elle sollicite l'aide de son mari car à l'intérieur de son âme il y coulait toujours une pensée que sauf lui personne ne lui est proche. Il y a situation quand ils s'installaient dans la maison de Berrima, quand elle marchait dans les étroite ruelles de la vieille ville, Mathilde a tenu le bras de son mari, elle avait peur de se prendre dans ce labyrinthe où une foule de commerçants se pressaient, où les vendeurs de légumes hurlaient leurs boniments. Mathilde, est-ce qu'elle est un enfant, non ; alors quelle peur la chasse ? C'est la peur d'être seule, c'est la peur de perte, c'est la peur de se perdre, c'est la peur de perdre son identité.

> « Mathilde dut s'habituer à cette vie les uns sur les autres, à cette maison où les matelas étaient infestés de punaises et de vermine, où l'on ne pouvait se protéger des bruits du corps et des ronflements. »[6]

Alors avec le cours de temps Mathilde devait s'adapter à une vie qu'elle n'y pensait jamais. Malgré la différence de la langue, de la pensée dans la famille de son mari, elle s'entraînait bien et essayait fortement d'y communiquer avec chaque membre. Sa belle-sœur, Selma, c'est-à-dire la sœur d'Amine qui a également joué un rôle très crucial dans ce roman. Elle entrait dans la chambre de Mathilde sans prévenir et elle se jetait sur son lit en répétant les quelques mots en français qu'elle avait appris à l'école. Selma interprétait Mathilde de l'arabe au français. Souvent, lorsqu'elle descendait pour le petit déjeuner, Mathilde trouvait Selma endormie sur les banquettes du salon. Mathilde grondait Mouilala qui se fichait que sa fille s'instruise, qu'elle ait de bonnes notes et qu'elle soit assidue. Elle laissait la petite dormir comme un ours et n'avait pas le cœur de la réveiller tôt pour l'école. Mathilde avait tentéde convaincre Mouilala que Selma pourrait gagner, par l'éducation, son indépendance et sa liberté. Mais Mouilala, la vieille femme, ne comprenait pas l'importance d'être éduqué ; pas seulement elle, plutôt cette pensée y était imbibée dans l'esprit de chaque femme à ce temps-là. Mathilde disait sa belle-mère : « Pourquoi la laissez-vous rater l'école ? Vous

6. *Le pays des autres ;* p.13

mettez son avenir en péril. »[7] Selon Mathilde, une fille comme Selma avait tellement de possibilités, elle pourrait bien épanouir avec la lumière de l'éducation. Mais la famille y était indifférente, d'autre part les hommes disaient beaucoup du progrès, de l'avancement, de la brillance, de l'égalité chez les femmes ; cependant en réalité, c'est tout contraire. Dans ce roman, on trouve Selma d'essayer de fuir à cette indépendance, pleurer pour l'émancipation. Elle ne voulait pas d'être subjuguée sous l'ordre de la société patriarcale, mais pour cela l'éducation est une des armes fortes. Ici, dans une certaine mesure on peut éprouver que les femmes sont les principaux obstacles dans la rue de progrès des femmes. Étant une mère Mouilala ne veut pas que sa fille soit bien instruite.

Au sein de ce roman on trouve Mathilde de mentir. Avant d'arriver au Maroc elle n'en était pas consciente de la réalité sévère; plutôt elle avait de bonnes images de ce pays. Quand elle s'éprend d'Amine et a décidé de se marier avec lui, sa famille c'est-à-dire ses sœurs n'y ont donné leur avis. Alors dès qu'elle écrivait à ses sœurs, elle donnait les descriptions fautes ; malgré le mauvais état de son esprit, malgré sa souffrance elle leur projetait qu'elle allait bien. Elle prétendait que sa vie ressemblait aux romans de Karen Blixen, d'Alexandra David-Néel, de Pearl Buck. Dans chaque missive, elle composait des aventures où elle se mettait en scène, au contact de populations indigènes tendres et superstitieuses. Elle se dérivait, portant des bottes et chapeau, altière sur le dos d'un pur-sang arabe. Elle voulait qu'Irène, sa sœur, soit jalouse, qu'elle souffre à chaque mot, qu'elle crève d'envie, qu'elle enrage. Mathilde se vengeait de cette grande sœur autoritaire et rigide, qui l'avait toute sa vie traitée comme une enfant et qui avait si souvent pris plaisir à l'humilier en public. *« Mathilde l'écervelée* », « *Mathilde la dévergondée* »[8], disait Irène sans tendresse et sans indulgence. À la fin de chaque lettre qu'elle écrivait à sa sœur, Irène, elle demandait de lui envoyer des livres. Des romans d'aventures, des recueils de nouvelles qui auraient pour décor des pays froids et lointains. C'est-à-dire, Mathilde voulait goûter les couleurs, le bonheur, la joie tout ce qu'elle avait laissés derrière. Rien ne pouvait subvenait aux besoins de son âme, tout est pâle ici chez Mathilde. Elle n'avait pas avoué qu'elle ne se rendait plus à la librairie, dans le centre de la ville européenne. Elle avait en horreur ce quartier de commères, femmes de colos et de militaires et cette façon elle perdait sa tranquillité au niveau de la mentalité.

Mathilde aimait lire des romans et elle avait un très bon goût pour la littérature aussi. Dès qu'elle avait du temps elle s'était engagée de la lecture des romans alors que les autres femmes s'occupaient de travaux domestiques. Quand Mathilde était lasse, elles s'allongeaient sur la terrasse où on mettait la viande à sécher. Elle écoutait les conversations de la rue, les regardait, comme des funambules. Alors ici c'est bien clair que cette société était indifférente par rapport au progrès des femmes, elles étaient coincées dans la maison, elles ne parvenaient pas à voir la lumière dehors cette frontière.

Un autre aspect dans ce roman on constate qui est plutôt vraiment crucial qu'est la religion. Oui, la religion est une des parties intégrantes dans l'être humain, qu'on ne peut ni oublier ni éviter et cela est bien imbibé en nous depuis notre naissance dans toutes les cultures. Ici par ce roman on vient d'apprendre les cultures et les religions de deux pays- l'Afrique et la France. Dans l'histoire Mathilde suit la religion chrétienne et Amine, c'est-à-dire son mari suit la religion musulmane. Amine n'a pas dû adopter la religion des autres au contraire Mathilde était liée à adopter et accepter la religion des autres cultures. On sait bien qu'en

7. *Le pays des autres*; p.14
8. *Le pays des autres;* p. 11

Afrique la plupart de peuple appartient à la religion musulmane et comme Mathilde y est venue après son mariage et de plus c'est la terre de son mari, elle devait l'embrasser. Il y a une situation pendant la fête religieuse de la communauté musulmane, où on trouve la situation désespérée de Mathilde.

> Pour son premier ramadan, Mathilde décida de jeûner elle aussi et son mari la remercia de se plier ainsi à leurs rites. Tous les soirs, elle but la harira[9] dont elle n'aimait pas le goût et elle se leva avant le soleil pour manger des dattes et boire du lait caillé.[10]

Donc, c'est bien évident que les rites, les coutumes du ramadan sont tous nouveaux et dans une certaine mesure bizarres pour Mathilde parce qu'ils n'ont pas d'explication ou de signification pour elle.

Les autres femmes, qui travaillaient toute la journée dans la cuisine pendant cette fête sainte. Elles roulaient des pâtes d'amandes, trempaient des gâteaux frits dans le miel de l'aube jusqu'à la tombée de la nuit. Elles pétrissaient la pâte imbibée de graisse et l'étiraient jusqu'à ce qu'elle devienne aussi fine que du papier à lettres. Leurs mains ne craignaient ni le froid ni la chaleur et elles posaient leurs paumes à même les plaques brûlantes. Le jeûne les rendait pâles et Mathilde se demandait comment elles résistaient, dans cette cuisine surchauffée où l'odeur de la soupe montait jusqu'à étourdir. Mais Mathilde, gourmande et velléitaire ne comprenait pas que comment on puisse se priver de nourriture et passer ses journées dans les effluves de tajines et de pain. À l'appel à la prière retentissait, les femmes disposaient sur la table une carafe de lait, des œufs durs, le bol de soupe fumante, les dattes qu'elles ouvraient avec leurs ongles. Tel était le métier des femmes arabes même lors des ramadans au Maroc. La fête, elle s'agit de la célébration, de la joie, de la rencontre libre mais ici au Maroc, Mathilde la trouve toute contraire. Plutôt c'est la fête des hommes, la détente d'eux, l'heure de jouir pour eux.

Mouilala, la mère âgée d'Amine, s'occupée de ses enfants, toujours concernée du confort d'eux. Elle avait une attention pour chacun ; elle farcissait des raïs et ajoutait du piment dans celles de son fils cadet qui aimait que sa langue lui brûle. Elle pressait des oranges dont la santé l'inquiétait. Debout sur le seuil du salon, elle attendait que les hommes, le visage encore froissé par la sieste, rompent le pain, qu'ils épluchent un œuf dur, qu'ils se laissent aller contre un coussin pour enfin rejoindre la cuisine et se sustenter. Mathilde n'y comprenait rien et elle révoltait cette exploitation des femmes. Elle ne le supportait pas car elle considérait tout rationnellement et avec sa prudence. Elle le disait l'esclavage :

> « C'est de l'esclavage ! Elle cuisine toute la journée et elle doit encore attendre que vous ayez mangé ! Je n'arrive pas à y croire. »[11]

La haine des autres femmes de colons est bien évidente dans ce roman. Il y a un incident à Meknès où Mathilde est confrontée à la situation adverse. Un jour de septembre 1947, alors qu'elle était enceinte de sept mois, elle s'était retrouvée sur l'avenue de la République que la plupart des Meknassis appelaient simplement « l'Avenue ». Il faisait chaud et ses jambes étaient enflées. Deux jeunes femmes de colons l'avaient alors bousculée. La plus brune s'était mise à rire :

9. C'est une soupe que les marocains utilise traditionnellement pour briser le jeûne.
10. *Le pays des autres*; p.15
11. *Le Pays des autres* ; p.15

« Regarde celle-là. C'est un Arabe qui l'a engrossée. »[12]

Sans doute c'est un mot abusif et en même temps une question d'estime qu'elles ont jeté envers Mathilde. Par cette réflexion on peut bien apprendre l'environnement social à cette époque-là au Maroc. Un Arabe a engrossé Mathilde qui est d'un autre pays, donc selon leur version c'est la dégradation de Mathilde comme elle était de la France qu'elles considéraient plus supérieure en comparaison de leur pays. On la taquinait et par ce paramètre on voit ici la rareté de la pensée libre, de la mentalité ouverte chez eux. Dans les années 1950, Mouilala était réellement une esclave et cela semblait normal. La colonisation a été horrible, profondément injuste, mais certaines traditions de la société marocaine étaient aussi terribles.

Les femmes sur les autres terrasses, dans le domaine des femmes, on s'activait sans relâche. Elles coupaient, évidaient, écorchaient, écartelaient la chair de bête pendant le ramadan. Dans la cuisine, elles s'enfermaient pour nettoyer les entrailles, débarrasser les intestins de l'odeur de merde avant de les farcir, de les coudre, et de les faire revenir longtemps dans une sauce piquante. Il fallait séparer la graisse de la chair, mettre la tête de la bête à cuire car même les yeux seraient mangés par le fils aîné qui planterait son index dans le crâne et en retirait les globes luisants. Tel était le rite de la religion musulmane qui était presque insupportable chez Mathilde. Elle tentait de faire comprendre Amine que cela lui dégoûtait mais de lui elle recevait une autre explication en soutenant sa religion. Quand elle venait de lui dire que c'était « une fête de sauvages », « un rite de gens cruels », que la viande crue et le sang la dégoûtaient au point de vomir, Amine a levé au ciel ses mains tremblantes et s'il se retenait de les écraser contre la bouche de sa femme. Il se contrôlait parce que c'était un jour sacré et qu'il devait à Dieu d'être calme et compatissant. Ici cela se reflète bien le combat d'une femme d'être dans une autre culture où il n'y a personne devant laquelle elle peut se plaindre.

Un autre aspect important on peut apercevoir dans ce roman qu'est l'éducation ; vers laquelle Amine est toujours indifférent plutôt il ne voulait pas qu'on soit éduqué, érudit et instruit. Dès que la perspective d'éducation s'émergeait, Amine grondait sa femme, Mathilde. Il n'aimait pas sa façon d'éduquer les enfants, sa complaisance à l'égard de leurs peines et de leurs sentiments. Il l'accusait d'en faire des êtres faibles, des geignards, surtout son fils.

« Ce n'est pas ainsi qu'on éduque un homme, qu'on lui donne les moyens d'affronter la vie. »[13]

Dans cette région loin de tout, Mathilde avait peur, elle regrettait ses premières années au Maroc, où ils avaient vécu dans la médina de Meknès, au milieu des gens, du bruit, de l'agitation humaine. Quand elle s'en ouvrait à son mari, il se moquait d'elle. « Vous êtes plus en sécurité ici, croyez-moi. » Mathilde souffrait toujours de la pénurie de sécurité dans ce pays car ici les gens ne sont pas bien instruits c'est-à-dire ils ne sont pas assez civilisés et où il n'y a pas de civilisation, ils peuvent faire n'importe quel mal à la société.

Mathilde était également tendue de l'éducation de sa fille Aïcha. Elle ne savait même pas que c'était l'année 1953, que des hommes fourbissaient leurs armes pour obtenir leur indépendance et d'autres, pour la leur refuser. Aïcha s'en fichait. Pendant tout l'été, elle n'a pensé qu'à l'école et cela la terrorisait. Elle ne voulait pas aller à l'école dans son entourage elle n'a jamais vu qu'une fille y aille. Même elle donnait à sa mère l'explication que pourquoi elle n'est pas volontiers d'y aller.

12. *Le pays des autres*; p.17
13. *Le pays des autres*; p. 39

> « Je ne veux pas aller à l'école. Je veux rester avec toi. Mouilala ne sait pas lire, Ito et Tamo non plus. Qu'est-ce que ça peut faire ? »

Mathilde essayait de faire comprendre sa fille l'importance d'éducation dans la vie d'un individu. Comme une mère, elle s'est bien sentie la condition des femmes dans ce pays et elle ne veut pas que sa fille aussi soufferte de la même crise comme des autres.

Conclusion

Le Pays des autres est un roman qui enregistre bien les conditions des femmes dans un tel pays comme Maroc ; ce livre de Slimani projette la lumière sur différents côtés des femmes à cette époque-là. Et non seulement ce livre, mais les autres romans de l'écrivaine comme *Dans le jardin de l'ogre, Chanson douce et Sexe et Mensonges* qu'on a consultés pour atteindre l'objectif de cet article nous donnent les renseignements de la condition des femmes. En étant debout au XXI^{ème} siècle, c'est vraiment difficile à voir à une telle distance si on n'a pas de contact direct à l'histoire. Cette connexion personnelle de Slimani nous avons d'avantage aidé de ramasser les informations par rapport aux femmes maghrébines. Grâce à cette œuvre de Slimani on a bien pu exhiber le statut des femmes maghrébines ainsi que celui d'une femme comme Mathilde qui vient d'un autre pays. Les défis comme l'adaptation, la flexibilité, les règlements chez Mathilde a arraché notre regard vers ce climat social marocain. Comment le système colonial peut bouleverser une société, c'est donc bien vu dans ce roman ; mais la principale focalisation est toujours sur les femmes. À chaque tournure, l'écrivaine nous lance des questions à propos de tel état des femmes. Et par l'élaboration du roman ce mémoire a bien esquissé le combat des femmes à propos de la religion, la langue, l'éducation intérieurement et extérieurement. Mathilde s'est présentée la représentante des femmes françaises dans un autre pays comme Maroc. À part Mathilde, les personnages qu'on a mis dans le cercle de la discussion hantent violemment le clan masculin. C'est non seulement la question des femmes ici cependant ce roman soulève des très grandes questions de la colonisation, la Diaspora et la différence entre l'ouest et l'est c'est-à-dire l'occident et l'orient qui a fortement influencé la vie des femmes dont on est souvent indifférent ; c'est pourquoi ce mémoire est entreprise qui a pour le but d'ouvrir les yeux de la société à l'égard de l'approche féminine.

Bibliographie

Source primaire :

1. SLIMANI, Leïla, *Le Pays des autres*, Éditions Gallimard, Paris, 2020.

Source secondaire :

1. SLIMANI, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Éditions Gallimard, Paris, 2014.
2. SLIMANI, Leïla, *Chanson douce*, Éditions Gallimard, Paris, 2016.
3. SLIMANI, Leïla, *Sexe et Mensonges*, Les Arènes, Paris, 2017.

Sitographie :

1. https://fr.vikidia.org/wiki/Histoire_du_Maghreb_pendant_la_colonisation_fran%C3%A7aise, accédé le 11 mars, 2021.

2. Le Figaro, accédé le 15 mars, 2021, https://madame.lefigaro.fr/celebrites/leila-slimani-jai-envie-dassumer-mes-differentes-identites-130820-181993, accédé le 13 mars, 2021.

Sur l'auteure :

1. LeÏla Slimani, née le 3 octobre 1981 à Rabat au Maroc, est une journaliste et femme de lettres franco-marocaine. Elle a notamment reçu le prix Goncourt 2016 pour son deuxième roman, *Chanson douce*.

2. LeÏla Slimani grandit dans une famille d'expression française. Son père, Othman Slimani, est un banquier et un haut fonctionnaire marocain, secrétaire d'État chargé des Affaires économiques. Sa mère, Béatrice-Najat Dhobb Slimani est médecin et a été la première femme médecin à intégrer une spécialité médicale au Maroc. Les parents de cette dernière se sont rencontrés en 1944 pendant la Seconde Guerre mondiale, quand Lakhdar Dhobb, un spahi algérien ou marocain, participe à la Libération de Blotzeim. Après la guerre, elle s'installe avec lui au Maroc. Anne sera l'une des rares non-marocaines.

3. LeÏla Slimani a deux sœurs. Après son baccalauréat, obtenu au lycée français Descartes à Rabat en 1999, elle vient à Paris pour ses études en classes préparatoires littéraires au lycée-Fénelon. Elle sort ensuite dîplomée de l'Institut d'études politiques de Paris. Elle s'essaie au métier de comédienne puis décide de compléter ses études à l'ESCP Europe pour se former aux médias. À cette occasion, elle rencontre Christophe Barbier, alors parrain de sa promotion, qui lui propose une formation à L'*Express*. Finalement, elle est engagée au magazine *Jeune Afrique* en 2008 et y traite des sujets touchants à l'Afrique du Nord. Elle démissionne de la rédaction de *Jeune Afrique* en 2012 pour se consacrer à l'écriture littéraire tout en restant pigiste pour le journal.

4. En 2013, son premier manuscrit est refusé par toutes les maisons d'éditions auxquelles elle l'avait envoyé. Elle entame alors un stage de deux mois à l'atelier de l'écrivain et éditeur Jean-Marie Laclavetine. Elle déclare par la suite : « Sans Jean-Marie, *Dans le jardin le l'ogre* n'existait pas. »

5. En 2014, elle publie son premier roman aux éditions Gallimard, *Dans le jardin de l'ogre*. Le sujet (l'addiction sexuelle féminine) et l'écriture sont remarqués par la critique et l'ouvrage est sélectionné dans les cinq finalistes pour le prix de Flore 2014. Son deuxième roman, *Chanson douce*, obtient le prix Goncourt en 2016.

6. Le 6 novembre 2017, elle devient la représentante personnelle du président Emmanuel Macron pour la francophonie, afin de siéger au Conseil permanent de l'Organisation internationale de la francophone.

7. Elle est la présidente du prix du Livre Inter en 2018 et est membre du jury du Festival du cinéma américain de Deauville 2018.

8. En 2020, elle publie son roman *Le pays des autres*, premier tome d'une trilogie. En 2021 elle signe *Le parfum des fleurs la nuit*.

Traduction folklorique et les approches différentes

Ravi Shankar Kumar

Résumé

La traduction folklorique parle des règles du pouvoir et de la hiérarchie. La traduction folklorique est un processus continu d'adaptation aux goûts et aux besoins des narrateurs et du public visé. La traduction folklorique est traitée comme une réécriture du texte source. Les textes sources ont été acculturés aux traditions de la société cible. Les textes folkloriques sont traduits de telle manière dans de nombreux cas que la langue et la culture ne sont plus reconnaissables dans le texte cible pour les lecteurs. Nous allons discuter des approches différentes liées à la traduction folklorique.

Mots-clés: folklore, traduction, approches différentes, domination.

Introduction

Les traducteurs ont essayé différentes approches pour traduire le texte folklorique. De nombreuses essais ont été faites dans la traduction du folklore. Certaines approches de la traduction folklorique sont visiblement remarquées par les chercheurs. À travers son article intitulé 'Crossing Boundaries : the Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives', Klaus Roth a dit que la traduction des contes folkloriques est domestiquée dans la plupart des cas. Regardons les citations :

> « While folkloric translations are 'domestications' almost by definition ».[1]
>
> Folkloric translation is predominantly synchronic and it is 'domesticating'.[2]

Selon l'opinion de Klaus Roth, nous apprenons que majoritairement l'approche de domestication est prédominante dans la traduction du folklore. Mais nous nous posons la question 'Est-ce que c'est vrai que la traduction du folklore soit principalement domestiquée ? ou existe-t-il d'autres approches dans la traduction du folklore ? Vaudrait-il mieux dire que la nature de la traduction du folklore s'incline vers l'approche de domestication ? La traduction d'œuvres folkloriques en deux ou trois langues et les recherches faites par les chercheurs du folklore peuvent nous aider à répondre à ces questions. Dans la présente communication, nous essayons de trouver les réponses aux questions ci-dessus à la base de l'étude comparée de la traduction de *Kathāsaritsāgara* en anglais et en français et ***à*** la base d'autres ***études*** des chercheurs de la traduction folklorique.

Avant d'explorer le point de vue des approches différentes pour la traduction folklorique, basé à l'étude comparée de la traduction de *Kathāsaritsāgara* en anglais et en français, tout d'abord, familiarisons-nous avec *Kathāsaritsāgara* et la version anglaise et française de *Kathāsaritsāgara*.

1. Alors que les traductions folkloriques sont une ' domestication' presque par définition, ROTH, Klaus Crossing Boundaries: the Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives. Fabula 39. Band (Heft) ¾ p.252
2. Ibid. p.253

Le *Kathāsaritsāgara* a été composé en sanskrit au XI*ème* par Pandit Somdev. C'est un texte folklorique de la littérature sanskrite. Le *Kathāsaritsāgara* est un recueil des dix livres. La version anglaise de *Kathāsaritsāgara* qui s'intitule *The Ocean of Story*, traduite par Charles Henry Tawney et *éditée* par N.M.Penzer a été publiée en 10 tomes en 1924. La version française de *Kathāsaritsāgara* qui s'intitule *Océan des rivières de contes* a été publiée en 1997. Les 18 livres, qui composent la version française de *Kathāsaritsāgara* en un seul tome, ont été traduites par des traducteurs différents. Le premier livre de la version française de *Kathāsaritsāgara* est traduite par Jean-Pierre Osier.

Raison d'être de l'approche de domestication

Ayant fait l'introduction de *Kathāsaritsāgara* et des deux versions de la traduction de *Kathāsaritsāgara*, on devrait maintenant discuter la raison d'être de l'approche de domestication dans la traduction du folklore. En d'autres mots, d'où provient l'observation de Klaus Roth, selon qui, la plupart du temps le traducteur du folklore adopte l'approche de domestication pour faire la traduction du folklore. En fait, l'histoire de la traduction du folklore commence souvent par le sentiment d'appartenance et le sentiment d'aliénation qui dominent pendant le processus de la traduction du folklore. Pendant la traduction, le traducteur imagine que cette histoire-ci appartient à sa société et sa culture. Et cette histoire-là appartient à d'autres sociétés et d'autres cultures. Si cette histoire n'est pas à sa société. Comment peut-on transformer la même histoire selon le concept de société et sa culture. Pour transformer l'histoire folklorique dans la culture cible, le traducteur du folklore essaie d'éliminer la différence culturelle. Le traducteur change l'altérité du conte et il le transforme selon la pratique de la culture visée. Mais est-ce que c'est possible chaque fois aux traducteurs du folklore de transformer l'histoire du texte source selon la norme cible. Si non, donc, quels seraient les éléments principaux qui ne permettraient pas les traducteurs de transformer l'histoire du texte source dans la norme cible. L'étude comparée de la traduction de *Kathāsaritsāgara* en anglais et en français peut nous répondre aux questions mentionnées ci-dessus.

Étude comparée de la traduction de *Kathāsaritsāgara*

Pour faire une *étude comparée nous allons observer les deux extraits des deux versions (anglaise et française) de Kathāsaritsāgara*. Regardons les extraits.

The Ocean of Story Livre Numéro-1 'Kath*āpitha*' page no-2-3, sous le titre de The Abode of Śiva.

There is a mountain celebrated under the name of Himavat, haunted by Kinnaras, Gandharvas and Vidy*ādharas* a very monarch of mighty hills, whose glory has attained such an eminence among mountains that Bhavāni, the mother of the three worlds, deigned to become his daughter; the northernmost summit thereof is a great peak named Kailāsa, which towers many thousand *yojanas* in the air and as it were, laughs forth with its snowy gleams this boast: "Mount Mandara did not become white as mortar even when the ocean was churned with it, but I have become such without an effort." There dwells Maheśvara, the beloved of P*ārvati*, the chief of things animate and inanimate, attended upon by Ganas, Vidyādharas and Siddhas. …

Océan des rivières de contes, traduction de *Kathāsaritsāgara* Book no-1 'La Base' page numéro -4, sous le titre de *Le séjour de Siva* (vers 13-30).

> 'Fréquenté par *kimnara*, *gandharva* et *vidyādhara*, règne souverainement sur les plus hauts pics celui qu'on célèbre sous le nom d'Himālaya. Il atteint une hauteur si grande parmi les montagnes que Bhavāni, la mère des trois mondes, en est venue à se prendre pour sa fille. Son plus haut pic est le mont Kailāsa, qui se dresse à de nombreux milliers de *yojana* de hauteur. « Même lors du barattement de la mer de lait, le mont Mandara n'a pas atteint l'éclat du nectar, mais moi j'y arrive sans efforts », semble-t-il dire en riant avec ses amies. Maître de toutes les créatures, mobiles ou immobiles, en compagnie d'Ambika, honoré par *gana*, *vidyādhara* et *sidha*, le souverain suprême trouve en lui sa résidence. …

Les deux extraits ci-dessus, en anglais et en français, montrent comment les noms indiens, concepts et expressions sont utilisées à plusieurs reprises par les traducteurs pour capturer l'esprit indien du travail. En outre, ils ont utilisé de nombreuses notes anthropologiques pour faire comprendre aux lecteurs les termes typiques de la langue source. Les mythonymes (noms propres) sont translittérés dans les deux versions. Utiliser les termes typiques et les mythonymes de la langue source ajoute couleur locale à la traduction. En utilisant les termes typiques et les mythonymes, les traducteurs ont essayé de passer le culturème (le lien entre les unités linguistiques et la culture) aux les lecteurs cibles.

Il est vrai que la traduction folklorique est soumise aux règles du pouvoir et de la hiérarchie. Mais parfois cela ne fonctionne pas. Parfois le pouvoir de la langue source crée de la magie. Ce pouvoir ne permet pas aux traducteurs de transformer entièrement le texte source. Ces extraits nous apprennent que l'intention des traducteurs est de convaincre les lecteurs et les savants occidentaux de la validité de la pensée indienne classique.

Ainsi nous remarquons que l'approche de domestication pour la traduction du folklore, chaque fois ne marche pas. Selon les chercheurs de la traduction du folklore, le pouvoir de la langue, la culture source et d'autres éléments divers obligent le traducteur à adopter également une approche de foreignization dans la traduction du folklore. Pour vérifier ces faits, nous allons étudier les recherches faites par les chercheurs sur la traduction du folklore.

Les recherches et les opinions des chercheurs sur la traduction du folklore

Biancheng, une bonne ressource du folklore chinois, est écrit par un célèbre romancier chinois Shen Congwen. ZHU Lingyan a fait une étude comparative sur ses deux versions anglaises (la première version a été traduite par Gladys Yang en 1962 et la deuxième version traduite par Jeffery C. Kinkley en 2009). ZHU Lingyan a essayé d'explorer des moyens efficaces de traduire le folklore et les stratégies de traduction définies par les traducteurs. L'étude comparative de deux versions anglaises de *Biancheng* porte sur quatre aspects : folklore sur la matière, folklore sur la société, folklore de l'esprit et folklore sur la langue. En étudiant les deux versions de la traduction de Biancheng, ZHU Lingyan s'est rendu compte que l'étrangéisation était la principale méthode de traduction. Lingyan soutient une telle approche de foreignization parce qu'il croit que le traducteur exprime un véritable état d'esprit et une saveur culturelle exotique du texte source en adoptant l'approche de foreignization dans la traduction du folklore. Lingyan trouve que l'approche de foreignization convient à la traduction du folklore. Regardons son opinion :

> « Firstly, to realize the purpose of transmitting the Chinese local culture to the outside world, both of them took foreignization as the major translating method. It is thought that this kind of translation strategy is quite suitable for such a novel that expresses a real state of mind and is full of exotic cultural flavor. »[3]

Selon Lingyan, domestiquer les éléments culturels du texte source ruine le goût artistique et esthétique du texte original. Il considère l'approche de foreignization comme des échanges de cultures différentes. Ainsi, nous voyons que Lingyan préconise l'approche de foreignization. Il est aussi plein d'espoir envers les futurs lecteurs. Il constate que les lecteurs éventuels ont une attitude plus tolérante pour accueillir les différentes cultures. Regardons son opinion sur l'approche de foreignization dans la traduction du folklore.

> "To domesticate these cultural elements must ruin the artistic and aesthetic taste of the original texts. in the process of folklore translation, information addition could be seen frequently adopted, In all, in such an era when the world is on the way to a global village and people positively call for the dialogue between the exchanges of different cultures, we should firmly believe that readers from different cultural backgrounds hold a much more tolerant attitude than before. We should give our top priority to the foreignization strategy to reserve the diversity and uniqueness of folklore culture; meanwhile, a skillful and flexible combination of translation strategies needs to be applied to the translation process."[4]

En comparant les points de vue de Klaus Roth et ceux de Lingyan, on pourrait conclure que Lingyan favorise l'approche de foreignization dans la traduction du folklore, tandis que Klaus Roth préfère l'approche de domestication dans la traduction du folklore. De cette façon, nous constatons que certains chercheurs sont en faveur de l'approche de domestication et d'autre l'approche de foreignization. Parfois les traducteurs du folklore adoptent le style de la combinaison de la domestication et de l'étrangéisation dans la traduction du folklore. Les traducteurs choisissent la stratégie d'étrangéisation pour préserver l'image originale du texte source. Et pour permettre aux lecteurs de faire comprendre le texte traduit plus facilement, les traducteurs du folklore adoptent le style de domestication. Outre la translittération, il existe également des exemples d'ajout de notes dans la traduction du folklore. La translittération décrit des termes culturels aux lecteurs cibles tandis que des notes complémentaires expliquent les termes culturels du texte source aux lecteurs cibles. Outre l'approche de domestication et l'approche de foreignization, Natalia V. Shchurik, écrivaine de l'article 'The Translation of Proper Names in Folklore', attire notre attention vers la traduction des noms propres dans le folklore. Elle caractérise la traduction des noms propres dans le folklore comme une approche interdisciplinaire. Elle écrit «The study of

3. Tout d'abord, pour réaliser l'objectif de transmettre la culture locale chinoise au monde extérieur, tous deux ont pris l'étrangéisation comme principale méthode de traduction. On pense que ce type de stratégie de traduction convient tout à fait à un tel roman qui exprime un véritable état d'esprit et est plein de saveur culturelle exotique. ZHU Lingyan, A Study of Translation Strategy of Folklore in Biancheng, ***Studies in Literature and Language*****,** Vol. 12, No. 4, Canada, 2016 p.22
4. Domestiquer ces éléments culturels doit ruiner le goût artistique et esthétique des textes originaux. dans le processus de traduction folklorique, l'ajout d'informations peut être vu fréquemment adopté. En somme, à une époque où le monde est sur la voie d'un village planétaire et où les gens appellent positivement au dialogue entre les échanges de différentes cultures, nous devons fermement croient que les lecteurs issus de milieux culturels différents ont une attitude beaucoup plus tolérante qu'auparavant. Nous devrions accorder notre priorité absolue à la stratégie d'étrangéisation pour réserver la diversité et l'unicité de la culture folklorique ; en attendant, une combinaison habile et flexible de stratégies de traduction doit être appliquée au processus de traduction. Ibid., pp.22-23

proper names translation in folklore is characterized by interdisciplinary approach. »[5] Mais pour faire comprendre le folklore d'autres pays ou d'autres régions aux enfants d'école, les noms propres des contes folkloriques sont traduits à la manière de domestication afin qu'ils puissent s'associer à l'identité locale. Selon Natalia V. Shchurik « Domestication is more preferable strategy to translate proper names for primary school children. »[6]

Des techniques de transcription, de translitération et de traduction de mot d'emprunt sont utilisées dans la traduction du folklore. Nous remarquons que les traducteurs utilisent également des stratégies mixtes pour la traduction du folklore. En utilisant ces stratégies, les traducteurs essaient de révéler différentes traditions du texte source aux lecteurs cibles.

En conclusion, nous pouvons dire que les traducteurs font la traduction du folklore à leur convenance et selon leurs perspectives. La traduction du folklore a été aussi faite sous la dominance de culturème. Avec une seule approche, il ne semble pas possible de traduire le folklore. C'est un fait que l'effet d'une approche (parfois approche de domestication, parfois approche de foreignization) est plus visible dans le texte traduit du folklore. L'approche de domestication, l'approche de foreignization, l'approche interdisciplinaire ou l'approche mixte, toutes ces approches peuvent fonctionner dans la traduction du folklore. Finalement, nous pouvons conclure que ce sont les approches différentes qui dominent dans la traduction du folklore.

Bibliographie

1. BHATT Somadeva, *Océan des rivières de contes* ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, France, 1997.
2. BHATT Somadeva**,** *The Ocean of Story*, trans. TAWNEY. C. H., ed. PENZER, N. M. Penzer, 1924(first print), B.R. Publishing Corporation, Delhi, 2001(reprint).
3. GARGESH Ravinder et GOSWAMI Krishna Kr (ed.), *Translation and Interpreting reader and workbook*, Orient Longman, New Delhi, 2007.
4. HUTSON E. Arthur, *The Translation of Folk Tales*, Western States Folklore Society, California, 1949.
5. MASTELA, Olga Retelling Legends and Folk Tales: A Transcreative Approach in the Collaborative Translation Classroom Research in Language, Volume 18 Issue 2, Jagiellonian University in Kraków 2020.
6. MUKHERJEE Sujit, *Translation as discovery*, Orient Longman, Hyderabad, 1994.
7. ROTH, Klaus, Crossing Boundaries: the Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives, Fabula 39. Band (Heft) ¾.
8. SHCHURIK, Natalia V. The Translation of Proper Names in Folklore, Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 4, Russia, 2017.
9. SIREGAR, Chronika. Rosianna, The Translation Methods Used In An Indonesia Folktale "Putri Lopian" A Thesis, English and Literature Department, Faculty of Languages and Arts, State University of Medan, 2020.

5. SHCHURIK , Natalia V. The Translation of Proper Names in Folklore, Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 4 *Russia,* 2017, p.591
6. Ibid., p.593

Status of School Education for Transgenders in India: Challenges and Inclusive Strategies

Richa Mehta & Anuradha

Abstract

The spirit of the Indian Constitution is to guarantee that every citizen, regardless of caste, religion, or gender, has an equal opportunity to develop and realize their potential. Certain cultures, organisations, and people have historically been marginalised in many countries throughout the world as well as in our own because of conventional views, a lack of knowledge, or inefficient planning and policies for societal and global development. When it comes to social, educational, economic, psychological, and psychosexual well-being, the well-known "Hijra" community is also marginalised. They have also fought for their identity and rights for millennia. Today, transgender students will attend schools, colleges, and universities, and all of these institutions will approve their entrance as a "disadvantaged group" as specified by the Right to Education Act of 2009. The transgender community is a component of society, and they are entitled to the same opportunities as everyone else. For entrance to schools, colleges, and universities, transgender people are eligible for a 25% reservation under the category of economically disadvantaged pupils. They have poor social and economic standing. The transgender people will be provided employment opportunities and entrance to schools, colleges, and universities. Transgender people will have access to educational and career opportunities, according to the Supreme Court. The transgender community encounters numerous difficulties and forms of prejudice, which limits its chances in comparison to others. They do not acquire a proper education because they are neither socially accepted nor well educated. Even after being accepted into a college or university, students endure daily bullying and harassment and are frequently asked to leave their classes or drop out on their own. This is why they start begging and doing sex jobs.

Keywords: Communities, Disadvantaged group, Marginalised, Reservation, Right To Education and Transgender.

Introduction

The Indian word "Hijra" is thought to have originated from the Parcian word "Hiz", which means effeminate, ineffective or incompetent. "Kinner" is another term used for them, although "Chhakka" is reserved for pejorative purposes. The Lok Sabha, the lower house of the Indian Parliament, passed the Transgender Person (Protection Act Right) Act-2016 on August 1, 2016. Section 2(1) of the Act defines transgender as "Neither Whole Female Nor Whole Male, A Combination of Female or Male, Neither Female No Male." When a person's gender identity and biological sex are different, this condition is known as transgender (Bhaina et al., 2020). Transgender is a word that encompasses those whose gender expression identity or conduct deviates from the norms expected of their natal sex and is not just used to describe those whose genitalia are mixed (Hussain & Bharadwaz, 2020). Transgender

falls under LGBT community which is Lesbian, gay, bisexual, and transgender. After the judgment, these people are called a third-gender community. There is gender in our brain and gender in our body, both are different. Gender is a socially coined term by our society whereas sex is the biological idenfication of an individual and majority of people use both the terms interchangebely without knowing them.

Men and women make a substantial contribution to biological life. They are seen as two wheels of the same bicycle, but there is also a third gender, which is known as transgender. Without one of them, we cannot think for the rest of our biological lives. Hijra, Kinnars, Shiv Shaktis, Jojappas, Sakhi, and Jogtas are the main categories of the transgender community. Social acceptance of transsexual people is desperately needed.

Human rights are the fundamental freedoms and rights that every person is entitled to just by virtue of being a person. Governments cannot grant or revoke these rights. It involves the freedom of opinion and expression as well as the rights to life, liberty, equality, and dignity. Another issue under Article 21 is the freedom to select one's gender identity, which is a necessary component of living a life of dignity. The Court noted that "the gender to which a person belongs is to be determined by the person concerned" while determining the right to personal freedom and self- determination. The Court has granted gender identity rights to the people of India. They have been battling for their identity and rights for hundreds of years. These are as follows:

- Both society and family reject them.
- Economic, psychosocial, and psychosexual marginalization.
- They only have limited access to public places, healthcare, and education.
- They were just denied the opportunity to engage in social and cultural life actively.
- Politics and the decision-making process have eluded them.
- They are deficient in their fundamental rights.
- Denial of family property and isolation.
- There have been reports of discrimination, violence, service denial, and harassment of transgender people.

Historical background

Transgender people have a long history of experiencing abuse and neglect all across the world. Their history dates back to the 19th century B.C. Transgender people have been documented in India for more than 4,000 years (Das, 2019). The third gender has played a significant role in Indian culture and was formerly accorded a great deal of respect. They are mentioned in the earliest Hindu texts and are discussed in the two largest epics, the Ramayana and the Mahabharata. Shikhandi, a transgender character in the enduring epic Mahabharat (Rajkumar, 2021). Lord Shiva is known as the first transgender of the universe according to Hindu mythology and also known as "*Ardhanarishvara*". The eunuchs enjoyed their heyday under the Mughal dynasty (1526–1857) because they served as important advisors. Following 1870, transgender people's activities were prohibited and their fundamental

rights were taken away by legislation including the criminal Tribes Act and the dramatic performance Act, both from the British era (Das). The law was overturned in 1949 after India gained independence, but prejudice towards the transgender population has persisted. They continue to be marginalized members of society who live in ghettoized neighborhoods and endure harassment from the police and the general public. The majority sing and dance at weddings or to celebrate childbirth for a living, while many have turned to begging and prostitution (Rajkumar).

Significance

It is crucial to understand how transgender became a topic of growing societal and cultural attention. In India, transgender is a new sex. Even though they have historical significance in Indian society, it is evident that since the mediaeval ages, they have been consistently bothered and taken advantage of by others. They recently achieved equality in Indian society through a legal process. They were just stripped of everything, and as a result, they had limited access to schooling. There is currently no formal schooling education programme for transgender people in India. They are largely illiterate and dropouts from school. India is a democratic nation, and the effective participation of each and every group is the only way for it to thrive. Development and education are always interconnected, like two sides of the same coin. The current Indian constitution guarantees everyone the right to an education free from prejudice. Therefore, research on "*Status of school education for transgenders in india: challenges and inclusive strategies.*" is crucial.

Objectives

The Objectives of the study are as follows:

- To study the challenges still faced by transgender in society.
- To study the present available literacy status of transgenders in India.
- To study the role of the government and other stakeholders to make provision for transgenders.
- To study the opportunities and challenges for transgenders education in india.

Methodology

For the re-analyzing of the present study, data has been collected from secondary sources. It is originally collected from Journals, reports, newspapers and documents of the Department of gender studies, census 2011 and other publications.

Educational status of transgenders in India

After the government agreed to include transgender people in the population count as a separate category, their numbers were counted for the first time in the 2011 census. Before that there were only two gender categories present in the population census: male and female. A third gender option was not available (Das). Every person has the right to education,

according to the Universal Declaration of Human Rights. At the very least, elementary and fundamental levels of education must be free. Primary schooling and foundational levels. The first grade must be completed. Technical and professional education must be widely accessible, and everyone must have equal access to higher education based only on merit (Das). No formal schooling is offered to transgender people in India. They do not acquire a proper education because they are neither socially accepted nor well educated. Even if they are enrolled in a school, they regularly experience harassment and bullying and are either asked to leave or decide to drop out on their own (Chandra, 2017). This is why they start begging and doing sex jobs. The government is required to give transgender pupils with inclusive education and adult education.

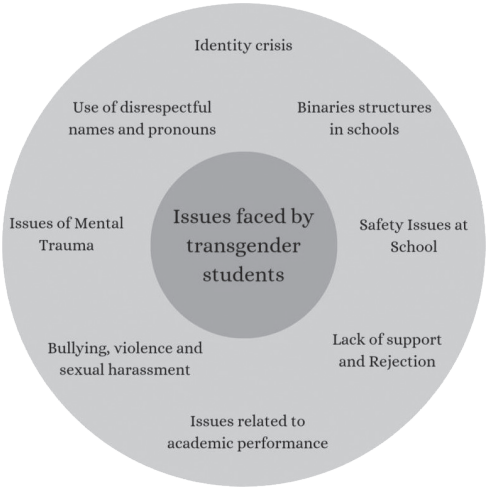
The Central Board of Secondary Education (CBSE) announced data of total registered students of classes X and XII in 2020. The overall pass percentage of students, broken down by gender. In 2019, the overall pass rate for transgender students taking the CBSE class XII exams climbed by a record 83.3%. Class 10 and 12 results from the Central Board of Secondary Education were released on July 13, 2020, and July 15, 2020, respectively. According to a press statement from the CBSE, there were 1,206,893 candidates for class 12 and 1,889,878 students for class 10. In the class 10th exam registration pool, there were 7,88,195 girls, 11,01,664 boys, and 19 transgender people. In the 12th grade, there were 6,84,068 boys, 5,22,819 girls, and 6 transgender people. The proportion of pupils from classes 10 and 12 who passed this year has increased. These statistics for transgender students highlight the reality that transgender children have the same level of intelligence and desire for learning as ordinary children, and they may succeed if given the same opportunities.

Year	**Total registered**	**Number of**	**Number of**	**Number of**
2020	**students**	**boys**	**girls**	**transgenders**
Class X	18,89,878	11.01.664	7,88,195	19
Class XII	12,06,893	6,84,068	5,22,819	6

(*Source: NDTV, 14 February, 2020*)

Around 4.9 lakhs transgender people live in India, according to the 2011 census report, and data also shows that the population has a poor literacy rate. Compared to a literacy rate of 74% for the general population, only 46% of transgender people are literate. We may use education as a powerful tool to restore their status, respect, and dignity. Education is a crucial component of democratic progress. No matter their caste, creed, sex, or other characteristics, everyone has the absolute freedom to grow and develop under the Indian Constitution. In the educational setting as described by the Right to Education Act, 2009 transgender people are now acknowledged as a "disadvantage group". They can no longer be denied an education at any price due to discrimination. Education is what makes a person aware of society, knowledgeable about it, sensitive to its progress, and socially acceptable. Although the transgender population has a very low rate of literacy, they have made significant contributions to society's advancement nonetheless (Hussain).

Issues faced by transgender students



Identity crisis

The process of developing one's self-concept and self-esteem occurs in all youngsters. They also grow in terms of both their social and personal identities. The person's sense of social identity is influenced by their membership in a group (Tajfel, 1974). The process of developing an individual's identity entails the growth of "self-understanding" or "self-recognition." Transgender's self-identification differs from the expected social identity, and the coherence between the many aspects of identity is lost, which has an impact on their personality.

Binaries structures in schools

Transgender student's majorily try to fit in the norms set by the society and behave accordingly. It is crucial to remember that these kids, depending on which sex they fall into, could have a difficult time in adjusting to life in the binary world of school. These gendered systems can be found in the following ways:

- Classroom seating layouts,
- School uniforms,
- Infrastructural issues like toilets, hostel etc.,
- Playgrounds, assembly places and school activities,
- Using other rooms as shared areas,
- Sports teams,
- Character selection for school events like plays, etc.
- Hairstyle choice.

Bullying, violence and sexual harassment

Children's self-esteem is impacted by bullying. Since they may already be dealing with numerous internal physical, emotional, and mental health problems, such as distress over their body image, a strong desire to fit in with gender norms, etc., children who identify as transgender, find the experience of bullying to be even more horrifying.

Safety Issues at School

Bisexual children require compassion and understanding from their family, friends, and teachers, as well as, most critically, an environment that is nonjudgmental and nonthreatening where they are being heard. It is crucial to employ multiple strategies to stop bullying in schools generally and to protect the interests and transgender youngsters. Factors that may lessen bullying on school campuses include a controlled school culture, parental involvement, and children's active participation in their academics.

Use of disrespectful names and pronouns

Using the chosen name and the pronouns corresponding to that specific gender is respectful of the transgender youth's human dignity when they identify as that gender (regardless of their biological sex). Being disrespectful on purpose means continuing to use a previous name and other pronouns. As long as there is consistent, good faith progress in using the correct name and pronouns, transgender youth can comprehend and empathise with some uncertainty.

Issues of Mental Trauma

Depression and suicidal thoughts are frequently brought on by the psychological trauma of "not feeling okay" in their assigned sex at birth. It is critical to realise that suicide thinking may originate from a desire to end pain, from feeling burdensome to family, from failing to live up to expectations, from experiencing prolonged loneliness and depression. It is crucial that teachers actively support students at the school level. In this situation, school counselors play a crucial role in ensuring that kids feel emotionally safe as they develop.

Issues related to academic performance

One of the main causes of transgender people's underrepresentation in education and the workforce in India is dropping out of high school and college. Children's mental health must be prioritized in order to treat this and prevent them from becoming traumatized easily. The responsibility of the teacher in this situation is to assist kids who require mental health care and create a culture of empathy and tolerance for breaking social norms. With greater parental and school community understanding, it is hoped that the number of transgender students dropping out will soon decline.

Lack of support and Rejection

Children must be taught to support one another, which is crucial. Additionally, as transgenders experience challenging circumstances both at home and at school, they also require emotional

support from their teachers. Despite being bullied by others, acceptance for alternative gender presentation supports children's self-worth development and academic success. Support groups for vulnerable children with non-traditional gender identities are present in schools in many nations.

Initiatives by multiple stakeholders to uplift transgenders in the society

Initiatives taken by the Indian government

- The first Indian state to accept "transgender" as a category on official papers and as an option for "aravani" (trans-feminine) on ration cards was Tamil Nadu in 2008 for assuring food security,education, health, employment, and housing.
- The Kerala government announced its transgender policy in 2015, and with the assistance of boards at the state and district levels, it has being implemented. Transgender students studying from seventh grade through colleges at government-aided and self-financing educational institutions now have access to scholarships funded by the state.
- The first transgender board in the nation, which welcomed both transgender men and women, was established in Manipur in 2016. A grievance cell specifically for transgender women is housed under the Manipur State Commission for Women, and the state's Legal Service Rules have been amended to grant transgender people access to free legal representation.
- India now uses a third gender category nationally in a number of government documents. However, as "transgender" is a universally accepted term, it was added as a third gender option to India's new ID numbering system in 2011.
- Aiming to provide "an enabling environment to ensure equal opportunity, equity, social justice & empowerment of transgender persons of the state", the Government of Odisha announced the SWEEKRUTI initiative in the 2018–19 FY.
- The National Council for Transgender Persons (NCTP) was established in 2020 as a result of the Transgender Persons Act of 2019 order to assist the government on the creation and oversight of policies for transgender people and to address their issues.
- Currently, the transgender population is listed as a SEDG (Socio-Economically Disadvantaged Group) under which transgender people may receive reservation in education and employment.

Initiatives by the Ministry of Social Justice and Empowerment

The current five-year plan, which includes programmes for health and home, has been allocated Rs. 500 crore by the nodal ministry for the welfare of transgender people. To examine and present a report on the issues connected to transgender people, an expert committee was established in 2013. The Transgender Persons (Protection of Rights) Act's requirements must be implemented. The National Council for Transgender Persons (NCTP)

was established in 2020 in accordance with the Transgender Persons (Protection of Rights) Act. The Ministry e-launched a "National Portal for Transgender Persons" in November 2020. Transgender people can use this portal to apply for and obtain a Certificate and Identity card online from any location in the nation.

Initiatives by UNDP

In collaboration with the Humsafar Trust and C-SHaRP, the UNDP launched a framework document on transgender welfare in India in April 2021 under the title "Transforming Lives, Transgender-Inclusive India: A Framework for Conceptualizing, Designing and Implementing Welfare and Well-Being Measures for Transgender People." The Transgender Persons (Protection of Rights) Act 2019 and Rules 2020 provide suggestions on the various welfare measures and their implementation modalities for the transgender population, covering the fields of education, skill development, and economic security.

Initiatives by Schools

Support groups for vulnerable kids and kids with non-traditional gender identities are prevalent in schools. The first GSA of this kind was created at Tagore International School (Delhi) and is called "Breaking Barriers". At the school level, more partnerships of this nature are required to promote dialogue and guarantee kid's safety. As a support group method, circles of support (COS) can also be tried.

Initiatives by NCERT

The Department of Gender Studies is dedicated to having a significant impact on children's education and quality of life, taking the lead in removing educational barriers, addressing all forms of discrimination in education, working to bring about positive societal change in favour of girl children and transgender people, and helping them realise their full potential. Through its involvement in policies, the curriculum framework, schemes, and programmes, DGS works to fulfill this purpose.

Strategies for making schools inclusive

The society exploited transgenders in every area. Even though they have made some contribution to education in today's society, it is insufficient. They are now treated legally as full participants in our democratic society. They have obligations to the community and are bound by their rights. Our constitution, governing body, legal system, and society all have a responsibility to promote their development. As the most powerful tool for development, education, along with the appropriate legal framework and chances for them, must be promoted among this population. Some strategies are suggested by Department of gender studies are:

- Creation of infrastructure that is accommodating to transgender youngsters, such as gender-neutral restrooms.
- Discontinuation of Binary practices in schools, classrooms, extracurricular activities, sports, etc., such as mixed working groups.

- Educating all members of the faculty and support personnel about the needs of transgender students.
- Transgender-friendly school culture is promoted by training of important educational staff, such as teachers and educators, educational planners, and administrators.
- Key decision-makers in the field of education should be informed about the benefits that transgender children can derive from their SEDG status.
- Curriculum changes include removing any anti-transgender bias from textbooks and other teaching-learning materials. inclusion of transgender-related content.
- Creating guidelines and educating curriculum creators, textbook authors, and educational planners on how to identify and include values in curricula and texts.
- Fostering self-confidence and self-esteem in transgender children.
- To network cooperating with appropriate Ministries and Departments, Universities, National, International, and Nonprofit Organizations engaged in Trans Gender Studies, their involvement in Education and Empowerment, etc.
- The general public must accept and assist transgender people. Therefore, community mobilisation through advocacy and awareness campaigns is essential for the overall development of transgender children.
- It is common knowledge that the media has an impact on society. Sensitizing the media to transgender issues and portraying transgender people in the media can be helpful.
- Create support groups for transgender children in schools against prejudice, hazing, and assault.
- Providing transgender pupils with a helpline that addresses violence against themand a quick response process in place for complaints.
- A suggestion or complaint box should be placed in the classroom. reporters and silent observers of gender abuse. Installation of CCTV cameras and other safety measures.
- Online portals can be made using freely available resources for use by schools in various programmes, counselling, and other areas for promoting awareness and attitudinal change concerns, preventing violence, and creating a sensitive environment in schools.

References

1. Rajkumar. (2021, September 13). Education of transgenders in India: Status & challenges. International Journal of Law Management & Humanities. https://www.ijlmh.com/paper/education-of-transgenders-in-india-status-challenges/
2. Department of gender studies. (2021). Inclusion of Transgender Children in School Education: Concerns and Roadmap. Centre for Law & Policy Research. https://clpr.org.in/wp- content/uploads/2022/01/Inclusion_of_Transgender_Children_in_School_Education.pdf

3. Bhaina, Samantaraya, & Samantaroy. (2020, December 12). *TRANSGENDERS IN INDIA: A STUDY OF EDUCATIONAL STATUS AND LEGAL RIGHTS*. https://file:///C:/Users/pikvm/Downloads/IJCRT2012249-1.pdf

4. Hussain, & Bharadwaz. (2020). A STUDY ON TRANSGENDER AWARENESS ABOUT EDUCATIONAL FACILITIES AND ITS IMPACT ON SOCIAL CHANGE. https://file:///C:/Users/pikvm/Downloads/5950-Article%20Text-11593-1-10- 20210124.pdf

5. Das. (2019, February). Higher Education of Transgenders in India: Opportunities and Challenges. Paper Publication in Journal - IJRESM. https://www.ijresm.com/Vol.2_2019/Vol2_Iss2_February19/IJRESM_V2_I2_95.pdf

6. Chandra. (2017, July). *TRANSGENDER CHILDREN'S EDUCATION AND THEIR REENGAGEMENT IN SOCIETY*. https://file:///C:/Users/pikvm/Downloads/TRANSGENDER%20PAPER.pdf

7. Mittra. (2017, December). *Educational Inequality in India: A Review Paper for Transgender Population*. https://file:///C:/Users/pikvm/Downloads/Educational_Inequality_in_India_A_Review_P aper_for.pdf

8. Tajfel, H. (1974). Social Identity and Intergroup Behaviour. Social Science Information, 13(2), https://doi.org/10.1177/053901847401300204

Traduction de la littérature indienne en France : Discours et représentation de l'altérité

Rupam Datta

La littérature a le pouvoir d'esquisser une image du pays. Dans le cas de l'Inde, cette image de l'Inde qui a été créée par les académiciens et des traducteurs français du XIX^{e} siècle n'est

pas un véritable reflet de la diversité et richesse culturelle indienne. L'image française de l'Inde était marquée par ses aspects spirituels et religieux de l'Inde, et son antiquité et son héritage aryen. Mais avec l'avènement des auteurs de renommée mondiale comme Salman Rushdie, Arundhati Roy, Vikram Seth, Amitav Ghosh il y a un nouvel engouement du lecteur français pour les auteurs indiens. Le dynamisme de l'édition indienne, sa diversité et le rayonnement international de l'Inde ont créé une nouvelle curiosité pour l'Inde et ses auteurs et penseurs. Dans ce contexte, cet article essaie de retracer l'histoire de la publication des traductions françaises des œuvres indiens afin de mettre en lumière comment la traduction reconstruit l'image de la littérature indienne telle qu'elle ressort de la liste des traductions publiées en France.

Keywords : Littérature indienne, traduction française, représentation de la littérature source, marché éditorial.

Très présent dans les librairies, dans les bibliothèques, au centre de manifestations grand public comme le salon « L'Inde des livres » qui se tient chaque automne à Paris, le roman indien tient une place importante dans la production romanesque étrangère contemporaine, et nombreux sont ses auteurs qui ont acquis une notoriété réelle auprès d'un large lectorat : Amitav Ghosh, Arundhati Roy (dont *Le Dieu des petits riens*, paru en 1997, a été inscrit au programme de l'agrégation d'anglais en 2003), Aravind Adiga, Tarun Tejpal, Jhumpa Lahiri, etc. L'Inde, colonisée par les Britanniques, dispose d'un avantage linguistique à l'ère de la globalisation littéraire où l'anglais joue le rôle de langue véhiculaire dans le milieu indien.

Cette présence massive de romans «traduits de l'anglais (Inde)», pour reprendre la mention en usage chez certains éditeurs, présence accrue encore par la médiatisation de la vie des auteurs – de la fatwa contre Salman Rushdie à l'accusation de viol portée contre Tejpal en 2013 en passant par la carrière politique de Shashi Tharoor, aux Nations-Unies puis dans le gouvernement indien – dissimule toutefois la quasi-invisibilité d'une large partie de la fiction indienne, celle qui, précisément, n'est pas écrite en anglais. Le roman indien est de ce point de vue un cas exemplaire de réduction, par la traduction, dans les langues occidentales du moins, d'une production littéraire multilingue extrêmement abondante – 22 langues sont officiellement reconnues par la Constitution sur 860 langues parlées, et les maisons d'édition en Inde se comptent par milliers – à un certain type de fiction répondant aux attentes suscitées par un « roman indien » (seuls quelques essais de Shashi Tharoor sont ainsi traduits en français).

Alors on constate, il y a une ambivalence de la traduction, qui radicalise le phénomène de sélection inhérent à toute consécration littéraire. Ici, on ne va pas aborder la question des

langues indiennes traduites, qui est relativement bien connue, dans le fil d'une histoire où notoriété et invisibilité ont toujours été entremêlées, mais on voudrait s'attacher surtout, dans un second temps, à la façon dont le phénomène en vient à mettre en jeu le principe même de la traduction.

Plus encore que toute littérature étrangère, moins lointaine, moins ancienne, la littérature indienne en anglais est marquée par les représentations contemporaines de l'Inde et de ses textes, caractérisé par une lucidité. Avant d'être principalement fiction romanesque anglophone, au xix[e] siècle, la littérature indienne traduite en français se compose principalement des pièces de théâtre (et des poèmes), à partir de la colonisation britannique, des premières traductions publiées du sanskrit, langue qui n'était jusque-là connue que des seuls missionnaires. Comme constate Iwona Milewska :

> Quite rapidly Europeans, and especially missionaries, realized that the knowledge of Sanskrit would be as indispensable as the knowledge of modern languages for any good understanding of the Indian people and for purposes of communication rather than confrontation.[1]

Si l'on prend l'exemple, à la fin du siècle, de la « Bibliothèque orientale elzévirienne » chez Ernest Leroux, on recense ainsi, sur quatre-vingt-dix titres publiés de 1870 au début de la Première Guerre mondiale, onze ouvrages ayant trait à la littérature indienne. Parmi eux, neuf ouvrages étaient traduites du sanskrit, dont sept sont des traductions du théâtre, et trois sont des traductions de Kâlidâsa, le grand poète et dramaturge du V[ème] siècle, découvert par les orientalistes britanniques à la fin du XVIII[ème] siècle.

Sauf la poésie classique tamoule de Tiruvalluvar traduite en 1889, et la littérature hindoustanie traduite par Garcin de Tassy[2], et quelques extraits des théâtre traduits, la richesse de la littérature vernaculaire en Inde reste absente dans ce recueil.

Autrefois, littérature indienne était présente dans la librairie française : celle des contes, diffusés au Moyen Âge via des versions persanes et arabes. Ils avaient retenu l'attention des orientalistes de l'âge classique qui popularisèrent la figure du fabuliste Pilpay ou Bidpaï, que La Fontaine reconnaît comme son source d'inspiration de son deuxième tome de fables, paru en 1678. Mais si le sage, figure fictionnelle, est un Indien, les œuvres qu'on lui a attribuées, traduites du persan, ne sont pas reçues comme littérature indienne. En témoigne l'ignorance aujourd'hui bien partagée du modèle indien de « *La laitière et le pot au lait* », un conte du *Pañcatantra* intitulé « *Le Brahmane et le pot de farine* ». Les nombreux relais de la diffusion des contes indiens défont l'origine indienne de fictions qui sont rattachées à la catégorie plus vague, qui naît alors, des « contes orientaux ». On voit que ces traductions des œuvres indiennes ne suffisent pas pour représenter la littérature indienne en France. La question qui se trouve par-là posée est la suivante : que traduit-on ? Une langue, une œuvre, une littérature, voire ses propres découpages de la littérature ? Comme le montrent les études sociologiques telles que celles menées par Gisèle Sapiro[3], et contrairement à ce qu'affirme

1. Milewska, Iwona "First European Missionaries on Sanskrit Grammar" in *Christians and Missionaries in India: Cross-Cultural Communication Since 1500*. United States, Taylor & Francis, 2013, p.62
2. Hussain, Sayida Surriya. "Chapitre Deuxième. L'œuvre littéraire de Garcin de Tassy". *Garcin de Tassy: Biographie et étude critique de ses œuvres*. By Hussain. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 1962. p.20-219
3. SAPIRO, Gisèle. "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)?". *Journal of World Literature* 1.1 (2016): 81-96. https://doi.org/10.1163/24056480-00101009 **(**consulté le 5.04.21)

un discours quelque peu idéaliste sur la traduction, celle-ci, elle-même conditionnée par des images, consacre des représentations autant et plus qu'elle ne les met en question.

La littérature indienne ne cesse dès lors d'être « découverte » par des traductions qui introduisent de nouvelles occultations. Au XX^{ème} siècle, grâce à la prix Nobel de la littérature en 1913 de l'écrivain bengali Rabindranath Tagore, mais plus généralement en raison de l'accroissement du processus de mondialisation de la littérature: la traduction de la littérature en langues vernaculaires indiennes a pris de l'ampleur en France, mais la plus part de ces œuvres sont traduites via l'anglais comme l'exemplifie *Gitanjali*, *Song Offerings*, le recueil de poèmes autotraduites du bengali en anglais par Tagore, et dont Gide fait paraître dès 1914 une traduction française sous le titre de *L'Offrande lyrique*. Tagore qui est également romancier, mais à l'exception de *La Maison et le Monde*, traduit via l'anglais dès 1921 (traduit par Frédéric Roger-Cornaz), et le court récit *Le Naufrage* (1929, traduit de l'anglais par Henriette Mirabaud-Thorens), il faut attendre plusieurs décennies pour voir paraître des traductions françaises de ses romans (Gora, 1961, traduit de l'anglais par Marguerite Glotz et revue sur le texte bengali en 2002 par Pierre Fallon pour la réédition chez Le Serpent à plumes ; *Charulata*, 2009; *Quatre Chapitres*, 2010; *Kumudini*, 2013, traduit du bengali par France Bhattacharya).

Assez vite toutefois, conformément à une évolution plus générale que l'évolution propre de la traduction a eu tendance à renforcer, la littérature indienne traduite en français est devenue massivement romanesque, tout en conservant deux caractéristiques issues de son histoire. D'une part, les romans non contemporains, plus anciens, sont restés durablement à l'écart, sauf exception : la collection « Connaissance de l'Orient » fondée par Étiemble en 1956, et conçue comme la série orientale de la collection Unesco «d'œuvres représentatives », compte 8 romans ou recueils de nouvelles sur les 33 titres indiens du catalogue, dont *La Complainte du sentier* de Bibhutibhushan Bandyopadhyay, popularisé par le film de Satyajit Ray et traduit en 1969 par France Bhattacharya. On mentionnera également la plus récente collection « La voix de l'Inde » aux Belles Lettres, qui offre depuis 2005, parmi des titres hétéroclites, deux œuvres du romancier bengali Sarat Chandra Chattopadhyay, dont *Devdas* en 2006, popularisé par le film au succès international sorti en 2002 – comme dans le cas de Bibhutibhushan Bandyopadhyay, le rôle joué par les adaptations cinématographiques est à remarquer dans la diffusion hors d'Inde de classiques du début du XX^{ème} siècle. D'autre part, même si on ne traduit plus guère aujourd'hui via des relais anglais, la pratique n'a pas complètement disparu : le roman en kannada *Samskâra* d'U.R. Ananthamurthy a été traduit par Anne- Cécile Padoux en 1985 en anglais, et c'est un duo composé d'une traductrice de l'anglais et du malayalam, Dominique Vitalyos, et d'un Tamoul, Krishna Nagarathinam, qui a traduit les nouvelles de l'écrivaine tamoule Ambai parues chez Zulma en 2015. L'anglais, parmi les langues en usage dans la littérature indienne contemporaine, a en effet assis une domination écrasante au sein des langues traduites, et s'impose aussi bien dans la médiation traductive que dans la création proprement dite.

Contrairement aux auteurs de la diaspora – Salman Rushdie, Amitav Ghosh, Vikram Seth, Anita Desai et quelques autres – qui ont fait leur marque sur les multiples courants littéraires du monde contemporain, les écrivains indiens vivant en Inde, il y a dix ans encore qu'ils restent ignorés par les éditeurs français. Seules quelques collections rares et spécialisées, souvent associées aux universités, publiaient sans grande visibilité une traduction de temps à autre. Cette indifférence était déjà perceptible à l'époque où Rabindranath Tagore avait reçu le prix Nobel de littérature en 1913.

L'événement n'a éveillé aucune curiosité pour les auteurs indiens de son temps dans le monde littéraire français. Pour des européens, l'Inde se prononçait encore au pluriel dans la plupart des esprits, comme si elle rassemblait les Indes Occidentales de Christophe Colomb et les Indes Orientales (l'Indonésie) administrées par les Pays-Bas.

Cette image distordue de pays colonisé était renforcée par la position de pays colonisateur de la France : les célèbres récits de voyages d'orientaliste de Pierre Loti était en pleine gloire en France. L'indologie, étude de l'Inde ancienne et de ses textes sanskrits, est devenue encore plus connue en France avec la fondation de L'Institut Française de Pondichéry et L'École française d'Extrême-Orient en 1955. L'indépendance de l'Inde et même la Seconde Guerre mondiale n'ont pas changé grand-chose à cette situation. Il faut attendre les années soixante-dix pour voir ajouter à ce maigre corpus de traductions françaises une pléthore de livres sur le yoga, les religions et multiples formes de spiritualité indiennes.

Mais depuis des années 80, les auteurs de la diaspora gagnent en popularité. Une production littéraire importante se développe en anglais, mais n'en est traduite en France qu'une minuscule partie. Il s'avère plutôt difficile pour les éditeurs de trouver des traducteurs d'autant plus que ne connaissant pas les langues, comment donner une juste valeur à la qualité des œuvres ?

De plus en plus d'ouvrages en France ne passent plus par des maisons d'édition de l'Angleterre. Les éditeurs français négocient directement avec les éditeurs indiens. Les origines des auteurs indiens se diversifient, on voit apparaître beaucoup plus de femmes par exemple, ainsi que des auteurs de milieux culturels ou sociaux différents.

Judith Oriol, responsable des droits étrangers chez Gallimard explique :

> « L'Inde présente des caractéristiques assez uniques, c'est un territoire mais une vingtaine de marchés du livre différents ». « Il y a le marché de langue anglaise, il y a aussi le marché de langue en hindi, en malayalam, en tamoul...».[4]

Puis que les droits mondiaux anglais des ouvrages français étant généralement détenus par des éditeurs britanniques ou américains, les maisons françaises essaient de traduire directement aux langues vernaculaires, parlées par des dizaines voire des centaines de millions de personnes en Inde. Gallimard a ainsi récemment accompagné la sortie en hindi chez l'éditeur Rajpal & Sons de deux romans du prix Nobel Patrick Modiano et un de David Foenkinos. Manque de moyens des éditeurs locaux, faiblesse du réseau de distribution, difficulté à trouver des traducteurs : dans l'édition comme ailleurs, l'Inde reste pour l'heure loin de portée des éditeurs français.

Ainsi l'entrée spectaculaire, par la fiction contemporaine, de la littérature indienne dans les grandes collections généralistes consacrées à la littérature étrangère est-elle quasi exclusivement celle d'une littérature en anglais, œuvre d'auteurs résidant en Inde ou issus de la diaspora indienne dans les pays anglophones : Grande-Bretagne, États-Unis, Canada, Australie, etc. La collection « Du Monde entier » chez Gallimard publie Arundhati Roy (*Le Dieu des petits riens,* traduit par Claude Demanuelli), Raj Kamal Jha (*Le Couvre-lit bleu*, traduit par Céline Zins) le Mercure de France et sa collection «Bibliothèque étrangère »

4. MARCHAND, Alexandre. Le marché du livre indien attire les éditeurs français, La Presse, le 11 janvier 2018, http://www.lapresse.ca/arts/livres/201801/11/01-5149686-le-marche-du-livre-indien-attire-les-editeurs-francais.php (consulté le 25.02.20)

proposent *Jour de pluie à Madras* de Samina Ali (traduit par Anne-Cécile Padoux), *Le Trotter-Nama* d'Irwin. Allan Sealy (traduit par Dominique Vitalyos).

Certains éditeurs, toutefois, accordent une place non négligeable aux littératures en langues vernaculaires : l'Asiathèque, L'Harmattan dont les « *Lettres asiatiques* » offre des récits traduits du hindi et du bengali; Actes Sud et sa collection « *Lettres indiennes* », dirigée par Rajesh Sharma, Zulma qui donne à lire des titres traduits du bengali et du malayalam ainsi que du tamoul. Mais cette émergence des littératures vernaculaires est elle-même sélective, et ne fait qu'exprimer d'autres structures de domination : celle de la langue des élites coloniales, le bengali ;

Le nombre des traducteurs littéraires compétents dans ces langues , depuis les années 1980, Prithwindra Mukherjee, France Bhattacharya, Philippe Benoît, Marielle Morin pour le bengali; Nicole Balbir de Tugny, Federica Boschetti, Annie Montaut, Nicola Pozza, Anne Castaing pour le hindi) en est l'assez exact reflet. Sur les 8 romans ou recueils de nouvelles de la collection « Connaissance de l'Orient »[5] mentionnée mentionné ci-dessus, on note ainsi la nette surreprésentation du bengali (7 sur 8 : Bibhutibhushan Bandyopadhyay, Tarasankar Bandyopadhyay, Sarat Chandra Chattopadhyay, Banaphul, Bankim Chandra Chattopadhayay, le 8e étant un roman hindi de Jainendra Kumar), au point où sur la page du site actuel de Gallimard présentant la collection, celle-ci est créditée à la fois d'une sous-série : « bengalie » et d'une sous-série «indienne ».

Si, grâce à l'action combinée d'éditeurs et de traducteurs, le lecteur français peut échapper à l'omniprésence du roman anglophone récent et lire des auteurs non-anglophones plus anciens, le privilège accordé au contemporain reste toutefois immense, et revendiqué : Jean-Claude Perrier, qui dirigeait au Cherche-Midi le « Domaine indien » en achetant directement aux éditeurs indiens sans transiter par des agents littéraires ou des éditeurs anglo-saxons, déclarait en 2007 vouloir ;

> « favoriser le contact direct entre éditeurs français et indiens, afin de découvrir des auteurs indiens vivant en Inde et rendant compte de la réalité de leur pays »[6].

On témoigne dans la fiction en traduction une Inde diasporique, fortement féminine, dont les auteurs, de plus en plus nés hors d'Inde, entretiennent avec l'Inde un rapport fait d'extériorité, de perte, de nostalgie sur lequel reposent souvent leurs romans et nouvelles. Le succès dans le monde anglophone, mais aussi en France, de *L'Interprète des maladies* de Jhumpa Lahiri (traduit par Jean-Pierre Aoustin, 2000), recueil de nouvelles mettant en scène la classe moyenne expatriée aux États-Unis, témoigne de la familiarité du lectorat avec un certain type de récit, qui ne va évidemment pas sans une forme de méconnaissance. La défamiliarisation familière qu'il véhicule, une sorte d'exotisme, fait recette, comme le manifeste le nombre de romans indiens ayant reçu le *Booker Prize* depuis une vingtaine d'années (Arundhati Roy en 1997 pour *The God of Small Things* ; Kiran Desai en 2006 pour *The Inheritance of Loss;* Aravind Adiga en 2008 pour *The White Tiger*, tous traduits en français ; sans oublier la présence d'un Indien parmi les 5 ou 6 auteurs sélectionnés tous les deux ans. Les cas isolés de V.S. Naipaul en 1971 et Salman Rushdie en 1981 (Midnight's Children) sont devenus la norme.

5. https://www.babelio.com/editeur/810/Gallimard/234/Connaissance-de-lOrient (consulté le 20.05.22)
6. Cité par Éloïse Brezault dans son article d'avril 2007 sur le site du BIEF : https://www.bief.org/Publication-2848-Article/La-litterature-indienne-dans-l-edition-francaise-panorama.html (consulté le 20.05.21).

Mahasweta Devi, grande écrivaine bengalie traduite chez Actes Sud par Marielle Morin en 2001 (*La Mère du 1084*) et 2004 (*Indiennes*), par le biais de la traduction anglaise des nouvelles par Gayatri Spivak dès 1994.

Les traductions de Mahasweta Devi sont assorties d'un glossaire qui éclaire pour le lecteur le sens des mots peu traduisibles et non traduits dans le texte (noms de caste, noms de plat, etc.) Mais bien souvent, les traductions ont tendance à émousser la singularité indienne, soit en la transposant dans le cadre d'un exotisme plus familier, soit en la passant sous silence, dans un renoncement à traduire. Le premier cas, souvent involontaire, est normal chez des traducteurs de l'anglais qui ne sont pas toujours au fait du monde indien : il y a un exemple remarquable dans la traduction française de *A Passage to India* d'E.M. Forster. Charles Mauron traduit à plusieurs reprises le mot « Indian » par « Hindou », si bien que le lecteur français se trouve quelque peu déconcerté dans une des premières scènes du roman d'entendre Aziz, jeune médecin musulman, répondre à une Anglaise qu'il a rencontrée dans la mosquée et qui souhaite l'inviter au club : « Les Hindous n'ont pas accès au club de Chandrapore »[7]. Mais on pourrait aussi citer, à l'incipit du roman *Dieu des Petits Riens*, la traduction de « dust green » par « vert olive », qui non seulement donne au texte une coloration méditerranéenne pour le moins discutable, mais passe à côté de la parodie que celui-ci propose des descriptions du roman colonial.

Le roman Kali-Katha d'Alka Saraogi, traduit du hindi par Annie Montaut, rempli de détails et de références et meme le glossaire fourni est insuffisant (un terme sur deux est absent), et son contexte historique est difficile à saisir pour les français, car il ne met pas seulement en scène le passé, mais la relation de l'Inde contemporaine à celui-ci. Le titre seul aurait mérité une note détaillée, qui n'existe pas (le titre original complet, *Kalikatha: via bypass*, gardé par l'auteur dans son autotraduction anglaise, se réfère à un genre de récit nommé kathâ, joue sur les noms de Kali et de Calcutta, et utilise enfin le terme anglais « bypass » en exploitant sa polysémie qui renvoie à la fois à la situation du protagoniste qui subit un « pontage » et à celle de l'Inde tout entière, en pleine « dérivation », mais ce jeu de mot et sa connotation est perdu dans la traduction sans paratexte.

Le traducteur des romans indiens en anglais souvent doit vulgariser les textes cibles exotiques qui sont chargés des allusions indéchiffrables par de simples lecteurs.

Rien ne le montre mieux que ces éléments importants d'une œuvre de littérature étrangère que sont le titre et l'illustration de la couverture. *The Guide* de R.K. Narayan, traduit pour la première fois en 1990 par Anne-Cécile Padoux sous le titre *Le Guide*, a été réédité en 2012 par Zulma sous le titre *Le Guide et la Danseuse*, titre à la fois plus vendable sans doute, mais faisant aussi écho à un article de 1994 de Gayatri Chakravorty Spivak, "How to Read a 'Culturally Different' Book[8]", qui faisait – de façon critique – du personnage féminin la figure centrale du récit. Dans le même esprit, on relèvera que le paysage choisi en couverture de l'édition française de poche du *Pays des marées* d'Amitav Ghosh est celui du lac Dal à Srinagar au Cachemire, un monde de montagnes et d'eau qui n'a rien à voir avec l'univers lagunaire de l'embouchure du Gange et du Brahmapoutre où se déroule le roman, mais qui est un lieu privilégié tant pour l'imaginaire indien que pour le tourisme occidental.

7. Forster, E.M. *Route des Indes*. Paris, Plon, 1927, p.30
8. In Barker, Francis, Hulme, Peter, Iverson, Margaret (éd.), C*olonial Discourse / Postcolonial Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p.126-150

Si les traductions des romans indiens aujourd'hui semblent ainsi une représentation exotique, accentuant l'imagination des lecteurs français, il faut pour finir mentionner le phénomène par lequel elles en viennent parfois à se substituer aux originaux, en un processus de « copie originale »[9] particulièrement bien représenté dans le cas des littératures indiennes. Qu'une traduction remplace dans une langue un texte original est évidemment banal : c'est le principe même de la traduction, dont il a été question jusqu'ici. Mais que ce phénomène aille jusqu'à la disparition de l'original, et du principe même de texte original est plus remarquable. Le fameux recueil de poèmes qui a valu à Tagore le prix Nobel a été de ce point de vue inaugural : *Song Offerings* autotraduit par Tagore n'est pas la traduction d'un recueil du même nom, mais ce sont des transcréations de poèmes empruntés à trois différents recueils en bengali. *Song Offerings* est ainsi une œuvre conçue en traduction, pour un public étranger, ce qu'explicite assez bien la traduction donnée pour *anjali*, « offerings ».

Il est vrai que la traduction de mots et des éléments culturels, tels que les types mentionnés ci-dessus, posent beaucoup de difficultés, mais cela ne signifie pas qu'ils ne peuvent pas être traduites.

En guise de conclusion, nous constatons que les traducteurs français de la littérature indienne peuvent avoir recours à plusieurs dispositifs pour réussir à combler le fossé entre les cultures, à condition qu'ils soient conscients de ces différences. Il a à sa disposition les divers procédés, techniques ou stratégies pour surmonter ces défis de traduction. Il est également possible d'expliquer les différences conceptuelles et culturelles dans une note de bas de page ou dans le glossaire. C'est au traducteur de choisir la manière la plus appropriée en fonction de son objectif, et des lecteurs cibles de la traduction. Enfin, il ne faut jamais exagérer le sens, et résister à la tentation de rendre un texte exotique qui conviendra bien à la perception orientale de l'Inde. La réception du roman indien contemporain reste un phénomène complexe et parfois contradictoire. Salman Rushdie observe ce cas « Mes romans sont lus comme des fables en Occident, comme des récits totalement réalistes en Inde et au Pakistan »[10]. Il est évident que le roman indien en langue anglaise très médiatisé, ou bien le roman en langues vernaculaires indiens sont encore à découvrir par des Français.

9. Muriel Détrie et Claudine Le Blanc (dir.), *Des copies originales : les traductions sans texte premier, TRANS*- Revue de littérature générale et comparée, « Séminaires », nº 22 https://trans.revues.org/1611, (consulté le 01/08/2021).
10. Gourevitch, Philip, Orhan Pamuk, Margaret Atwood, and Salman Rushdie. *The Paris Review Interviews*., 2006. Print.

Le descendant de Meursault dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* de Bhau Padhye

Sachin Shridhar Sukhadeve

Le Résumé

Le modernisme en Inde n'a pas eu d'une évolution continue contrairement à l'Europe. Il arrive en Inde suite au contact direct avec les Européens. L'esprit indien conditionné par les valeurs traditionnelles n'accepte pas facilement ces nouvelles pensées. Par conséquent, les écrivains indiens se trouvent à mi-chemin entre les pensées modernes, issues de contact avec les pensées européennes, et les pensées traditionnelles indiennes, issues de leurs propres racines. A partir de 1960, le modernisme commence à se faire pénétrer concrètement dans les écrits indiens. Parmi d'autres, les textes existentialistes sont aussi reçus dans les littératures de l'Inde. La littérature marathie, spécifiquement le roman marathi, est loin d'en être l'exception. Par conséquent, nous remarquons la réception de voix existentialiste dans les romans marathis. Cet article vise à examiner la réception du roman *L'Etranger* de Camus. Il tente de démontrer le recodage de personnage de Meursault dans le roman marathi *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* (1967) de Bhau Padhye.

Mots-clés : Réception, Existentialisme, Albert Camus, Intertextualité.

Introduction

L'Inde, contrairement à l'Europe, n'a pas vu une évolution continue du modernisme. Celui-ci est arrivé en Inde suite au contact direct avec les Européens. *English Education Act* de 1835 a joué le rôle de catalyseur pour répandre la formation en science et philosophie occidentale en Inde. Bien que ce soit William Bentinck qui déclare cet acte officiellement, il serait utile de remarquer ce que Thomas Babington Macaulay, défenseur de l'acte en question, note dans le procès-verbal.

> We have to educate the people who cannot at present be educated by the means of their mother-tongue. We must teach them some foreign language. […] It (English) stands pre-eminent even among the languages in the West. […] Whoever knows that language has a ready access to all the vast intellectual wealth which all the wisest nations of the earth have created and hoarded in the course of ninety generations.[1]

Macaulay met l'emphase sur l'éducation en anglais surtout vis-à-vis de la science, de la philosophie et de la littérature. En plus de l'arrivée de textes anglais, cette loi semble largement responsable pour l'arrivée de textes européens en guise de traduction pour le public en général. Par la suite, les idées modernes sont arrivées en Inde. Pourtant, les esprits indiens, en général, conditionnés par les valeurs traditionnelles trouvent difficile à accepter les nouvelles pensées modernes. Par la suite, le modernisme, surtout dans la littérature, a dû attendre plus d'un siècle afin de trouver sa place dans la vie quotidienne des gens. Il ne

1. Sharp H (éd.), *Selections from Educational Records of the Government of India - Part 1 - 1781-1839*, Calcutta, 1920, p.120.

commence à se faire pénétrer dans la vie individuelle et sociale qu'à partir de 1960 bien que son influence se limite aux régions urbaines.

Au Maharashtra le modernisme se fait remarquer dans la ville industrielle de Mumbai (Bombay à l'époque) et dans la ville de Pune (Poona à l'époque). Les conséquences du modernisme, telles que l'urbanisation, l'industrialisation, la désintégration de familles traditionnelles ont mené à la lutte entre les valeurs traditionnelles et les valeurs individuelles. L'individualisme se trouve au centre de toute activité humaine dans une telle situation. En conséquence l'individu s'isole progressivement de la société. Le conflit entre les deux forces contradictoires se trouve non seulement dans la société mais aussi dans l'esprit de l'individu. De plus la partition de l'Inde, la lutte des prolétariats à Mumbai, l'émergence d'une nouvelle classe littéraire et le déclin du féodalisme traditionnel ont bouleversé les valeurs traditionnelles d'où le désillusionnement et le sentiment d'être vide. En conséquence, la scène littéraire qui était jusqu'ici centrée sur la vie socio-politique – surtout vis-à-vis de la lutte d'indépendance – s'apprête à des transitions. D'un côté la littérature devient un champ pour les expressions des nouveaux soucis sociaux ; principalement la lutte des prolétariats et la lutte pour l'émancipation de Dalits et de femmes. De l'autre, les écrivains marathis trouvent l'expression du conflit intérieur dans les œuvres des écrivains européens. C'est grâce au contact avec les œuvres européennes que la littérature marathie devient plus personnelle que formelle, remarque Deosthale Arundhati.

> Exposure to foreign languages and cultures broadened the outlook, and literature became more personal and less formal, irrespective of the milieu.[2]

Les thèmes de la solitude, de l'isolement de l'individu dans la société et son divorce de celle-ci tentent de trouver leur place dans la littérature de l'époque. Ces thèmes coïncident avec l'expression existentialiste. La confluence de deux aspects : la réception de textes européens et le goût pour manifester l'expression personnelle, fait la littérature marathie s'apprêter à recevoir les voix existentialistes européennes. Ces dernières se font remarquer à deux niveaux, à savoir, l'engagement philosophique et l'engagement artistique. Le premier se limite sous forme des articles dans les revues périodiques telles qu'*Abhiruchi*, *Alochana*, *Yugvani* et *Satyakatha*. Par contre, l'engagement artistique se fait voir en abondance de 1960 à 1985. Amresh Datta, dans *The Encyclopedia of Indian Literature*, identifie quelques romans existentialistes d'expression indienne.[3] En se référant à une thèse de doctorat Datta catégorise vingt-quatre romans d'expression marathie comme existentialistes. Il s'ensuit donc deux possibilités ; la première – les écrivains marathis reçoivent les voix existentialistes européennes et puis les reproduisent dans le roman marathi, la seconde – les écrivains marathis, sans être influencés par les voix existentialistes européennes, produisent leurs propres positions artistiques vis-à-vis de l'existentialisme. A cet égard, il parait important d'investiguer le roman existentialiste marathi. Cet article propose de discuter le roman, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* (1967) de Prabhakar Narayan Padhye alias Bhau Padhye où il semble que le romancier reçoit la voix existentialiste camusienne et puis la fait répercuter dans son roman.

2. DEOSTHALE, Arundhati. Voices of change - A survey of post-independence Marathi Literature. *India International Centre*. Spring 1990, Vol.17, nº1, p.139.
3. Datta Amresh (éd.), *The Encyclopaedia of Indian Literature*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1994. pp. 1242-1246.

Problématique

Il serait utile de prendre en compte que l'œuvre fictionnelle, *L'Etranger*, de Camus, est une manifestation artistique de sa propre philosophie. Cela pose un problème pour le roman marathi. Celui-ci est doublement à l'écart de la philosophie en question. Premièrement, il n'est ni lui-même une œuvre philosophique ni une manifestation fictionnelle de la philosophie par le philosophe lui-même. Cela met en question la proximité du roman marathi choisi avec la philosophie existentialiste. La question surgit inévitablement si l'écrivain marathi 'crée' son roman en prenant compte de la philosophie existentialiste camusienne ou bien il tente de mettre en fiction ce qui était déjà mise en fiction par Albert Camus? Autrement dit, le roman marathi présente-il la philosophie en question ou bien il n'est que le recodage de son archétype européen. Il est donc à vérifier si le romancier marathi accepte la philosophie *per se* comme elle est présentée par Camus ou bien s'il la reconstruit afin de la rendre adaptable au monde-vécu dans lequel il produit son roman. Ces problématiques permettent la formulation de l'hypothèse de départ ci-dessous.

Hypothèse

Les réflexions sémiotiques du romancier marathi incluent le recodage de texte européen. L'engagement philosophique critique du romancier marathi semble être limité lors de la réception de l'existentialisme. Il produit l'ombres de personnage existentialiste européen en le ciselant et en le redessinant. Cela nous permet de déduire que le roman marathi met en fiction le protagoniste existentialiste plutôt que la philosophie existentialiste. Le protagoniste du roman marathi apparait comme le descendant de son archétype français.

Méthodologie

L'étude proposée assume la méthodologie d'intertextualité comme il s'agit de la réception des textes européens. Du coup, il y aurait une double situation herméneutique. Autrement dit, l'écrivain marathi est tout d'abord un lecteur du texte européen et puis il 'récrée' ce texte en marathi. Cela met en question l'accord possible entre le texte reçu et le texte 'recréé'. Cet accord se jouera à l'horizon d'attente de la compréhension du texte européen par l'écrivain marathi comme le dit Gadamer.

> When one follows the approach oriented to [my] hermeneutics, every effort at grasping a meaning is in principle directed toward a possible consensus, a possible agreement in understanding; indeed, it must already rest on a general agreement in understanding that is binding.[4]

Il est donc à étudier la façon dont l'écrivain marathi reçoit l'existentialisme né dans un 'horizon' historico-socio-culturel particulier et aussi la façon dont il le 'recrée' dans un autre. La fusion de ces deux horizons crée l'espace pour le roman marathi en question. Cet espace est la même idée de 'la fusion des horizons'. Il est un lieu où émerge le sens. Le présent article voit cet espace comme celui où fusionnent l'horizon du texte européen et l'horizon de sa réception par le romancier marathi. C'est dans cette fusion ou à cet espace est créé le sens que le romancier marathi a transmis son roman. Il va alors sans dire que le

4. Gadamer Hans Georg, *The Gadamer Reader*, Palmer Richard E (éd.), Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2007. p.68.

texte marathi incorpore les idées présentes dans le texte européen. Le roman marathi choisi sollicite l'attention sur l'observation qu'il stimule et dérive son inspiration de l'œuvre de fiction de Camus plutôt que de sa philosophie *per se*. Cet article propose de prendre le roman *L'Etranger* de Camus comme l'ante-narratif (le texte traditionnel au sens gadamérien). Il propose d'identifier cet ante-narratif dans le roman marathi avec l'objectif d'en faire une étude intertextuelle. Autrement dit, la typologie des énoncées marathis choisis sera établie et son origine sera cherchée en dehors de ce texte. Par conséquent, cet article voit les texte marathi choisi comme 'coexistant' avec le texte européen plutôt que 'existant' tout seul. Cela permet donc de suivre la méthodologie proposée par Julia Kristeva. Elle dit :

> […] les fonctions définies sur l'ensemble textuel extra-romanesque T_e prennent une valeur dans l'ensemble textuel du roman T_r. L'idéologème du roman est justement cette fonction *intertextuelle* définie sur T_e et à valeur dans T_r.[5]

L'investigation de la fonction intertextuelle sera alors définie selon le T_e (texte extra-romanesque) trouvé dans T_r (texte romanesque). Le roman français est vu comme T_e et celui en marathi comme T_r dans cet article.

Il serait pertinent de dire que les œuvres auxquelles cet article fait référence se trouvent en trois langues : l'anglais, le français et le marathi ce qui accroit la complexité de cet article. J'ai essayé de donner les traductions approximatives de texte marathi en français y compris le roman de Bhau Padhye. Je garde les textes anglais tels qu'ils sont pour les citations. La numérotation arabe à la fin de citations traduites se réfère aux textes originaux en marathi.

Descendant de Meursault

L'Etranger d'Albert Camus a inspiré beaucoup d'œuvres littéraires dans le monde, comme le dit Frohock W. M.[6] La littérature marathie ne fait pas d'exception. Le protagoniste du roman marathi a 'l'attitude de l'étranger'. Parfois ses dialogues nous semblent les dialogues de Meursault, le protagoniste de *L'Etranger*. Dans cette mesure, il pourrait être remplacé par Meursault. Bien que l'axe syntagmatique du roman marathi exige l'attitude de l'étranger, il nous semble que le romancier confond 'l'attitude de l'étranger' et 'l'attitude de Meursault' (T_e). Il envisage son protagoniste avec l'attitude de Meursault. Dans le roman nous percevons plus la voix de Meursault que la voix du romancier lui-même. Ainsi ce roman s'avère polyphonique. Il devient difficile d'identifier si le romancier est influencé par Camus ou bien par Meursault. Le personnage principal de ce roman nous semble le descendant de Meursault par excellence.

Dès son apparition *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* est devenu un roman influent dans la littérature marathie. Il est considéré comme chef d'œuvre de Bhau Padhye. Le roman explore méticuleusement le non-sens de la vie et l'aliénation, même si on appartient à une famille aisée. Le protagoniste, Aniruddha est avocat sans passion au début du roman. Il vient d'une petite famille bourgeoise dont les membres suivent les normes de la société bourgeoise. Aniruddha nous semble être conscient de l'absurdité et du non-sens de la vie dès le début du roman. Il se montre réticent devant sa profession dès son échec au tribunal. Les dialogues entre sa femme Priyamvada, et lui nous disent qu'ils se sont mariés suite à

5. Kristeva Julia, *Sèméiôtikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969. p.54.
6. Frohock W M, « Camus : Image, Influence and Sensbility », *Yale University Press*, , n° 4, coll. « Yale French Studies: Literature and Ideas », 1949. pp. 91-99.

une relation amoureuse. Pourtant, cet amour et l'événement de mariage est en dehors du monde diégétique du roman. Nous voyons qu'Aniruddha est déçu par son mariage et son amour. Il est complètement détaché non seulement de sa femme mais aussi de tout ce qui l'entoure. Par conséquent, il préfère rester isolé sentimentalement et n'a ni but ni ambition dans la vie. Il refuse de s'adapter à la 'vie hypocrite' exigée de la société et ridiculise les gens qui l'acceptent. Il quitte sa profession après son premier échec de crainte de trahir ses clients. Tout comme les personnages existentialistes, il commence à se poser sans cesse des questions sur son existence et son essence dans la vie. « Ces jours-ci je me pose souvent la question, 'pourquoi je suis né ? […] pourquoi je continue à vivre ? [...]' »,[7] dit-il. De telles questions contingentes n'ont pas de réponse. Aniruddha le sait bien mais en même temps il n'arrive pas à s'échapper de ces questions. Il n'a que trente-deux ans, l'âge où l'on est normalement plein d'enthousiasme dans la vie. Néanmoins, il accepte sincèrement qu'il ne s'intéresse pas du tout à avoir une vie réussie. Il reste chez lui et passe le temps en faisant rien de particulier. Quoi qu'il reçoive des invitations il ne s'intéresse pas aux fêtes culturelles qui ont lieu dans son quartier. Et si jamais il y va, c'est dû à l'exigence de sa femme Priyamvada.

Priyamvada se voit à travers le regard des autres. Son premier souci est l'apparence. Elle veut qu'Aniruddha ait du succès. Elle veut montrer au monde que son mari est un homme irréprochable. Elle veut qu'Aniruddha l'accompagne dans les fêtes culturelles du quartier pour prouver qu'ils font un bon couple. A l'intérieur de leur maison Priyamvada se dispute avec Aniruddha en fonction de l'attitude d'Aniruddha qui lui ne plait pas du tout. Elle veut qu'Aniruddha fasse tout ce qu'elle souhaite. Le comportement de Priyamvada est superficiel et dramatique. « You exist on extremely superficial and formal level », dit Aniruddha à Priyamvada. A cet égard Priyamvada est un individu 'inauthentique' de sens sartrien. Pourtant, comme elle porte les masques pantomimiques de la société, elle a une grande réputation parmi les femmes de son quartier. Par contre, Aniruddha n'a pas la réputation d'être sociable dans son entourage. Il est même 'cynique' pour son ami Chakrapani puisqu'il ne respecte pas l'aspect pratique de sa profession. Il dit à Aniruddha, « To become a successful lawyer you should be indifferent to the philanthropic and ethical norms. You are a cynic ». Il répond à Chakrapani :

> Chakrapani, je pense qu'en m'accusant du cynisme tu refuses de voir la réalité. Pourquoi tu ne vois pas notre profession clairement ? Pourquoi tu n'acceptes pas qu'elle consiste à tricher les clients. […] Tu sais ce qui se passe dans les *mofussils*. Même si le dossier est clos, l'avocat ne le dit pas à son client. Il dit plutôt, 'le juge dit que ce dossier est compliqué. Il faut le transférer au tribunal supérieur'. Tout cela n'est que la lutte pour l'existence.[8]

On pourrait dire qu'Aniruddha voit donc les choses clairement sans hypocrisie. Cela fait d'Aniruddha un personnage authentique qui refuse de vivre dans la 'mauvaise foi'. D'après lui, les gens se mentent et deviennent superficiels en portant des masques de rôles exigés par la société. En refusant ces masques il se libère des normes de la société, mais se trouve en même temps hanté par l'angoisse existentialiste, 'pourquoi je continue à vivre ?'

Bhau Padhye insère dans le roman des incidents dramatiques où les lecteurs s'y attendent le moindre. L'introduction d'Ivy et son amie Clara change le cours du roman. Aniruddha rencontre Ivy et Clara par hasard et commence à passer le temps avec elles. Pourtant, Aniruddha reste indifférent à la beauté magnifique de Clara. Il a déjà perdu ses désirs sexuels.

7. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, Mumbai, Shabd Publication, 1967. p.7.
8. *Ibid.* p.25.

L'acte sexuel lui devient plutôt un acte machinal. Clara travaille chez Sukhdeo Raisaheb. Celui-ci désire Clara mais elle ne réciproque pas son désir. Elle se distancie plutôt de lui.

En revanche, Sukhdeo Raysaheb viole Ivy qui tombe enceinte de cette agression sexuelle. Raysaheb refuse de se marier avec Ivy et donne de l'argent à Aniruddha pour qu'il demande à Ivy à se faire avorter. Le médecin refuse l'avortement. Par la suite Aniruddha se charge d'Ivy. Il l'emmène à *Visgaon* chez Chakrapani. Toute la famille de Chakrapani aime Ivy. Elle s'occupe de Janardhan, le frère cadet de Chakrapani. Janardhan est un autre personnage 'authentique' dans le roman. Mais Bhau Padhye dépeint ce personnage mentalement déficient. Cela implique que Janardhan n'est pas capable de porter les différents masques de rôles dans la société. Il est authentique par la 'facticité' pour citer Sartre.[9] Autrement dit, son authenticité est contingente. Il n'a pas le choix.

Malheureusement, Ivy meurt lors de l'accouchement. Même si Aniruddha ne nous semble pas triste de la mort d'Ivy, il semble être bouleversé par l'idée de la mort – surtout quand la mort fait d'une innocente sa victime. « Quel destin attend le pauvre ! »[10], dit-il. Les incidents dramatiques continuent même après la mort d'Ivy. Priyamvada arrive à *Visgaon* – soit pour rester avec Aniruddha soit l'emmener à Mumbai. Sa vraie intention est de l'emmener à Mumbai parce qu'elle est enceinte. Elle croit qu'Aniruddha montrera un peu d'enthousiasme s'il apprend la nouvelle de sa grossesse. Tout au contraire, pour Aniruddha le fait d'être enceinte est un 'accident indigne'. Il ne manifeste ni d'enthousiasme ni de changement d'attitude. Il continue avec son acte de fumer des cigarettes. La citation suivante nous aide à renforcer cette idée.

> Ce qu'est à dire, c'est que je ne sentirais pas d'enthousiasme ou d'espoir à cause d'un accident indigne de la grossesse de Priyamvada. Je continuais à fumer.[11]

Il laisse se passer des choses sans y intervenir. L'enfant à venir ne l'intéresse pas. Il voit la naissance des enfants comme un accident. Même si jeune, il vit 'sans appel' et 'sans espoir' (T_e), de sens camusian, de trouver les réponses à ses questions.

Priyamvada et Aniruddha embarquent le train à destination de Mumbai. Aniruddha débarque du train dès que celui-ci se met à rouler et il fait un geste de main. C'est la fin du roman. Il est difficile d'affirmer si Aniruddha veut dire 'adieux' ou 'au revoir' à Priyamvada en faisant le geste de main. La plupart de lecteurs diront qu'il dit 'adieux'. Mais étant donné son âge et sa qualification la possibilité de sa rentrée n'est pas niable. Aniruddha n'est pas indifférent et insensible depuis sa naissance. Son mariage avec Priyamvada est le produit de leur relation amoureuse. Nous remarquons qu'il tombe amoureux de Priyamvada grâce au fait que Priyamvada chantait très bien. Cela nous dit qu'il s'intéressait autrefois à la musique. Priyamvada le déçoit en quittant de chanter. De plus, Priyamvada ne reste plus une femme simple et 'authentique' sans hypocrisie comme elle l'était avant le mariage. Dès le mariage elle commence à changer d'attitude. Elle devient la belle-fille[12] d'une famille riche et 'civilisée'. Son beau-père est procureur retraité et son mari est avocat qui a fait ses études de droit à l'étranger. Elle devient de plus en plus superficielle en suivant les exigences

9. Sartre Jean Paul, *L'Etre et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
10. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, *op. cit.* p.92.
11. *Ibid.* p.96.
12. Dans la culture marathi de l'époque, la conduite de la belle-fille détermine majoritairement la réputation de la famille dans la société.

sociales. Elle accepte de changer même son prénom après le mariage. Ainsi Keshar devient Priyamvada malgré Aniruddha. Celui-ci dit :

> Son prénom était Keshar avant le mariage. Bon prénom. Au fond de mon cœur, je ne voulais pas qu'on le change parce que j'étais contre la tradition de ma famille de donner les prénoms sanskrits compliqués.[13]

Au fur et à mesure, Priyamvada se charge de toutes les affaires de la maison. Elle devient plus ou moins la maîtresse de la maison. Aniruddha est témoin de la transition de Keshar en Priyamvada. Il la voit en train de se transformer. La transformation de Priyamvada fait Aniruddha changer d'attitude. Il s'adapte à l'attitude d'étranger. La perte de sensibilité est donc circonstancielle chez lui. Il commence à ignorer ce que Priyamvada dit ou fait à cause de l'insensibilité récemment acquise. Il n'en dit jamais les causes à personne. Mais il dépeint le paysage du conflit à son intérieur et il se dit :

> Parfois je pense aller auprès de Priyamvada pour dire en toute franchise, 'C'est à cause de toi que je me sens ainsi. C'est à cause de ta conduite que cela est arrivé. Je ne veux pas insulter ta beauté. Mais je crois que tu n'es pas authentique. Le corps que tu me donnes n'est pas authentique. L'amour que tu m'offres avec tant de générosité n'est pas authentique. Je ne te crois pas, je ne veux pas dire que tu es impudique ; mais le fait que tu n'es pas impudique est aussi un aspect de ta nature mensongère. Tu ne peux pas vivre d'une façon honnête. Tu ne fais que calculer. Tu fais des calculs afin de recevoir le respect, les louanges. Tu ne fais que ça. Tu n'existes qu'au niveau extrêmement superficiel et formel.[14]

L'aliénation chez Aniruddha, comme nous l'avons dit, est donc circonstancielle. Elle ne lui est pas immanente. Aniruddha se transcende d'un homme sensible en un 'étranger' à cause d'une force extérieure. De ce fait, nous nous permettons de déduire que la découverte du Moi d'Aniruddha n'est pas achevée. Aniruddha que nous remarquons dans le roman n'est pas le même Aniruddha d'autrefois. Son statut ontologique est différent que celui d'auparavant. A cet égard, nous nous permettons de dire qu'il n'y a pas un Aniruddha, il y en a plusieurs. Ils sont unis dans un seul corps. Du fait qu'Aniruddha est vivant, nous ne pouvons pas discerner son Moi final. La remarque de Colin Wilson à propos de plusieurs êtres d'un être humain est à noter :

> Man is not unity; he is many. But for anything to be worth doing, he must become a unity. The divided kingdom must be unified.[15]

Aniruddha manifeste constamment l'attitude de Meursault tout au long du roman. Pourtant, nous le remarquons comme un tel après qu'il s'est transcendé. La transcendance est une activité continuelle. La possibilité qu'il change de son attitude n'est donc pas contestable. Son passé donné où il était sensible et la fin ouverte du roman soutiennent la possibilité de retrouver sa sensibilité. Bhau Padhye laisse Aniruddha très habilement continuer sa découverte à la fin, mais c'est en dehors du monde diégétique du roman.

Pour revenir dans le monde diégétique du roman nous avons discuté qu'Aniruddha n'est pas du tout sensible à son entourage. Ce qu'il ne veut pas faire ou bien ce qu'il n'aime pas ne pose pas autant de problème que le fait qu'il ne sait pas ce qu'il veut faire ou bien ce qu'il aime. Il n'a ni rêve ni ambition ni espoir. Il vit. Pour quoi faire ? Il ne sait pas. Il vit 'sans appel'. Il ne sait même pas ce qu'il faut faire pour passer le temps. Il dit :

13. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, *op.cit.* p.13.
14. *Ibid.* p.12.
15. Wilson Colin, *The Outsider*, London, Phoenix, 1956. p.83.

> Même si je ne fais rien dans la vie et passe le temps en fumant des cigarettes je ne manquerais rien ; mais si je ne fais rien, cette longue journée me mettra au supplice. Que faire ? Il faut quelque chose à faire.
>
> Même si je pense à faire quelque chose, suis-je capable ? Je n'ai que le diplôme du métier stupide d'avocat. Je n'ai ni qualité ni talent. De plus, je ne n'ai aucune ambition.[16]

Le 'problème' d'Aniruddha c'est qu'il ne se sent pas coupable de n'avoir rien fait ou de rien faire dans la vie. Le manque de sentiments chez lui manifeste une des 'qualités' d'étranger, voire, celle de Meursault. Il se rapproche de son 'prédécesseur' Meursault par cette qualité. Colin Wilson dit que Meursault est incapable de sentir dans la citation ci-dessous. Selon Wilson :

When he asks his employer for time off to attend his mother's funeral, he says :

> « 'Sorry, sir, but it isn't my fault, you know.'
>
> Afterwards it struck me that I needn't have said that…
>
> it was upto him to express his sympathy and so forth. »
>
> If Meursault had 'felt' his mother's death, he wouldn't have apologized. As the reader soon discovers, he feels very little.[17]

Si cette 'qualité' de ne pas pouvoir éprouver de sentiments est essentielle à l'attitude de l'étranger, Aniruddha est aussi un étranger par excellence ²tout comme Meursault. Il manifeste une attitude pareille à la mort d'Ivy. « Il (Chakrapani) s'est décidé que la mort d'Ivy m'a rendu triste »[18], dit-il. Ce dialogue d'Aniruddha nous permet de mettre son indifférence en parallèle avec celle de Meursault. L'indifférence d'Aniruddha à la mort d'Ivy provient de l'incapacité d'éprouver tout ce qui se passe à l'extérieur. D'après Wilson, l'honnêteté de Meursault va contre lui. Il (Meursault) dit ce qu'il lui vient à l'esprit. De même, l'honnêteté d'Aniruddha va contre lui. La relation entre Priyamvada et lui se brise parce qu'il dit tout carrément ce que lui vient à l'esprit. Autrement dit, il ne ment à personne y compris lui-même. Bhau Padhye nous donne un personnage qui reste honnête à ce qui se passe à son intérieur. Il refuse de porter des masques exigés par la société, de faire des pantomimes caricaturaux exigés par les situations. Cette honnêteté comprend l'attitude d'étranger.

Cependant, la proximité entre les dialogues de Meursault et ceux d'Aniruddha nous fait réfléchir si Padhye met en fiction l'attitude d'étranger. Il nous semble bien que Padhye, en fait, met en fiction Meursault qui est à son tour déjà un personnage fictif de Camus. En changeant les circonstances et les situations, Padhye met dans la bouche d'Aniruddha les dialogues que Meursault énoncerait dans la situation donnée. En lisant le roman nous sentons la présence de Meursault dans le personnage d'Aniruddha comme si ce dernier est un descendant distancié socio-culturellement du premier. Notons l'indifférence d'Aniruddha dans son dialogue avec Clara ci-dessous :

> Ivy vous aime.
>
> C'est possible.
>
> Vous ne ressentez rien pour elle ?
>
> Qu'est-ce qu'il y a à ressentir ?

16. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, *op.cit.* p.6.
17. Wilson Colin, *The Outsider*, *op.cit.* pp. 27-28.
18. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, *op.cit.* p.92.

> Intimité…Sympathie.
>
> De la même façon que je ressentirais pour quelqu'un d'autre.[19]

Cela nous permet d'identifier Aniruddha avec Meursault. Le dialogue d'Aniruddha nous semble une répercussion du dialogue suivant de Meursault. « Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement »[20], dit-il. Qu'elle soit Marie ou une autre femme, cela ne change rien pour Meursault. De même, Aniruddha a les mêmes sentiments pour Ivy qu'il l'aurait pour n'importe quelle femme. Cette idée met en question la réflexion sémiotique de Bhau Padhye. Celle-ci inclut le recodage du texte de Camus. Padhye semble signifier Meursault à travers le personnage d'Aniruddha. Son texte signifie Aniruddha mais l'ensemble de personnage d'Aniruddha signifie Meursault. Aniruddha est donc le signifié et le signifiant en même temps. Le signifié Meursault trouve la place dans le territoire littéraire marathi, socio-culturellement étranger. Il est donc pertinent de dire que, le roman de Bhau Padhye entre dans une relation dialogique avec celui de Camus. Au niveau de macrostructure les personnages et le sujet traités entrent dans cette relation et au niveau de microstructure les textes à l'axe syntagmatique de deux romans se croisent. Il y a la multiplicité non seulement de paroles mais aussi d'émetteurs. Dans cette relation dialogique, la vie de Meursault est renouvelée dans celle du personnage d'Aniruddha. Il est intéressant à noter que l'aliénation chez Aniruddha est traitée d'une façon inachevée, tout en contraste avec celle de Meursault qui arrive à la découverte de son Moi face à la mort. Conséquemment, Bhau Padhye a pu éviter méticuleusement la possibilité d'une fin tragique. En fait, *'impulse to continue'*[21], pour citer Bakhtine, est soutenu même à la fin. Le roman nous paraît une œuvre artistique achevée mais avec une idéologie plutôt ouverte. Par la suite, l'approche d'Aniruddha vis-à-vis de la vie reste quasi-explorée. L'acte de débarquer du train à destination de Bombay à la fin du roman ne nous permet pas de dégager ce qui serait désormais son approche vers la vie. D'un côté il met fin au roman et de l'autre il ouvre de nouvelles possibilités d'évolution idéologique du personnage d'Aniruddha. Etant donné son âge, sa qualification, son aliénation circonstancielle de la société, son insensibilité circonstancielle, la fin du roman reste ouverte à plusieurs interprétations. Néanmoins, la structuration textuelle du Moi aliéné d'Aniruddha se trouve en partie dans celle de son prédécesseur Meursault. Nous remarquons ainsi, dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, une trajectoire qui mène à la structuration d'un protagoniste existentialiste avec la proximité maximale avec son archétype.

Wilson[22] dit que la cause de l'indifférence de Meursault réside dans le fait que tout ce qui se passe autour de lui paraît irréel. De même, tout ce qui se passe autour d'Aniruddha lui paraît superficiel et irréel. Bien qu'Aniruddha se libère des normes de la société il continue à vivre dans cette 'irréalité'. De ce point de vue, il n'est pas libre. Cette remarque de Wilson nous paraît digne d'être citée :

> Freedom is release from unreality. 'I had been happy and I was happy still', but where is the point in being happy if the happiness is hidden from the consciousness by a heavy grime of unreality?[23]

19. *Ibid.* p.35.
20. Camus Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1942. p.68.
21. Bakhtin M. M., *The Dialogic Imagination*, Holquist Michael (éd.), Emerson Caryl et Holquist Michael (trad.), Austin, University of Texas Press, 1981. p.32.
22. Wilson Colin, *The Outsider*, *op.cit.* 30.
23. *Ibid.* p.30.

Meursault apprend le sens de se libérer d'irréalité lors qu'il se trouve en face de la mort. Or, cela lui arrive très tard dans sa vie. Aniruddha a la prise de conscience de la mort. « La mort est inévitable, tout le monde le sait. Mais je le sais davantage »[24], dit-il. Pourtant, Aniruddha n'arrive pas à se résoudre face à cette prise de conscience jusqu'à la fin. Dans ce sens, Aniruddha reste un personnage caricatural de Meursault. D'une part, Bhau Padhye, en laissant la fin ouverte, nous donne la possibilité de plusieurs interprétations. D'autre part il laisse Aniruddha un personnage inaccompli ayant toujours la possibilité de se transcender.

Ce qui importe dans le roman, c'est le conflit à l'intérieur d'Aniruddha. Padhye utilise la première personne et la focalisation interne afin de dépeindre le paysage intérieur d'Aniruddha. Celui-ci est le narrateur-personnage qui raconte au temps présent. En racontant le présent Aniruddha fait souvent un retour en arrière. Padhye explore bien le point de vue existentialiste à travers le personnage d'Aniruddha. Bien que les événements dans le roman soient bien choisis afin d'explorer le point de vue existentialiste, l'insertion de quelques événements semble superficielle. L'introduction d'Ivy et de Clara, le viol d'Ivy et le refus de Sukhdeo Raysaheb pour le mariage nous semblent une série d'événements qui permettent à Aniruddha de faire un détour de son insensibilité acquise. Ayant donné la personne d'Aniruddha dans le monde diégétique du roman, nous pouvons facilement remettre en question ce détour que nous observons chez lui. De plus, ce détour écarte Aniruddha de son archétype Meursault. Pourtant, par ce même acte il renforce une autre caractéristique qu'on trouve chez Meursault – celle d'être rebelle aux normes de la société. Cela contribue à confirmer sa descendance métaphorique de son archétype français.

Conclusion

Padhye dépeint Aniruddha en blanc et tous les autres personnages (à l'exception de Janardhan qui a un rôle négligeable) en noir. L'absurdité née du conflit entre Aniruddha et les autres personnages semble donc bipolaire. Elle nous paraît le produit de la lutte entre un seul individu et toute la société. A cet égard, Rekha Inamdaar Sane cite V. D. Kulkarni, « Le roman semble entièrement existentialiste. Il est comparable à *l'Etranger* de Camus »[25]. Sane ne se met pas d'accord avec Kulkarni. Elle dit :

> Il est difficile de partager son opinion pour une simple raison que bien qu'apparemment Aniruddha partage quelques similarités (comme aliénation) avec Meursault (le protagoniste de *L'Etranger*), le conflit dans *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar* est celui entre les gens de deux mondes contradictoires. Il n'y a pas de trace d'un tel conflit dans *l'Etranger*.[26]

Il nous est difficile de nous mettre d'accord entièrement avec tous les deux. Le roman ne nous semble pas entièrement existentialiste. En effet, il donne l'impression d'une œuvre artistique complète mais avec une idéologie ouverte. Quoi que ce roman nous paraisse avoir la capacité d'être entièrement existentialiste, il ne nous semble pas être achevé idéologiquement. Par la suite, au lieu de dire que ce roman est 'entièrement' existentialiste nous préférons dire que ce roman a des éléments existentialistes. Dans ce sens, le roman entier n'est pas comparable avec l*'Etranger* de Camus en raison d'insertion des événements artificiels et en raison de contraste fort entre Aniruddha et les autres personnages ce qui rend l'ambiance entière du

24. Padhye Bhau, *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*, *op.cit.* p.93.
25. KULKARNI V. D cité par Sane Rekha Inamdar, *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*, Pune, Rajhans Prakashan, 2004. p.158.
26. *Ibid.* p.158.

roman artificielle. Pourtant, le personnage de Meursault et celui d'Aniruddha sont plus ou moins parallèle à la différence que l'aliénation d'Aniruddha est circonstancielle tandis que la genèse de celle de Meursault est inconnue. Camus ne nous explique pas la cause d'aliénation de Meursault dans le roman. Il semble que la période de parution de l*'Etranger* nous conseille d'en chercher la genèse dans la vie socio-politique à l'époque. En fin, nous nous permettons de dire qu'il était en dehors de la réflexion sémiotique de Padhye d'éviter l'influence indirecte de Camus, pour ne pas dire directe de celle de Meursault.

Références

1. Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
2. Camus, Albert. *L'Etranger*. Paris: Gallimard, 1942.
3. Datta, Amresh, ed. *The Encyclopaedia of Indian Literature*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1994.
4. Deosthale, Arundhati. 'Voices of change - A survey of post-independence Marathi Literature'. *India International Centre*, Spring 1990.
5. Frohock, W.M. 'Camus : Image, Influence and Sensbility'. *Yale University Press*, Yale French Studies: Literature and Ideas, no. 4 (1949): 91–99.
6. Gadamer, Hans Georg. *The Gadamer Reader*. Edited by Richard E Palmer. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.
7. Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
8. Padhye, Bhau. *Barrister Aniruddha Dhopeshwarkar*. Mumbai: Shabd Publication, 1967.
9. Sane, Rekha Inamdar. *Astitvawad Ani Marathi Kadambari*. Pune: Rajhans Prakashan, 2004.
10. Sartre, Jean Paul. *L'Etre et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.
11. Sharp, H, ed. *Selections from Educational Records of the Government of India - Part 1 - 1781-1839*. Calcutta, 1920.
12. Wilson, Colin. *The Outsider*. London: Phoenix, 1956.

En finir avec Eddy Bellegueule : vers une reconfiguration des rôles masculins

Sanjay Kumar

Résumé

Cet article s'intéresse à la nature et à la construction de la virilité toxique dans le roman autobiographique *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis publié en 2014. Ce livre relate l'enfance et l'adolescence douloureuses d'un jeune homme qui subit des violences à l'école et des moqueries dans sa famille et dans le village à cause de son homosexualité. Ce roman dénonce le sexisme et l'homophobie d'une société qui continue de valoriser le virilisme. La philosophe Olivia Gazalé dans son ouvrage, *Le mythe de la virilité*, soutient qu'être un garçon, c'est se séparer du corps féminin qui vous a formé et la virilité est un idéal oppressif et discriminatoire qui nuit aux deux genres. Dans ce roman anti-viriliste, le narrateur homosexuel remet en question le modèle de masculinité ancré dans les imaginaires depuis longtemps. La virilité toxique normalise l'agression, alimente l'homophobie et impose des comportements nuisibles. Cette étude est divisée en trois parties. La première partie portera sur la fabrication sociale de la virilité, la deuxième partie se concentrera sur la discrimination basée sur la virilité et la dernière partie visera à analyser la violence viriliste dans le roman d'Édouard Louis.

Mots-clés : Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, virilité toxique, masculinité hégémonique, misogynie, homophobie, violence.

Dans le présent travail, nous examinerons la nature et la construction de la virilité dans le roman autobiographique *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis paru en 2014. Cet ouvrage raconte l'enfance et l'adolescence malheureuses d'un jeune homme qui est violenté à l'école et moqué dans sa famille et dans le village à cause de son homosexualité. Ce roman présente le sexisme et l'homophobie d'une société qui continue de valoriser le virilisme. Ce modèle de virilité se fonde sur la force musculaire, la fermeté morale et la puissance sexuelle. La philosophe Olivia Gazalé dans son ouvrage, *Le mythe de la virilité* (2017), affirme qu'être un garçon, c'est se détacher du corps féminin qui vous a façonné et que la virilité est un idéal coercitif et discriminatoire qui nuit aux deux genres. De plus, elle tient à différencier la virilité et les masculinités. Pour elle, les masculinités sont toutes les manières dont on peut vivre le sexe masculin, loin des normes étouffantes. La sociologue australienne, R W Connell a développé le concept de la masculinité hégémonique dans son œuvre révolutionnaire, *Masculinities* :

À un moment donné, une forme de masculinité plutôt que d'autres est culturellement exaltée. La masculinité hégémonique peut être définie comme la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, qui garantit (ou est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. [ma traduction]

> At any given time, one form of masculinity rather than others is culturally exalted. Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the

> currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. [la version originale]

> Le terme anglais « hegemonicmasculinity » correspond à la « virilité » (qui hiérarchise les hommes entre eux) en français, comme Jean-Jacques Courtine affirme. Dans le roman anticonformiste d'Édouard Louis, le narrateur homosexuel déconstruit ce modèle de masculinité installé dans les imaginaires depuis longtemps. La virilité toxique normalise l'agression, nourrit l'homophobie et impose des comportements néfastes. Cette étude sera divisée en trois parties. La première partie est consacrée à la fabrique du viril, la deuxième partie se focalise sur la discrimination fondée sur la virilité et la dernière partie se veut analyser la violence viriliste dans le roman d'Édouard Louis.

I. La fabrique du viril

La culture patriarcale défend souvent la domination masculine en affirmant qu'elle est naturelle et donc immuable. Mais Pierre Bourdieu a souligné que les structures de domination sont le résultat d'un travail permanent :

> Alors que, loin d'affirmer que les structures de domination sont anhistoriques, j'essaierai d'établir qu'elles sont le produit d'un travail incessant (donc historique) de reproduction auquel contribuent des agents singuliers (dont les hommes, avec des armes comme la violence physique et la violence symbolique) et des institutions, familles, Église, École, État. Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématiques [...]

Ce sont des acteurs individuels et des institutions (famille, écoles etc.) qui participent à cette reproduction des relations de domination. Dans le roman autobiographique, *En finir avec Eddy Bellegueule*, le père du narrateur qui appartient à la classe ouvrière, incarne toutes les valeurs virilistes. Il refuse de suivre les règles de l'école, s'absente, menace et insulte des enseignants, fait mal aux autres élèves. Le narrateur commente : « [...] la docilité à l'école était une caractéristique féminine ». Alors, le père abandonne ses études professionnelles au lycée pour travailler en tant qu'ouvrier. Il préfère la pêche aux étangs, les soirées au bal, les bagarres, les virées en mobylette et exprime son admiration pour les durs ou *tough guys* de sa famille qui sont connus pour leur capacité à résister à l'autorité. La prise de risque et l'activité physique sont valorisées. Il est connu pour sa résistance à la médecine, un signe de sa virilité. Un oncle d'Eddy montre le même mépris envers la médecine et refuse de se soigner malgré sa mauvaise santé. La tante dit : « [...] *c'est sa fierté il a jamais aimé ça les médicaments, c'est un homme je peux rien dire*. » Comme s'il ne suffisait pas de donner preuve de sa propre virilité, le père exerce son autorité sur son fils pour qu'il devienne un véritable homme, voire « un dur ».

Le roman nous laisse voir le processus de différenciation masculine effectué par le père comme Élisabeth Badinter commente : « Dans le système patriarcal, les hommes ont utilisé différentes méthodes pour parvenir à faire du jeune garçon un homme à son tour, « un vrai » ». (107) Mais la tentative du père de transmettre ses valeurs virilistes entraîne des conflits, des frustrations et des souffrances chez le fils qui ne se reconnaît pas dans ce modèle paternel. Le père travaille avec rigueur pour arriver à ses fins tandis que le fils recherche d'autres modèles. Le père veut que son fils joue au football pour s'endurcir. « Le sport aussi va jouer

un rôle considérable dans cette fabrique sociale de la virilité. » comme constate Jean-Jacques Courtine. Étant un sport de contact, le football est connu pour l'agression sur le terrain. Le terrain de sport est souvent considéré comme la meilleure initiation à la virilité pour un préadolescent, comme Élisabeth Badinter confirme : « Il y montre publiquement son mépris de la douleur, la maîtrise de son corps, sa dureté aux coups, sa volonté de gagner et d'écraser les autres. Bref, qu'il n'est un bébé, une fille, ou un homosexuel, mais « un vrai mec ». » (142) Le terrain de football est un lieu de l'entre-soi masculin où la virilité se fabrique. Alors, fier de son identité masculine, il veut faire de son fils un dur en transmettant ses valeurs virilistes. Le fils a été appelé Eddy par son père pour lui donner un nom de dur. Ce nom qui s'inspirait des séries américaines que le père regardait à la télé sera finalement rejeté par le fils comme Eddy devient Édouard. Le nom de l'auteur, Édouard Louis, ne contient pas le nom de famille. Cet effacement du prénom et du patronyme de naissance s'annonce un rejet de l'ordre phallocentré.

Allant à l'encontre de la volonté de son père, le protagoniste Eddy préfère faire de la danse comme sa sœur plutôt que jouer au football. Maxime, un garçon du village est surnommé *la Danseuse* pour sa passion pour la danse. C'est cette construction problématique de la virilité qui doit être discutée. La militante féministe et essayiste Valérie Rey-Robert affirme : « La virilité n'est ni statique ni intemporelle ; elle est historique et construite. Elle n'est pas la manifestation de quelque chose de biologique ; elle est culturelle. » (2020) Olivia Gazalé, la philosophe le dira autrement par sa formule célèbre : « L'homme ne naît pas viril, il le devient. » La virilité se construit donc à travers un lent travail de socialisation genrée et on doit prouver sa virilité en agissant continuellement d'une certaine manière, en possédant certaines qualités de force. Puisque la petite fille partage le même sexe que sa mère la construction féminine est beaucoup moins ardue que la construction masculine. Qu'est-ce qu' « être un homme » ? La philosophe, Olivia Gazalés'attaque à cette question de grande ampleur :

> Être un homme, c'est obéir à un faisceau d'injonctions, comportementales et morales, et faire sans cesse la démonstration de leur parfaite intériorisation, si bien que la virilité constitue une sorte de performance imposée, un idéal hautement contraignant. Tandis que les filles sont dites peureuses, faibles et pleurnicheuses, on attend des garçons qu'ils soient forts et courageux, on leur interdit les larmes, on leur enseigne que la violence est chez eux un penchant naturel et on les envoie à la guerre, mourir et donner la mort.

Dans ce dispositif, être un homme, ce n'est pas seulement ne pas être une femme mais c'est aussi ne pas être un « efféminé ». Le système viriarcal établit non seulement une hiérarchie entre les sexes (homme/femme) mais aussi entre les mâles eux-mêmes selon leur degré de virilité (homme viril/homme efféminé). Celui qui refuse de se laisser enfermer dans le modèle de la virilité ou de l'hétérosexualité triomphale est puni. En ce sens-là, c'est un piège pour les deux sexes.

Le roman d'Édouard Louis cherche à déconstruire les stéréotypes de genre en évitant les généralisations outrancières et réductrices. Par exemple, quand les parents d'Eddy ont perdu un enfant, le père pleurait sans cesse. En raison de ses problèmes de dos causés par le travail pénible de l'usine, celui-ci pleure toute la nuit. Par contre, la sœur a un caractère dur, une stratégie pour survivre dans le monde masculin. La mère, Brigitte, fume beaucoup ce qui rend sa voix rauque et elle est souvent en colère. Après la soirée chez la voisine, elle rentre ivre avec la voisine. Édouard Louis commente dans une interview avec Monika Zaleska :

> Lorsque vous regardez les chapitres d'*Eddy*, mon père et mon frère disent que *les garçons ne devraient pas pleurer*. Pourtant, les hommes pleurent tout le temps, et ma mère et ma grand-mère pleurent rarement. La violence des normes que nous respectons n'est pas seulement qu'elles nous imposent un comportement ou une certaine façon d'agir – c'est que nous échouons toujours. Nous ne pouvons jamais être ce qu'ils demandent. Nous ne pouvons jamais les atteindre. Il y a un écart entre ces normes et ce que nous sommes, ces normes et nos corps. [ma traduction]
>
> When you look at the chapters of *Eddy*, my father and brother are saying *boys shouldn't cry or men don't cry*. Yet men are crying all the time, and my mother and grandmother rarely cry. The violence of the norms we uphold is not just that they impose a behaviour or a certain way of acting on us – it's that we always fail. We can never be what they ask. We can never achieve them. There is a gap between these norms and what we are, these norms and our bodies. [la version originale]

Les stéréotypes ou les croyances simplifiées peuvent engendrer des attitudes négatives et les attitudes négatives peuvent conduire à la discrimination. C'est le passage de la cognition à l'acte concret auquel la deuxième partie est consacrée.

II. La misogynie et l'homophobie

Eddy, le protagoniste, raconte comment dans son village les métiers réservés aux femmes comme caissière sont considérés comme dégradants par les hommes. Au départ, les filles sont ambitieuses mais petit à petit elles doivent se contenter d'avoir une situation modeste. Sabrina voudrait devenir une chirurgienne mais finalement elle devient une aide à domicile. La sœur d'Eddy subit un destin similaire. La mère d'Eddy, Brigitte, tombe enceinte à l'âge de dix-sept ans. Dans le village, il y a une pression sociale à la procréation qui valorise la maternité et stigmatise des femmes qui ne peuvent pas ou ne veulent pas avoir d'enfant : « Les autres femmes s'interrogent à la sortie de l'école *L'autre elle a toujours pas fait de gosses à son âge, c'est qu'elle est pas normale. Ça doit être une gouinasse.Ou une frigide, une mal baisée.* » D'où vient cette lesbophobie ? L'image de l'homosexualité féminine devient potentiellement menaçante pour l'ordre hétéronormé parce qu'elle incarne la puissance féminine, un rejet de l'asservissement. Dans le village d'Eddy, les femmes font des enfants pour prouver leur féminité sinon elles sont considérées comme des lesbiennes ou des frigides. La maternité y est perçue comme l'accomplissement nécessaire de la féminité. En critiquant la réduction de la femme à la maternité, le narrateur affirme qu'une femme accomplie est une femme indépendante qui dégage du temps pour prendre soin de soi, de son travail, de son orientation sexuelle et évite d'avoir des enfants trop tôt. Le roman parle de deux traitements différents par la famille à l'égard du frère et de la sœur d'Eddy. Les parents n'ont aucun problème quand son frère ramène à la maison plusieurs copines à la fois et projette des fiançailles. Par contre, quand sa sœur présente son deuxième compagnon après avoir quitté le premier c'est mal vu. La société patriarcale assigne des rôles et des attentes différents aux hommes et aux femmes. Les garçons qui ont plusieurs copines sont valorisés car ils sont perçus comme virils et séducteurs. Les filles qui ont plusieurs copains sont perçues comme irresponsables et légères. Ces stéréotypes conservateurs sont souvent reproduits par les institutions et les médias. Quand la mère d'Eddy veut travailler, le père proteste parce qu'il pense que c'est dégradant comme cela perturbe son statut d'homme. En plus, pour maintenir la suprématie du masculin, il est nécessaire que les femmes gagnent moins que les hommes. Comme le narrateur du roman dit :

> Quand un jour ma mère a gagné plus d'argent que mon père, un peu plus de mille euros tandis que lui en gagnait à peine sept cents, il n'a plus supporté. Il lui a dit que c'était inutile et qu'elle devait arrêter, que nous n'avions pas besoin de cet argent. Sept cents euros pour sept suffiraient.

L'homophobie et le sexisme vont souvent de pair. L'homosexualité souffre d'une illégitimité sociale parce qu'elle est considérée comme une pratique non-naturelle. De plus, l'homosexualité perturbe l'ordre hétéronormatif qui structure le monde. Cet ordre repose sur deux principes : la distinction entre masculin et féminin, et l'affirmation d'une supériorité des hommes sur les femmes. L'homosexualité renverse cet ordre qui privilégie la domination phallique, pénétrante et bouleverse donc le rapport dominant-dominé. Au collège, le protagoniste Eddy Belleguele cherche à faire des connaissances mais il échoue parce qu'être l'ami d'un homosexuel est mal perçu. Il cherche à se lier d'amitié avec des garçons dans le village mais il n'arrive pas à s'intégrer à leur cercle. Le roman parle d'un mythe de la pédophilie par lequel tout le village est angoissé. Il y a un épisode où Rudy, le petit frère d'Eddy disparaît sans avoir informé son père. Il est soupçonné d'être enlevé par un pédophile. Il y a une croyance répandue dans le village que les enfants sont en permanence menacés par des prédateurs sexuels potentiels. Cette surestimation du risque de pédophilie est causée par une surmédiatisation à la télé des histoires d'enlèvements. Son frère aîné, Vincent, l'appelle *Fontaine* parce qu'il pleure beaucoup pendant son enfance. Dans ce dispositif, les larmes deviennent une marque de différence entre filles et garçons. Même si tous les humains partagent les mêmes émotions, les garçons sont empêchés de pleurer, d'exprimer la tristesse avec son corps. Olivier Manceron dit :

> Comme on boit son café le matin, tous les matins on doit réaffirmer sa misogynie, son homophobie, sa grivoiserie. C'est une addiction et cette addiction fait partie de la nature virile. Il faut boire un coup avant de partir au combat. La misogynie est une façon de regonfler sa virilité.

Après avoir vécu des expériences terribles chez lui et au collège, Eddy commence à intérioriser, à son tour, les idées homophobes. Il ne veut pas que son frère cadet subisse le harcèlement à l'école comme lui-même. Il lui répète sans cesse que les garçons doivent aimer les filles et l'homosexualité est quelque chose de dégoûtante qui peut mener à la maladie. Le roman décrit une scène où Eddy, en affirmant sa haine des homosexuels, insulte un garçon encore plus efféminé que lui. *En finir avec Eddy Bellegueule* nous laisse voir la reproduction de la discrimination et de la violence.

III. La violence viriliste

La scène qui ouvre le roman *En finir avec Eddy Bellegueule* est le crachat au visage du protagoniste lancé par deux garçons dans le couloir de la bibliothèque du collège. Il va sans dire que la violence est un élément central dans la construction de la virilité. Édouard Louis est un écrivain de la violence humaine. Lors d'une interview avec Danielle Laurin, l'auteur dit :

> La violence a été le projet fondateur de mon livre. Je voulais faire de la violence un espace littéraire, comme Duras a fait avec la passion, la folie. Ou comme Claude Simon a fait pour la guerre. Ou Hervé Guibert, pour la maladie. C'est une violence qui la plupart du temps ne se voit pas. Justement, la puissance de la littérature pour moi, c'est montrer avec les mots l'invisible.

Dans le milieu où le protagoniste Eddy Bellegueule vit, la violence est considérée comme inévitable, naturelle et normale. Son grand-père frappait sa mère après être ivre. Il voit son père, sous l'effet de l'alcool, se battant contre d'autres hommes ivres avec des conséquences graves. Le frère aîné d'Eddy boit et frappe sa copine. La sœur d'Eddy reçoit des coups de son copain. Le père d'Eddy se fâche en voyant une marque sous l'œil droit de sa fille. On voit dans le roman que la colère est positivement associée aux hommes. Cette colère masculine est légitimée par la mère d'Eddy : « *De toute façon que veux-tu, il est comme ça Jacky c'est un homme, les hommes sont comme ça, il s'énerve facilement, il peut pas se calmer trop vite.* » Le processus de socialisation différencié et genré assure que les hommes aient le droit à la colère, à l'agressivité comme Valérie Rey-Robert constate : « Les hommes sont donc poussés dès le plus jeune âge à exprimer leur colère et même encouragés à le faire. Elle est partie intégrante de l'expression de la virilité. » Le chapitre intitulé « Sylvain (un témoignage) » est entièrement consacré au cousin d'Eddy qui est l'exemple parfait d'un dur ou *tough guy* dont toute la famille est fière. Auteur du vol, du cambriolage et du vandalisme, il est recherché par la police. Il se livre au trafic de stupéfiant et conduit en état d'ivresse. Il est mort dans sa cellule de prison à l'âge de trente ans. Nous pouvons voir la transmission intergénérationnelle de la violence :

> Au village les hommes ne disaient jamais ce mot, il n'existait pas dans leur bouche. Pour un homme la violence était quelque chose de naturel, d'évident.
>
> Comme tous les hommes du village, mon père était violent. Comme toutes les femmes, ma mère se plaignait de la violence de son mari.

D'un côté, c'est évident que la violence ignorée ou tolérée fait l'objet d'une banalisation. L'omniprésence de la violence peut nous mener à la désensibilisation ou une réponse amoindrie face aux violences. D'un autre côté, chez Edouard Louis, la violence n'est pas réduite à un acte individuel mais elle découle d'un contexte, d'une situation. L'auteur ne veut pas pointer des individus.

L'homophobie prend de multiples formes dans le roman d'Édouard Louis : l'agression physique, l'insulte, la moquerie et l'agression verbale. Il y a des expressions blessantes, insultantes et méprisantes qui ont des conséquences négatives sur l'estime de soi et le bien-être de la victime. À l'âge de dix ans, on pose la question à Eddy au collège : « C'est toi le pédé ? ». Cet étiquetage péjoratif est réservé aux hommes dont l'expression du genre ne se conforme pas au modèle hétéronormatif. Eddy verbalise ses expériences traumatisantes qui durent avec des symptômes post-traumatiques :

> En la prononçant, ils l'avaient inscrite en moi pour toujours tel un stigmate, ces marques que les Grecs gravaient au fer rouge ou au couteau sur le corps des individus déviants, dangereux pour la communauté. L'impossibilité de m'en défaire. C'est la surprise qui m'a traversé, quand bien même ce n'était pas la première fois que l'on me disait une chose pareille. On ne s'habitue jamais à l'injure.

Des attaques régulières et systématiques touchant les points les plus sensibles d'Eddy sur le point émotionnel se manifestent partout dans le roman. Au collège, à la maison, presque partout dans le village, Eddy est appelé *maniéré* et *efféminé*. Il espère changer mais il se sent prisonnier de son corps qui ne lui obéit pas. À l'école, les enseignants disent qu'il faut respecter la diversité et qu'il ne faut pas discriminer quelqu'un en raison de sa couleur de peau, de sa religion ou de son orientation sexuelle. La référence à l'orientation sexuelle

fait rire les garçons. Ses parents le surnomment « Squelette » parce qu'il est maigre. À un moment donné, il est tellement lassé des moqueries de sa famille sur son poids, qu'il s'engage à grossir et en un an, il gagne une vingtaine de kilos. Nous voyons une reproduction de la violence dans le roman où Eddy n'est pas une victime mais c'est lui qui saisit son amie Amélie par les cheveux et claque sa tête contre la tôle du car. Les enfants qui regardent cette scène encouragent Eddy en riant.

En finir avec Eddy Bellegueule remet en cause les codes de virilité et demande une reconfiguration des rôles masculins. Le roman met en scène la construction sociale de la virilité et ses effets sur les individus. Cette analyse s'appuie sur les travaux de Valérie Rey-Robert et Olivia Gazalé pour montrer que la virilité est une norme culturelle et historique qui produit de la violence et de l'exclusion.Le romandénonce le sexisme et l'homophobie dans un milieu rural et populaire. Nous voyons comment les femmes et les homosexuels sont opprimés et stigmatisés par une norme de virilité qui valorise la force, la violence et l'hétérosexualité.Cette rechercheparle de violence sous ses différentes formes et montre comment elle est liée à la construction de la virilité, à l'homophobie et à la transmission intergénérationnelle.

Références

1. Badinter, Élisabeth. *XY de l'identité masculine*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1992.
2. Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Édition du Seuil, 2002.
3. Connell, RW. *Masculinities*. London : Routledge, 2020.
4. Courtine, Jean-Jacques. « La virilité est-elle en crise ? » in É*tudes*, tome 416, 2012.
5. Gazalé, Olivia. « On ne naît pas homme, on le devient », propos recueillis par Héron, Célia. *Le Temps*, 29 avril, 2018.
6. --- *Le mythe de la virilité*, *un piège pour les deux sexes*. Paris : Édition Robert Laffont, 2017.
7. --- « Et si la virilité déprimait les hommes », propos recueillis par Blard, Mathieu. *Psychologies*, 27/4/2018.
8. Louis, Édouard. « Édouard Louis : Fuir pour se réinventer » ledevoir.com, 26/4/2014.
9. --- « Edouard Louis on Class, Violence, and Literature as a Space of Resistance". Proposrecueillis par Zaleska, Monika. Literary Hub, May 8, 2017.
10. --- *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Édition du Seuil, 2014.
11. Manceron, Olivier. « La fabrique du viril : l'apprentissage de la masculinité toxique ». Propos recueillis par Sporenda, Francine. *Presse-toi à gauche*, 2 septembre, 2019.
12. Rey-Robert, Valérie. *Le sexisme, une affaire d'hommes*. Guadeloupe : Édition Libertalia, 2020.

La représentation des femmes en Inde et en Afrique de l'ouest: une études comparative de "Ségou: les murailles de terre' "Ségou: la terre en miette" de Maryse Condé et "Roots and Shadows" de Shashi Deshpande

Shourya Dalvi

Résume

Est-ce que la condition féminine se rassemble dans tous les pays du monde ? Étant donné que chaque pays a sa propre culture, sa tradition et ses propres règles sociales, est-ce que les femmes dans ces pays subissent aux mêmes conditions ? Quant à l'Inde, une femme est exposée aux règles sociales et aux préjugés de la société. Elles ne pouvaient pas contester le système social dicté par les ancêtres. Néanmoins, aujourd'hui, nous parlons d'améliorer leur condition et leur statut grâce à la diffusion de nouvelles idées. Toutefois, il y a quelques systèmes familiaux qui s'attachent aux notions conservatrices qui évitent la liberté totale des femmes. Cet article a pour but d'analyser et de comparer le statut de femmes en Inde et en Afrique de l'ouest à travers la littérature. On a choisi les romans « Ségou : les murailles de terre » et « Ségou : la terre en miettes » de Maryse Condé et « Roots and Shadows » de Shashi Deshpande.

Mots-clés : la condition féminine, les règles sociales, la société, les femmes.

L'Introduction

Un mot qui est beaucoup utilisé aujourd'hui est 'le féminisme'. De nombreuses raisons expliquent l'usage courant de ce mot. Globalement, les sujets de la sécurité de femmes, les crimes contre elles, la liberté des femmes, les stéréotypes culturelles ou sociales et le développement de la condition des femmes, particulièrement dans les pays développés sont mis en question.

On ne peut pas nier le fait que l'Inde et les pays africains sont des pays en voie de développement. Ils sont aussi des pays qui ont une culture très forte et variée. Donc, les règles traditionnelles de ces sociétés peuvent limiter l'évolution des femmes. Même aujourd'hui les femmes sont empêchées de s'émanciper par les préjugées et les attentes de la culture et de la société.

Dans cet article nous allons faire une étude comparative de la condition féminine en Inde et en Afrique de l'ouest à travers la littérature. Pour cette analyse on a choisi le roman « Roots and Shadows » de Shashi Deshpande et « Ségou – les murailles de terre » et « Ségou – la terre en miettes » de Maryse Condé.

La première partie, « Ségou – les murailles de terre » parle d'une famille Bambara et le destin de ses quatre fils. La deuxième partie, « Ségou – la terre en miettes » raconte l'histoire de la génération suivante. Ces romans décrivent aussi l'effet de colonisation et le conflit entre

la religion 'fétichisme' et la nouvelle religion dans cette ville 'Islam'. Dans ce cadre-là, Maryse Condé décrit la vie des femmes et comment la colonisation et le conflit entre les religions ont un effet sur les femmes.

« Roots and Shadows » présente l'histoire d'une famille située au Maharashtra, une région à l'ouest de l'Inde. C'est une famille commune. Indu la protagoniste étant la seule héritière de la fortune de sa famille, elle doit prendre des décisions clés pour la famille, les décisions qui deviennent la source d'un dilemme – sauver la maison ancestrale ou dépenser l'argent pour le mariage de sa cousine.

Nous allons découvrir les personnages féminins dans ces romans et analyser leur statut et leur condition à partir des thèmes comme le mariage, les règles sociales, la vie après le mariage, l'accouchement, les veuves, la patriarchie, les crimes contre elles et aussi l'aspect linguistique à propos des femmes.

Les règles sociales

Dans les deux régions, il y a des attentes de la part de la société et même de la famille vers les femmes. Elles doivent être dociles et suivre les règles sociales. Elles ne doivent pas poser des questions ou révolter contre la société et ses règles. On le voit dans les cas de Mini dans « Roots and Shadows », elle est une fille conformiste qui suit toutes les règles sociales, obéit aux ainées, elle n'a ni emploi ni ambition. Contrairement, Indu est une fille anticonformiste qui révolte contre ces règles imposées par la société et ne se soumet pas. Cela n'est pas vu favorablement par les autres. Similairement, en Afrique, les femmes n'ont aucune autorité même sur elles-mêmes. Les décisions sont prises par les hommes. Elles doivent se soumettre.

Le mariage

Dans le roman, « Roots and Shadows », on voit différents types de mariages et la perception de la société sur ces types. Le processus de mariage de Mini nous montre la vie de la plupart des filles indiennes, les perceptions de la société vers elles et aussi de sa propre famille. Bien qu'elle soit une fille gentille, elle ne peut pas trouver un mari à cause de faible position financière de son père et son incapacité de payer la dot couteuse. Donc, elle accepte le mariage avec un homme inapproprié pour elle parce que ses beaux-parents ne demandent pas la dot et elle ne veut pas entrainer des soucis pour ses parents. Le mariage d'une fille est considéré comme une tâche difficile à cause de la dot couteuse. En fait c'est vraiment très triste de voir qu'elle trouve son bonheur dans les vêtements et les bijoux de mariage plutôt que son époux.

Au contraire, Indu fait un mariage d'amour et de plus avec un homme qui appartient à une autre caste. Cela apporte des jugements et mécontentement de sa famille. On voit aussi le changement des perceptions vers les mariages entre différentes castes au cours des années. Le mariage des parents d'Indu, aussi un mariage entre les castes, n'est pas accepté mais quelques années plus tard, le mariage d'Indu est accepté quand même avec quelques jugements.

C'est intéressant à noter que la société mesure le bonheur ou le destin des femmes en liaison avec leur mariage. Sunanda Atya est considérée chanceuse parce qu'elle reçoit une demande de mariage pendant sa jeunesse. Mais à la même fois, sa famille ignore le fait que son mari est un fainéant et au chômage et par conséquent sa vie est loin d'être celle de chanceuse.

Au contraire d'Inde, dans le roman « Ségou – les murailles de terre », il n'y a pas de mariages monogames. Les hommes peuvent se marier aux plusieurs femmes ou les prendre comme des concubines. Mais au contraire, une femme ne peut pas se marier aux autres hommes même si elle est répudiée.

Il y a aussi peu d'exemples de mariage d'amour. La plupart de fois les mariages sont arrangés ou les hommes violent les femmes et les marient à condition qu'elles soient de la même communauté, sinon ils les prennent comme des concubines.

La vie des femmes après le mariage

La société indienne toujours répètent aux jeunes filles qu'elles appartiennent chez leur mari. Donc, elles sont toujours exclues dans les décisions importantes de leur famille paternelle. Ironie du sort, pour les tantes d'Indu, leur famille paternelle deviennent un refuge parce que l'une est veuve, maltraitée par sa belle-famille et le mari de l'autre est au chômage.

Dans les deux parties de « Ségou », on voit beaucoup de cas de la répudiation des femmes par leur maris. Awa est la femme de Mohammed qui est infirme « unijambiste » (Condé 105), le soutient et l'aide à être indépendant mais plus tard elle est répudiée par Mohammed même après l'avoir servi. Mais une différence c'est qu'avant, les femmes se suicidaient mais dans la deuxième partie elles continuent leur vie indépendamment. Par exemple, Nadié se suicide après sa répudiation mais Awa quitte Mohammed.

L'accouchement

La société attend d'une femme d'avoir un enfant dès qu'elle est mariée. Cette attitude est évidente au cas d'Indu quand toutes les femmes de la famille la jugent et lui demandent des questions. L'attitude vers la naissance d'une fille et d'un garçon est radicalement différente.

Sunanda Atya est considérée fortunée parce que son premier né est un garçon. Akka, était maltraitée par sa belle-famille pour la naissance d'une fille et pour la mort d'un enfant en couches.

Dans le premier tome de « Ségou », on exige d'une femme d'accoucher un garçon. C'est aussi un prétexte pour se débarrasser d'une femme qui ne donne pas un fils à la famille. Omar voulait se débarrasser Kadidja parce qu'elle a enfanté seulement des filles.

Les veuves

Atya (la sœur de père) d'Indu, est veuve et sans enfant, maltraitée et accusée par la belle-famille pour la mort de son mari. Sa vie est extrêmement règlementée et elle doit faire des jeûnes. Traditionnellement en Inde les veuves doivent se raser leurs têtes et porter des vêtements blancs. Quand le frère d'Atya révolte contre ce rite, elle reçoit un statut encore plus bas. On trouve un instant dans la deuxième partie de « Ségou », à propos de Khadidja « *elle avait offert sa tête au couteau qui devait la raser avant de se laisser de draper de blanc* » (Condé,404). On trouve donc des ressemblances avec les traditions dans les deux pays.

Selon la tradition africaine, les veuves doivent se marier avec le frère de son mari et si elles le refusent, elles doivent retourner chez la famille paternelle. Mais dans la deuxième partie

de « Ségou », elles révoltent contre ce système. Ayisha refuse de se marier à l'ami de son mari parce qu'elle est persuadée qu'il est responsable de la mort de son mari. Maryem se remarie mais pas avec le frère de son époux mais avec un autre homme de son choix.

La solidarité entre les femmes ou la société

Dans une société indienne, les gens, surtout les femmes critiquent toujours les autres femmes pour leur choix de vêtements, leur amitié avec les garçons comme on voit dans le cas d'Indu. Cela entraine aussi les rumeurs. Elles se mêlent aux affaires des autres et leur demandent des questions sur leur vie privée – le mariage, l'accouchement.

Dans « Ségou – les murailles de terre », Niéli est la deuxième épouse de Dousika. Elle haït Sira et elle l'insulte en la traitant de « l'étrangère ». Par contre, Nya apporte le soutien à Sira pendant sa grossesse et son accouchement mais Sira ne semble pas avoir aucuns sentiments de tendresse pour les enfants de Nya. Quand Naba disparait suite à un accident tragique, Sira ne pense qu'aux colliers d'ambres au marché.

Donc, la solidarité entre les femmes dans les deux régions peut être mise en question. Dans « Roots and Shadows » et les deux tomes de « Ségou », les femmes jugent et critiquent les autres femmes.

Les femmes puissantes ou supérieurs

Dans le roman « Roots and Shadows », le personnage principal – Indu est éduquée et a un emploi. Elle est la seule femme dans ce roman qui ne se soumet pas aux règles sociales et révolte contre les préjugés. Malgré avoir su que son mariage d'amour avec un homme qui appartient à une autre caste sera considéré comme un scandale et opposé, elle le fait.

Akka est une autre femme puissante dans le roman. Elle est la figure de matriarche.

Elle est la plus ainée de la famille, donc prend toutes les décisions concernant la famille.

Dans « Ségou – les murailles de terre », Ayisha est un personnage autoritaire et la seule femme qui semble être supérieure aux hommes parce qu'elle humilie Tiékoro et se moque de lui. On ne voit qu'une femme dans le roman qui accède à ce statut.

Les crimes contre les femmes

Les trois romans présentent des cas de crimes contre les personnages féminins. À travers l'histoire d'Akka on comprend les crimes contre les femmes. Elle est une victime de la violence domestique, le viol conjugal, elle est aussi fouettée par sa belle-mère pour avoir s'enfuit. Elle est accusée pour la mort de ses enfants en couches.

Dans le premier tome de « Ségou », les femmes sont souvent violées et les hommes soit les marient ou les prennent comme des concubines. Mais dans la deuxième partie, on voit la fin de concubinage. Grâce à l'influence d'Islam pendant l'époque, les hommes le considèrent comme une péchée. Donc, ils les épousent et leur donnent le respect d'une femme qu'elles méritent. Quand même, la polygamie existe. Même s'il n'y a pas d'amour, les hommes donnent les attentions nécessaires. Au cas de Mohammed et Awa, il la marie pour se garder

du péché. Il y en a d'autres exemples comme Omar et Khadidja. Donc, dans les deux romans on trouve des instances de viol et de violences domestiques.

Le monde des femmes – les superstitions, le comportement attendu

Dans le roman indien, on considère que le père ne doit pas accorder beaucoup d'attention à sa fille. Il n'est pas concerné par l'éduction de sa fille mais l'éducation de son fils est surveillée de près. Pourtant, quand Vinayak Kaka (le frère de père) s'intéresse à la vie de ses filles, cette attitude paternelle est critiquée. En plus, les femmes considèrent la mère en question de ne pas être capable de faire ses devoirs.

Il y a aussi quelques autres éléments à propos des femmes indiennes dans le roman. Shashi Deshpande présente un monde superficiel des femmes – elles s'intéressent aux bijoux et à l'argent. En Inde, la menstruation est considérée impure – elle est isolée dans la maison pendant la période de menstruation. Aussi, la femme ne peut pas s'adresser son mari par son nom.

Dans le roman « Ségou – les murailles de terre », les femmes obtiennent du respect selon leur classe sociale. Nya est la première épouse de Dousika. Elle a beaucoup de respect, une position égale à son mari, grâce à sa classe supérieure dans la hiérarchie de la société africaine. Sira, une esclave très belle et la concubine de Dousika ne peut pas obtenir un tel statut ou se marier avec Dousika parce qu'elle appartient à une classe inferieure et elle est captive. Dans la deuxième partie, on ne voit pas un grand changement dans cette attitude. Le traitement des femmes dépend de leur origine sociale. Par exemple, Ayisha et Maryem, sont fiers de leur noblesse et les hommes ne se sentent pas coupables d'avoir violée une esclave. On peut remarquer aussi qu'une femme mérite le respect selon son rôle dans la maison. Si elle est une mère, ses fils lui donnent le respect mais ces fils ne donnent pas un tel respect à leur femme.

Dans la deuxième partie de « Ségou », la situation des femmes devient plus précaire avec la guerre des religions, elles sont partagées comme des marchandises avec les soldats et des princes. La plupart des femmes deviennent veuves quand leur mari est tué dans la guerre. Quand les soldats africains reçoivent la promotion pour leurs services, ils reçoivent la terre et les femmes. Les femmes sont traitées comme des biens. Elles sont présentées comme des objets sexuels. Elles sont données aux étrangères avec l'abri et la nourriture.

Dans les deux régions, les femmes sont souvent des femmes au foyer. Elles n'ont ni l'emploi ni l'ambition. Mais quand même il y a des exceptions, on trouve peu de femmes qui exercent une activité professionnelle – par exemple celle d'une vendeuse. De plus, dans le roman africain, il n'y a qu'une femme alphabétisée. Mais dans le roman indien, les jeunes femmes sont éduquées et Indu est journaliste. Mais les femmes indiennes accordent plus d'importance au mariage et à l'accouchement que l'éducation et l'emploi.

La Patriarchie

Maryse Condé peint une société patriarcale dans son roman, les femmes ne peuvent pas prendre des décisions même si cela concerne de son fils. Parce que les fils appartiennent au père. De la même façon, dans le roman de Shashi Deshpande, les ainés, souvent les hommes

prennent les décisions. Il y a seulement une femme Akka, qui est le plus ainée qui décide tout mais après sa mort ce sont les hommes qui sont les chefs de famille. On voit cet aspect quand Indu dit « *I as a daughter was of course excluded from this matter* » (Deshpande, 111)

L'aspect linguistique

Dans les deux romans, les écrivaines utilisent des mots, des comparaisons, des métaphores qui peignent exactement les perceptions d'une société sur les femmes et leur statut dans cette société.

Dans « Roots and Shadows », un personnage secondaire, Saroja aimait apprendre la musique mais Akka n'aimait pas qu'elle chante ou qu'un homme étranger lui enseigne la musique. Le chant étant associé aux prostituées à l'époque, Akka l'interdit de chanter devant un public en disant « *those women* » (Deshpande, 50) qui veut dire 'ces femmes' qui fait référence aux prostituées.

Tout au long du roman nous observons que quand une réalité est évoquée poétiquement à l'aide des comparaisons et des métaphores, dès qu'on fasse référence à quelque chose de négatif, la femme y semble mêlée. On dirait que tout ce qui est négatif est associé à la femme. Nous trouvons des énonces comme « *Si vous avez des cœurs des femmes, rentrez à Ségou* » (Condé, 109). Ici les cœurs des femmes signifient les cœurs faibles.

En plus, nous pouvons trouver de telles figures de styles quand les villes de Ségou et Tombouctou sont comparées aux femmes et cette comparaison se fait dans un ton péjoratif. Par exemple, « *…….en faisant de leur ville une catin, cuisses ouvertes devant l'envahisseur* » (Condé, 155), « S*égou est entourée de murailles ; c'est comme une femme que tu ne peux posséder que par force !* » (Condé, 209), « *Mais elle avait perdu son âme, Marocains, Bambaras, Peuls, Toucouleurs l'ayant tour à tour possédée, elle était comme une fille de joie qui ne sait plus nommer ses amants* » (Condé, 38). L'œuvre entière parle de la destruction de Ségou et cette destruction est comparée au viol. Le sort tragique et l'annihilation de cette région africaine est comparé au viol d'une femme « *Ahmed s'imagina entrant dans la ville soudain violée, les cuisses en sang, accomplissant sa vengeance* » (Condé, 397).

Quant à la mort, on dit « *Certains assuraient qu'elle est douce comme une jeune fille nubile aux doigts ourlées de coquillages. D'autres, qu'elle est violente comme une amante* » (Condé, 391). Tous ces exemples montrent que les femmes sont toujours associées à l'acte d'amour. Les femmes sont vues comme des objets sexuels.

Nous avons trouvé une seule comparaison positive : « *Retrouver sa ville natale après une longue absence, c'est retrouver la femme que l'on chérit par-dessus tout, non pas l'épouse ou l'amante. Mais la mère……* » (Condé, 74). Ici, nous pouvons remarquer que la ville natale est comparée à la mère. C'est une seule comparaison où une femme est évoquée d'une manière positive. Cette comparaison lui accorde le respect en l'associant à la figure maternelle.

Conclusion

Pour conclure on peut dire que Maryse Condé nous présente une multitude de personnages féminins qui appartiennent aux différentes couches sociales et qui subissent aux différentes

situations. Cela nous permet d'avoir une perspective variée sur les femmes et évite la généralisation. Shashi Deshpande partage cet aspect avec Maryse Condé dans son roman qui montre des femmes de différentes générations et des origines sociales.

On voit que dans une société indienne peint par Shashi Deshpande, chaque femme est jugée par son mariage que ce soit un mariage entre les différentes castes, un mariage arrangé, la dot, si elle reçoit une demande de mariage, si elle réussit à trouver un mari. Dans les deux régions, personne ne fait attention à leurs qualités, leurs talents, leur ambition, leur emploi, etc. Une femme doit se marier et avoir une famille et plus particulièrement des fils. Au lieu de soutenir l'un et l'autre les femmes se jugent. C'est toujours les femmes qui imposent les règles sociales sur leurs filles et les critiquent si elles ne se conforment pas. On accorde l'importance au mariage et à l'accouchement, aux devoirs vers la famille. Il y a des coutumes ou des rites qui sont similaires. Les femmes n'ont pas ou a peu de liberté.

De plus chaque femme, soit conformiste soit anticonformiste, est puissante. On voit leur pouvoir dans leur silence et dans leur révolte. On peut aussi conclure que les deux régions – l'Inde et l'Afrique de l'ouest, ont une forte influence de leur culture et leurs traditions sur leur société et leur vie quotidienne. Cette influence avec les autres éléments comme les idées communs, les perceptions limitent l'émancipation des femmes. Cette recherche nous donne une occasion de découvrir plus sur ces deux régions dans les autres œuvres de Shashi Deshpande et Maryse Condé.

Bibliographie

1. Condé, Maryse, Ségou – *Les murailles de terre*, Tome 1, Paris, Éditions Robert Laffont, 1984.
2. Condé, Maryse, Ségou – *La terre en miettes*, Tome 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985.
3. Deshpande, Shashi, *Roots and Shadows*, New Delhi, Orient Longman Limited, 1983.
4. Dr. Behrua, Manoranjan, "Feminism in Shashi Deshpande's Roots and Shadows: a critical study", *International Journal of Applied research*, vol.2, no.3, 2016, pp 121- 123, IJAR, Web. 18 Feb. 2017 http://www.allresearchjournal.com/archives/2016/vol2issue3/PartC/2-2-147.pdf
5. P. Reddy, Madhurima, "Shashi Deshpande's Roots and Shadows: Articulation of feminine voice", *Galaxy: International Multidesciplinary Research Journal*, vol.1, no.3, July 2012, pp 1-10, galaxyimrj, Web. 18 Feb. 2017 http://www.galaxyimrj.com/V1/n3/Madhurima.pdf
6. Salami, Minna, « A brief history of African feminism », *msafropolitan*, 2 July 2013, Web. 26 Mar. 2017; http://www.msafropolitan.com/2013/07/a-brief-history-of-african-feminism.html
7. Shay – Akil, « Black Feminism: A Short Intro », *decolonizeallthethings*, 3 march 2014, Web. 26 Mar. 2017 https://decolonizeallthethings.com/2014/03/03/black-feminism-a-short-intro/

La quête d'identité des Griots en tant que délégués de la culture indigène et leur rôle social postcolonial dans le roman, *Le Ministre et le Griot* de Francis Bebey

Shreya Dutta

Il est bien connu que le continent africain est ancré dans la tradition orale. C'est une civilisation non écrite où la parole contient un pouvoir considérable. Dans la tradition de l'oralité, les Griots sont des narrateurs, des historiens, des chanteurs de louanges, des poètes et des musiciens de l'Afrique de l'ouest. Mais leurs rôles sociaux se sont modifiés au fil du temps. Dans l'ère postcoloniale, on les trouve surtout au service de la société en tant que bureaucrates, diplomates, éducateurs, législateurs, etc.

Le roman tourne autour d'un conflit comment l'éducation occidentale a modifié considérablement la classe sociale et les hiérarchies en Afrique. Même si les Griots occupent une place prépondérante dans la civilisation africaine, ils ne peuvent pas se mettre au même niveau que leur maître. Cette étude examine le lien entre le rôle traditionnel des Griots et leurs rôles modifiés à l'époque postcoloniale qui les conduisent vers une quête identitaire.

Mots-clés : la littérature francophone d'Afrique, quête d'identité, conflit social.

Introduction

La culture africaine traditionnelle et la culture occidentale moderne qui sont arrivées en contact pendant la période coloniale diffèrent fondamentalement dans leur philosophie et leur structure sociale. Les cultures traditionnelles sont établies par leurs ancêtres et transmises à travers les générations. Un système de croyance est développé puisque les communautés traditionnelles valorisent leur passé, leurs racines, et leur origine. Bien que la tradition orale joue le rôle de la documentation écrite dans les sociétés modernes, elles ne sont pas interchangeables. La tradition orale comporte sa propre spécificité. La tradition orale est présentée comme le savoir du passé. Les hymnes religieux, les proverbes, les anecdotes sont des éléments indissociables de la littérature orale. Les expressions orales, qui comprennent les résidus sensoriels de la vie culturelle passée ainsi que la sagesse qui en découle, sont un véhicule pour structurer, évaluer et interpréter les réactions d›un public aux images actuelles.

Le changement progressif du rôle des Griots

Traditionnellement, le Griot est un conteur et un historien oral de la culture en Afrique de l'ouest. Il est la mémoire sociale de la communauté et le gardien de la parole. Les Griots appartenaient à une classe sociale ; leur art de raconter des histoires se transmit de génération en génération. De plus, les Griots étaient chargés de conserver toutes les naissances et les décès ainsi que les mariages à travers les générations de la famille ou du village. Ils racontent leurs histoires à l'aide de la musique. Les Griots sont principalement des hommes, mais leurs homologues féminins, appelés Griottes, sont également populaires dans la société africaine. La majorité des Griottes se spécialisent dans la chanson. Les Griots sont vénérés

pour leur pouvoir magique des mots. Bien qu'ils soient bien appréciés pour leur talent suprême, dans la hiérarchie sociale traditionnelle africaine, ils sont considérés comme une classe inférieure. À travers leurs représentations oratoires, ils recréent la connaissance du passé, c'est un rôle important dans la société mandingue[1], un rôle qui implique les Griots en relation directe avec les aristocrates de haut rang. Depuis leur naissance, les Griots apprennent à courtiser les mécènes riches et puissants et à combler les conflits sociaux. Que ce soit pour les disputes familiales ou les conflits entre clans, le Griot préconise la paix, apaise les égoïsmes et renforce l'unité.

Tamsir Niane met l'accent sur la nature de leur rôle lorsqu'il déclare :

> « *Autrefois, les Griots étaient les conseillers des rois, ils préservaient les constitutions des royaumes par la mémoire ; chaque famille princière avait son Griot désigné pour préserver les traditions ; c'est parmi les Griots que les rois choisissaient les précepteurs des jeunes princes. Avant la colonisation, dans la société hiérarchisée de l'Afrique, où chacun trouvait sa place, le Griot apparaît comme l'un des plus importants de cette société, car c'est lui qui, enregistre les coutumes, les traditions et les principes gouvernementaux des rois.* »[2]

Auparavant, les Griots servaient comme orateurs publics, historiens de la famille et musiciens, ce qui contribuait à légitimer le règne des rois et des chefs successifs. Les Griots remontent jusqu'à l'époque de Soundiata Keita, qui a établi l'empire du Mali au 13e siècle. Cet immense royaume s'étendait de la côte Atlantique du Sénégal aux régions boisées de la Guinée, puis, vers l'est dans les régions de savane du Burkina Faso, du Mali et du Niger au XVe siècle. Son centre était le fleuve Niger, en particulier la zone qui se situe entre Kankan et Bamako en haute Guinée. Le rôle culturel et la fonction sociale du Griot ont changé radicalement depuis la période coloniale, en particulier dans la période post-coloniale. La perte du patronage traditionnel, la tendance à la louange et la migration urbaine, sont quelques-unes des raisons parmi d'autres qui ont modifié le rôle du Griot. Les Griots sont redevenus la voix des chefs dans la période post-coloniale, lorsque les États nouvellement constitués ont cherché une direction politique et artistique indépendante, mais dans un milieu très différent. Les gouvernements de plusieurs pays d'Afrique occidentale les ont reconnus comme le meilleur moyen de transmettre de nouvelles politiques car ils étaient les gardiens de leur histoire culturelle. Ils ont joué le rôle de représentants du changement social. Dans l'ère postcoloniale, on les trouve surtout au service de la société en tant que bureaucrates, diplomates, éducateurs, législateurs, etc. Mais les rôles sociaux modifiés des Griots ne sont pas acceptés de tout cœur par les soi-disant aristocrates. Les Griots deviennent souvent des victimes d'humiliations sociales. Le roman, *Le Ministre et Le Griot*, raconte les

1. Mandinka est un terme linguistique ainsi que le nom du peuple qui parle cette langue. Avec un groupe mondial de quelque 11 millions de membres, le groupe est considéré comme l'un des principaux groupes ethnolinguistiques de l'Afrique de l'ouest. Ils vivent dans une région en forme de fer à cheval qui s'étend de la Gambie à la partie sud-est du Sénégal, en passant par les sections nord et sud de la Guinée et des républiques du Mali, s'étendant au nord de la Sierra Leone et descendant dans le nord-ouest de la Côte d'Ivoire.
2. NIANE, T. (1971). *Soundiata – An Epic of old Mali*. London : Longman. p.vii.
   Citation originale: "Formerly, 'Griots' were the counsellors of kings ; they conserved the constitutions of kingdoms by memory work alone ; each princely family had its Griot appointed to preserve traditions ; it was among the Griots that kings used to choose the tutors for young princes. In the very hierarchical society of Africa before colonization, where everyone found his place, the Griot appears as one of the most important of this society, because it is he who records the customs, traditions and governmental principles of kings." (La traduction en français est la nôtre)

stigmatisations sociales de l'élite dominante dans la période post-coloniale. L'école coloniale est présentée comme le principal catalyseur du changement qui a provoqué les maltraitances sociales commises par les membres de l'ancienne noblesse aristocratique.

Un bref aperçu de l'auteur

Francis Bebey était un homme aux multiples talents. Il est né au Cameroun. Il a monté en flèche dans les rangs de l'Organisation des Nations Unies en ce qui concerne l'éducation, la science et la culture pour enfin devenir le chef du Département de la Musique à la direction des services d'information à Paris. Il a publié des poèmes et des romans et une étude fondamentale sur la musique de l'Afrique occidentale. Il a composé et il a joué dans le monde entier. Ses activités musicales ont contribué à la préservation et à la diffusion de la musique de source africaine et lui ont valu le sobriquet de « Père de la musique du monde ».

Démarche théorique

Ce roman a le thème de la transition culturelle dans la société africaine coloniale et post-coloniale. À cause de la colonisation française de pays tels que la Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Cameroun, la culture occidentale moderne a non seulement été introduite, mais imposée aux cultures traditionnelles indigènes. Quand ils ont obtenu leur indépendance, les institutions des cultures occidentales, telles que l'éducation, la politique et les industries modernes, avaient été mises en place et ont commencé à transformer la culture africaine traditionnelle. Par conséquent, l'indépendance ne signifiait pas que les Africains pouvaient simplement revenir à leurs modes de vie traditionnels, mais plutôt qu'ils se plongeaient dans une nouvelle culture associant la traditionnelle et la moderne.

La quête d'identité est l'un des thèmes principaux de la littérature postcoloniale car elle est le résultat du processus de colonisation. La quête d'identité est façonnée par l'histoire coloniale. Comme Albert J. Paolini souligne dans *Navigating Modernity,* « *Si le postcolonialisme constitue une lutte pour le pouvoir discursif dans la constitution de l'identité, alors, l'histoire, en particulier l'histoire coloniale, joue également un rôle important.* »[3] L'une des plus grandes raisons qui ont mené les colonisés à se révolter contre les puissances coloniales est le sentiment qu'ils ont commencé à perdre les éléments qui constituent leur identité. L'identité postcoloniale est donc différente de l'identité coloniale. Selon Paolini, l'identité postcoloniale est une nouvelle identité conçue qui s'éloigne de l'identité occidentale. Il a déclaré : « *Le postcolonialisme les remplace par une 'vision alternative'. En particulier, c'est le cas des 'indigènes' (Inde, Afrique) qui sont capables de contester les perspectives européennes avec leurs propres systèmes métaphysiques.* »[4]

3. Paolini, Albert. J. (1999). *Navigating Modernity : Postcolonialism, Identity and International Relations.* Colorado : Lynne Reinner Publishers Inc. p.51.
   Citation originale: "If postcolonialism forms part of a struggle over discursive power in the constitution of identity, then, history, in particular colonial history, also play a significant part." (La traduction en français est la nôtre)
4. Paolini, Albert. J. (1999). *Navigating Modernity : Postcolonialism, Identity and International Relations.* op.cit. p. 79.
   Citation Originale : "Post colonialism replaces them with an "alternative vision". This is particularly the case for « indigenous people » (India, Africa) who are able to challenge European perspectives with their own metaphysical systems." (La traduction en français est la nôtre)

Cette étude examine le lien entre le rôle traditionnel des Griots comme les délégués de la culture indigène et leurs rôles modifiés à l'époque postcoloniale qui les conduisent vers une quête identitaire. La notion évoquée ci-dessus serait abordée à partir du roman, *Le Ministre et le Griot*.

Le conflit culturel et la quête d'identité des Griots dans la société postcoloniale

Le Ministre et le Griot raconte l'histoire d'un Griot (de naissance), Demba Diabaté. Il devient Premier Ministre de son pays, Kessébougou, et son ami Keita Dakouri, Ministre des Finances, est le fils de Binta Madiallo, une aristocrate qui ne soutient pas du tout le nouveau statut social de Demba. L'intrigue du roman se déroule dans la polémique sur le refus de Binta de laisser son fils inviter le Premier Ministre à sa fête de fiançailles chez elle. Cette affaire devient rapidement un désastre national. Elle est aggravée par les violents affrontements entre les partisans du Premier Ministre et ceux de la noblesse. Finalement « le marabout[5] » intervient et explique à Binta le changement inévitable apporté par l'éducation coloniale, et il a assuré l'hégémonie bourgeoise dans la société contemporaine ; enfin, le conflit est résolu.

Au début du roman, le lecteur trouve une remarque malveillante de Binta Madiallo sur le nouveau statut représenté par le Premier Ministre, Demba Diabaté :

> « *Et c'est lui, le chef du gouvernement, et c'est ce Griot, ce pauvre Griot, ce chien, qui est le patron de mon fils, de mon fils à moi, Binta Madiallo, la fille du grand Madiallo qui avait des dizaines de Griots à son service ! Et c'est ce vaurien qui dirige le pays de mes ancêtres !* »[6]

Binta essaie de faire comprendre à son fils que le changement radical de la hiérarchie sociale est contraire à la loi de la nature. Elle lui fait remarquer qu'étant issu d'une famille noble, Keita Dakouri n'avait pas à servir un gouvernement dirigé par un Griot.

> « *Et si, tout au moins, c'était lui le Premier Ministre d'un tel gouvernement d'esclaves mal affranchis !* »[7]

Mais dans le roman de Bebey, le Griot (par la naissance) n'est plus un Griot, il est devenu un bureaucrate. Mais son origine sociale et son statut social actuel sont toujours inacceptables pour les soi-disant gentilshommes. Le rôle traditionnel du Griot est déjà mentionné. Bien qu'il soit le 'maître des paroles', il n'a pas osé critiquer le roi. Mais à l'époque postcoloniale, le changement de pouvoir a perturbé les aristocrates contemporains. Ainsi, Binta qui représente de la bourgeoisie refuse d'accepter, l'état de fait dans lequel un Griot peut oser parler ou faire « noble » ce qu'il veut. C'est l'affirmation définitive de la dégradation de l'Afrique et de ses valeurs traditionnelles. Dans la dispensation coloniale ou post-coloniale, c'est ce que Binta appelle « les mauvais temps aujourd'hui ! »[8] : pour elle, c'est « un sentiment de réelle frustration »[9] car les choses se sont désagrégées dans cette culture assimilée, adultérée.

À certains égards, l›institution scolaire installée par le colonisateur a été le facteur le plus important de la montée de la bourgeoisie. Il est vrai que les colonisateurs ont présenté l'école comme une institution d'assimilation morale et culturelle. Mais la réalité était quelque peu

5. **Le marabout :** En Afrique, maître d'une confrérie islamique.
6. Bebey, Francis (1992). *Le Ministre et le Griot*. Paris : Sépia. p.26.
7. Ibid. p.27.
8. Ibid.
9. Ibid.

différente. L'école est devenue le lieu principal de la discrimination sociale fondée sur la classe, la caste et la croyance :

> « *L'école avait été construite à Ta-Loma par Monsieur Cravachon, administrateur des colonies qui y régnait en maître. C'était lui qui avait décidé que fils de riches, de nobles, ou de paysans recevraient sans discrimination la même instruction, et dans les mêmes conditions matérielles, du début à la fin de leur scolarité.* »[10]

Mais les membres de la haute société ne respectaient pas cette intégration. Le sentiment de pseudo-supériorité était inculqué aux enfants à l'école. Les nobles du Kessébougou détestaient le mélange de jeunes enfants de couches sociales différentes.

> « *Pour eux, ce mélange tout à fait incongru allait brutalement et sans aucun respect à l'encontre de la sacro-sainte tradition qui séparait systématiquement déshérités et âmes bien nées avant même la venue au monde des uns et des autres.* »[11]

Par exemple, un des camarades de Demba, qui vient d'une famille noble, montre sa rancœur non seulement vis-à-vis de l'assimilation, mais aussi pour le fait que Demba est le meilleur de la classe. Son observation malveillante a permis de dissimuler la différence sociale :

> « *C'est le Griot muet de notre classe.* »[12]

Dans ce roman, le conflit entre le rôle traditionnel du Griot et le rôle social contemporain est apparent. La structure socioculturelle réformée est difficile à accepter pour beaucoup de nobles. Ce qui est incroyable et inacceptable pour eux, c'est qu'ils ne constituent plus exclusivement l'aristocratie de la nouvelle société. Lorsque Binta Madiallo décline de laisser le Premier Ministre assister à la fête de fiançailles de son fils, Keita essaie d'expliquer plusieurs fois :

> « *Sois compréhensive, Mère : je ne peux pas fêter mes fiançailles, moi, membre du gouvernement, et inviter tous mes collègues ministres à l'exception du plus important d'entre eux. Tu dois accepter que Demba Diabaté soit de la fête, lui aussi, je t'en supplie.* »[13]

Cette déclaration la met encore plus en colère. Étant le porte-parole de la classe noble, Binta est l'une d'entre eux qui croit que l'accession de Demba, le Griot, à la position d'autorité fait la transgression des lois ancestrales. Dans l'ère postcoloniale, la noblesse et ses systèmes de gouvernement ont été remplacés par des indigènes éduqués dans la plupart des cas.

Conclusion

Pour conclure, deux explications pourraient être proposées. En premier lieu, dans le système des castes, même à l'époque contemporaine, les notions de supériorité et d'infériorité sont associées au pouvoir et au statut social. La classe supérieure se considère comme le chef autoproclamé qui doit contrôler le reste de la société. Deuxièmement, le complexe de supériorité des membres de la classe supérieure les met dans une position où ils exigent invariablement des privilèges. Le roman commence par un grand défi, un conflit d'acceptation. Au contraire, il se termine par la capitulation de la noblesse. À travers le roman, on témoigne de la survie de Demba. L'auteur est explicite et il s'affirme à propos

10. Ibid. p.58.
11. Bebey, Francis. *Le Ministre et le Griot*. op.cit. p.58.
12. Ibid. p.59.
13. Ibid. p.39.

de la forme qu'il préférerait que l'avenir prenne. Le personnage du 'grand Marabout' est un visage contre les préjugés de la société.

> « *Binta, Demba n'est pas un Griot. C'est un homme rempli d'une autre intelligence. D'un savoir que ses ancêtres ne connaissaient pas. L'intelligence et le savoir des avions et des trains et des automobiles. Avec lesquels notre vie ne sera plus jamais la même. Je te le répète, le soleil que tu verras demain n'est pas exactement pareil à celui qui t'a fait vivre aujourd'hui. Mais tu vivras demain aussi.* »[14]

Enfin, cette remarque représente le contexte de la philosophie Malinké, une approche révolutionnaire du statut de l'individu dans la société. Tous les hommes sont nés égaux, le Griot n'est pas une catégorie essentielle, mais plutôt une construction socioculturelle. Cela ne rend pas un individu inférieur ou supérieur. La réconciliation que nous voyons à la fin du roman offre un antidote au péril social inhérent.

Bibliographie Concise

Sources primaires:

1. BEBEY, Francis (1992). *Le Ministre et le Griot*. Paris : Sépia.

Sources secondaires:

Livres:

1. APPIAH, K.A. (1995), in *The Postcolonial and the Postmodern. The Postcolonial Studies Reader,* Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, Eds. London : Routledge.
2. BOEHMER, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors.* 2nd Éd. Oxford : Oxford University Press.
3. CESAIRE, Aimé (1955). *Discours sur le Colonialisme.* 4e Éd. Paris : Présence Africaine.
4. HALE, Thomas (1998). *Griots and Griottes*. Bloomington, IN : Indiana University Press.
5. NIANE, T. (1971). *Soundiata : An Epic of old Mali.* London : Longman.
6. PAOLONI, Albert. J. (1999). *Navigating Modernity: Postcolonialism, Identity and International Relations.* Colorado : Lynne Reinner Publishers Inc.

Articles :

1. HUGO, Zemp (1966). « La légende des Griots malinké », in *Cahiers d'études africaines*, Vol. 6, n°24. Éditions EHESS (France). p.611-642.

   doi: https://doi.org/10.3406/cea.1966.3084
2. NZBATSINDA, Anthère (1997). « Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène : entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine », in *The French Review* , Vol. 70, No. 6. American Association of Teachers of French, USA.
3. SCHULZ, Dorothea (1997). "Praise without Enchantment : Griots, Broadcast Media, and the Politics of Tradition in Mali", in *Africa Today*, Vol. 44, No. 4, Indiana University Press. p. 443-464.
4. VANSINA, Jan (1971). "Once upon a Time : Oral Traditions as History in Africa", in *Daedalus*, Vol. 100, No. 2, The Historian and the World of the Twentieth Century, Published by : The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences. p.442-468.

14. Bebey, Francis. *Le Ministre et le Griot*. op.cit. p.187.

Redemption of the Film Noir Hero Case Study : *De Battre Mon Coeur S'est Arrêté De* Jacques Audiard

Sunaina

"*Redemption is something you have to fight for in a very personal, down-dirty way. Some of our characters lose that, some stray from that, and some regain it.*"

– Joss Whedon, American filmmaker

Abstract

This paper is an attempt to trace the journey of a small criminal called Tom Seyr who dreams of making it big as a piano player and the challenges he faces while pursuing this dream. He is torn between the big bad world of his father who is a broker and the memories of his departed mother who was a pianist. This article delves deeper into the choices he makes and tries to derive the conclusion that Tom Seyr is not a typical film noir hero. In fact, he has his morality intact contrary to the expectations of the audiences of a film noir and he uses music as a tool for his self-actualisation. Thus, he breaks boundaries not only in the film but also as a representative of a film noir hero making this film a cult classic.

Key words : Jacques Audiard, film noir genre , film noir hero, nostalgia, hope.

Introduction

Some heroes stay with you even after you have left the cinema hall and years after. Not necessarily because they are the most moral or the most immoral but because they are somewhere stuck somewhere in-between. It is their indecisiveness and their journey back and forth that makes them the most attractive in the eyes of the viewers. It is no wonder that the character of Tom Seyr , played brilliantly by Romain Duris, leaves an indelible impact on your memory even though the film "*De battre mon coeur s'est arrêté*" (*The Beat That My Heart Skipped, 2005*) is a remake of the American film "*Fingers, 1978*". It is not just a remake but rather the re-making of a criminal, a child stuck in the body of an adult, and a potential pianist. In the western context, it is a journey from *could have been* to *is* and in the Indian context from tamas to *rajas* to *sattva*.

Tom Seyr is walking in the footsteps of his father, breaking legs, as a broker with a criminal streak. The faint memory of his departed pianist mother continues to haunt him and so does her music. He wants to walk in the footsteps of his mother instead but is often dragged back to the criminal world of his father. Will he muster the courage to take the leap of faith or won't he, is the question we all ponder about. In other words, what will be the future of Tom Seyr?

Objectives

The hero of the film is touted to be a film noir hero but he is not a simple film noir hero though using the adjective simple with film noir is paradoxical. Nonetheless, he isn't a

simple film noir hero as he wants to come out of the big, bad world of crime and works hard towards doing so. Hence, all is not bad about Tom Seyr. So, through this project, our objective is to prove that, contrary to the typical film noir hero, the hero of *De Battre mon coeur s'est arrêté* (*The Beat That My Heart Skipped, 2005*) has his moral values intact even as a criminal and strives to improve his life with music as his motivating factor. Hence, the redemption of the film noir hero.

Review of literature

The key word in our title is film noir but what is a film noir? For that, we need to first understand the word genre. So, what is a genre?

> Borrowed from the French word meaning 'kind' or 'type' (and derived from the Latin word *genus*), [...] In literary studies, the term 'genre' is used in a variety of ways, to refer to distinctions of different orders between categories of text: type of presentation (epic/ lyric/dramatic), relation to reality (fiction/ non-fiction), level of style epic/novel), kind of plot (comedy/tragedy), nature of the content (sentimental novel/historical novel/adventure novel) and so forth.[1]

Thus, we know that this term has its origin in literary studies. However, what about the meaning of genre in the context of cinema?

> The earliest film genre terminology was commonly borrowed from pre-existing literary or theatrical language ('comedy' and 'romance') or simply described subject matter ('war pictures'). Subsequent film genre vocabulary was often derived from specifically film production practices ('trick film', 'animated film', 'chase film', 'news-reel' or 'film d'art')[2]

Hence, this term gradually entered the field of cinema studies but its connotations changed. New connotations were added. Such as, genre based on film production practices.

After having defined a genre, we realise that film noir is a genre. But is the inclusion of film noir as a kind of genre just based on themes or are there other factors as well? The following definition throws light on this question:

> It is not defined, as are the Western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood. It is film "noir", as opposed to the possible variants of film grey or film off-white.
>
> Film noir is also a specific period of film history, such as German Expressionism or the French New Wave. In general, film noir refers to those Hollywood films of the 1940s and early 1950s that portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption.[3]

So, film noir has various definitions, not just one. It isn't as easy to define film noir as it is to define other genres like the Western and gangster genres. Wherein lies the beauty of film noir. As far as its characteristics are concerned, the following description aptly describes film noir and its characteristics.

1. Genre Cinema, "The Oxford History of World Cinema, ed. by Geoffrey Nowell Smith: New York & Oxford: Oxford University Press, 1996, p.276.
2. Ibid.
3. Schrader Paul, Notes on Film Noir, John Bellon ed. Movies and Mass culture, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University press: 1996, p.153.

> A dark street in the early morning hours was splashed with a sudden downpour. Lamps form haloes in the murk. In a walk-up room, filled with the intermittent flashing of a neon sign from across the street, a man is waiting to murder or be murdered... shadow upon shadow upon shadow... every shot is glistening low-key, so that rain always glittered across windows or windscreens like quicksilver, furs shone with a faint halo, faces were barred deeply with those shadows that usually symbolised some imprisonment of body or soul.
>
> Joel Greenberg and Charles Higham
>
> – Hollywood in the Forties[4]

This small description tells us about the role of lighting, cinematography and characters and their state of mind of a film noir.

The film noir hero of *De battre mon coeur s'est arrêté*

Some illustrations

Our main focus here is on the film noir hero. How does he look? How does he act? How is our hero of this film different from the film noir hero of other films? In the following paragraphs, we will get to know the difference between a typical film noir hero and the film noir hero of *De Battre mon coeur s'est arrêté, 2005*.

Introduction of the film noir hero

The opening sequence starts with the dialogue – "you knew my father, right? He wasn't senile. More of a bossy go-getter." which takes place in absolute darkness – a typical feature of the film noir movie which symbolises cynicism, pessimism, darkness and most importantly trauma. Then comes into the picture our film noir hero, Tom Seyr. He is shown wearing a leather jacket, which signifies a rebellious youth, with a cigarette in hand which is the signature style of a film noir hero. He is listening to the traumatic past of his friend. His friend is healed at the end of this sequence thanks to his patient listening. This gives us hope in the beginning of the film itself contrary to the hopelessness of a typical film noir. Usually, a film noir hero is said to not have a heart but from the beginning of the film itself, our hero is shown to be an empathetic listener.

As far as the mise-en-scène of this sequence is concerned, Tom's friend seems to be in the process of getting healed as he has a lamp emitting soft light beside him, some books neatly arranged emphasising his sorted mind and he is talking to Tom about his father and the trauma associated with him. The person who heals him through catharsis is Tom whose face is pensive but whose hands are constantly fidgeting with a lighter, an important prop here which shows the restlessness of the lead character as if his inner turmoil can blow up at any second but is only controlled by the movement of his hands. This seems more like a counselling session where the protagonist in the role of a therapist helps his friend heal from the past trauma.

4. J.A. Place and L.S. Peterson, Some visual motifs of film noir, Bill Nichols ed. Movies & Methods Vol I Berkeley, London, University of California Press: 1976.

Noir and Nostalgia

Nostalgia has always been an element of film noir but in most cases, the film noir hero is reminiscent of the past as if it is irretrievable and his fate is doomed. The most recurrent theme in most noir films is the passion for the past but fear of the future. However, in one sequence of this film, our hero feels nostalgic about his mother and her playing the piano. He uses his hands again to express it by rotating the old music cassette of his mother with his fingers and listening to the recording of his mother playing the musical instrument. This time again life goes round and round for him but in a positive direction. Instead of feeling doomed, he tries his hand at the piano and tries to regain the lost past. This sequence takes place at night as most of the film noir scenes do but due to the soft lights and music used, the scene becomes soothing instead of gloomy and menacing. This nostalgic sequence also emphasises a complex chronological order, a hallmark of the typical film noir but our hero looks back at his past with hope and not with despair. This action takes place at his home which is shown for the first time in the movie and the only room shown is the one where he plays music as if music is his home and he is trying to come back to it. Finally, when Tom Seyr musters the courage to come for an audition his face is shown using a wide-angle lens which is an attempt to increase the poignancy of this emotional event and to draw the audience into the picture.

Philosophy of Tom Seyr and that of other film noir heroes

As far as the philosophy of the film noir hero is concerned, in most films of this genre, the hero suffers from an existential crisis. However, in this film, Tom Seyr tries to give meaning to his life through music. In fact, he seeks self-actualisation through his piano playing. Hence, he is different from other film noir heroes by being a humanist instead of a nihilist.

Props and their purpose

In film noir, mirrors are mostly used to show the sinister self of the character which gets revealed later on in the film or the fragmentation of the ego. However, in this film, the director shows the same prop to show the idealised image of the film noir hero when he goes to meet his father in a restaurant called “Les jardins d’issoire” to break the news of his giving an audition as a pianist. He sees himself in the restaurant mirror which has “Les Jardins d’issoire” written on it which symbolises that the hero is looking at his idealised self, close to nature and to his true nature.

When light creeps into the dark

The aforementioned interaction of Tom Seyr with his father takes place in the morning and shows how the light of music has slowly started entering the darkness of his low and dark life. Usually, the shooting of most of the scenes in a usual film noir movie takes place at night i.e. night-for-night in order to highlight the pessimism and cynicism of a film noir movie. For this reason, most of the scenes of this movie are shot in the dark but when the piano makes a comeback into his life, most of the scenes related to it are shot in the light. In fact, the influence of music is so profound that he practises playing the piano with his fingers on the bar counter of a night club lost in happiness and this scene happens at night.

So, the night lights up with happiness for our noir hero contrary to the gloominess of darkness associated with most noir films.

1Conclusion

Following Kumar Shahani's suggestion that any work of critical analysis on film must understand the traditions from which this cinema emerges or deviates, so as to then comment on the shift in these traditions, I engaged in this paper, with both the theoretical perspective, the context in which the films emerged before moving on to a close reading of the actual film text. So, I have taken references from film theories on Noir and Genre debates in film studies. Film noir creates a visually unstable environment in which no character has a moral base from which he can confidently operate (Nichols: 1976, 338) and in the most notable examples of film noir, the narratives drift headlong into confusion and irrelevance (Nichols: 1976, 338).

Using these larger theoretical positions as a background, it will be important to address writings and theories about Genre and Noir in cinema, for example the writings of Poul Schrader and Rick Altman amongst others. Applying these concepts in this article, through the above mentioned examples, we can conclude that our hero, Tom Seyr of *De Battre mon coeur s'est arrêté* (The Beat That My Heart Skipped, 2005) is not the typical anti-hero of the genre of film noir. He has his morality intact and sees music as a light at the end of the tunnel of his low life and makes every attempt to move towards it.

References

1. Altman, Rick. "3. A Semantic/Syntactic Approach to film genre." Film genre reader IV. University of Texas Press, 2021. 27-41.
2. Altman, Rick. "Cinema and genre." The Oxford history of world cinema (1996).
3. Harvey, Sylvia. "Women's place: the absent family of film noir." In Women in Film Noir, edited by E Ann Kaplan, 22-34. London: British Film Institute, 1978.
4. Nichols, Bill, ed. Movies and methods: An anthology. Vol. 1. Univ of California Press, 1976.
5. Shahani, Kumar. Introduction in Gopinathan K. (Ed.), Film & Philosophy, Calicut: Calicut University Press, 2003.

Filmography:

1. The Beat That My Heart Skipped, Jacques Audiard, 2005.
2. Fingers, James Toback, 1978.

Indology in France: The Subtle Presence of the Indic Texts

Sushant Kumar Mishra

Abstract

This article explores the presence of the Indic texts in the works of the French thinkers by exploring the ideas of two important scholars in the history of Europe – Anquetil Duperron and Ferdinand de Saussure. These two French thinkers have closely studied the Indian texts and have deeply influenced the writings of later French scholars through the innovative ideas imbibed in the process of mutual cultural and linguistic understanding between India and France. Here is an attempt to understand the process of this cultural exchange or mutual influences which have enriched the human mind as a result of the fine scholarship of these two great Indologists of France.

Key words: Indology, France, Anquetil Duperron, F.D. Saussure, Cultural exchange, Indic texts.

France has a very rich tradition of Indology. French Indologists have worked on various kinds of texts from India and they have profusely written with several original insights on the intellectual traditions from India. There are some well-known instances of texts originating from the Indic sources – for example the writings of Voltaire. As Jyoti Mohan[1] (2005) informs us in details, Voltaire was deeply influenced by the Indic thought process creating images of India from various sources. Same as Voltaire, there are other thinkers working in other fields in the French speaking societies of Europe who were deeply engaged with India. Saussure[2] (1881), a Franco-Swiss linguist, was closely engaged with the Indic texts which is exhibited clearly by his Ph.D. thesis entitled *De l'emploi de génitif absolu en Sanscrit*. Saussure takes up the issues in such a manner that provides us deep insights in the linguistic aspects of Sanskrit as a language. This trend has continued in various ways in the eighteenth and nineteenth centuries in France. The interest in India among the French scholars can be understood as a part of the overall European interest in the Indian thought systems.

An important French thinker who worked on Indology was Anquetil Duperron. In fact, he was one of the first persons who brought the Indic texts to Europe and to France, though Europe had known some Indic texts prior to him also through the Portuguese sources. Anquetil Duperron introduced the Upanishadic texts and the Upanishadic thought to France. Though his translations of the Indic texts were in Latin, he was understood in France by most of his contemporary intellectuals. The ideas brought to Europe by Anquetil Duperron appear to have long term impact on the thought processes of France. In this article, we will try to explore the process of reception of the Indian ideas through the texts of these two

1. Mohan Jyoti,2005, "La Civilisation la plus antique : Voltaire's Images of India », Journal of World History, June 2005, https://www.jstor.org/stable/pdf/20079315.pdf?refreqid=excelsior%3Aeccc908d5684b01c4db5b358c5c4bad9&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1
2. Saussure F.D., 1881, De l'emploi du génitif absolu en sanscrit, https://archive.org/details/delemploidugni00sausuoft/page/4/mode/2up

thinkers – Anquetil Duperron and F.D. Saussure.

One may ask why these two authors have been selected to be studied together even though they belong to two different disciplines and two different periods. The reason for selecting these two authors to be understood together in the context is that these two authors have been pioneers in their own ways as they were the first ones who influenced the language and literature studies in various ways. Anquetil Duperron was the first author who influenced the European mind with the first glimpses of the Indic thought systems. He worked with several scholars in India for understanding the Upanishadic texts and then tried to render them in Latin. It is often believed that Duperron tried to translate the Upanishads on the basis of the Persian translation. While this is true that Duperron had the Persian text before him and he worked with the Persian translation of the Upanishads, he himself informs us about the other language sources, "tùma dipsam translationem, variis, è *Mahabharat*, *Aain Akbari*, et *Teskeratassalittin.* Petites, Indicarum, rerum expositionibus instructus, et Lexicorum Samskreticorum, Indoustanorum, quae confeceram Bengalicorum, Telenguicorum, et Malabaricorum, quaeexcripseram, adjutus, me accinxi"[3] In these lines, Duperron clearly mentions many of his sources which range from the lexicons of Sanskrit, Hindustani (to be understood in the context as a form of Hindi spoken in various parts of North and Central India in the eighteenth and nineteenth centuries), Bengali, Telugu, Malabari (various languages of Malabar region, Malayalam included) and others. He does mention about the Persian sources like *Aain Akbari* but in understanding these texts, it is evident that he has used several Indian sources. As he has not mentioned the books from these Indian languages, it may be presumed that he has interacted with the leading scholars of his times who spoke these languages. This was the normal trend also in his times that the Europeans would take help from some traditional scholars of various parts of India in understanding a text. On the basis of the above citation from Anquetil Duperron, it may be safely presumed that this would have been naturally the case with Duperron. If so, it is obvious that Duperron tried to understand the Indian texts while interacting with the Indian mind – and obviously in the process, he would have understood how the multiplicity of thought processes and living traditions co-existed in India along with a strong intellectual debate tradition.

Apparently, in the times of Duperron, the diversity of living traditions without any conflict would have been surprising for the European mind. Raymond Schwab writes in his book *The Oriental Renaissance* under the title "The Reason for this Book" – "The ability to decipher unknown alphabets, acquired in Europe after 1750, had one incalculable effect: the discovery that there had been other Europes. Thus, in that progressive era, the West perceived it was not the sole possessor of an admirable intellectual past. This singular event occurred during a period when everything else was likewise new, unprecedented, extraordinary. The advent of oriental studies during a Romantic period abounding in geniuses and accomplishments, in great appetites and abundant nourishment, is one of history's most astonishing coincidences".[4] Through this citation, we can clearly understand the importance of the new worlds being discovered at the intellectual levels by the European mind. India had obviously an important place in this context because out of all the 'new worlds' discovered, India was the first one

3. Anquetil Duperron, Theologia et philosophicaindicaTomusPrimos, https://ia803109.us.archive.org/7/items/OupnekhatVolumeI1801Tr.AnquetilDuperron/Oupnek%E2%80%99hat%2C%20Volume%20I%2C%201801%20%20tr.%20Anquetil-Duperron.pdfvol. i, 1801; vol. ii, 1802 page III, retrieved on 2019/08/10
4. Schwab Raymond, 1984, The Oriental Renaissance, Columbia University Press, New York, p.XXIII

which had an 'admirable past' that was 'present' in the living form before the eyes of the Europe. Schwab indicates this further, "The prestige that India of all the orients, enjoyed among the Romantics arose from the fact that it posed, in its totality, the great question of the Different. Unlike a unique model, India has always known the same model as we, but had not approached them in the same ways. It presented, as had been seen only once before the history of mankind, a past that was not dead but remained an 'antiquity of today' and always."[5] On the basis of this observation on India, it can be safely concluded that the presence of the 'antiquity' in a living civilisation was important for the European mind, along with the 'different' approach to the philosophical and intellectual questions that European mind has been engaged with since long back in its history. The use of the expression, "antiquity of today" along with 'always' provides a glimpse of the contemporariness of reception of India and responses towards India as a space for 'living antiquity'. The importance of this living cultural tradition of India becomes even clearer by another citation from Raymond Schwab, "India is an entity incomparable in its cohesion, and its general level of maturity, in "the eternal level of its present," and its power to embrace simultaneously several ages of humanity and to engage so many interests concurrently..."[6]

From the above discussions, it may be inferred that the intellectuals like Voltaire were influenced by the Indic thought processes as it provided them an insight in the 'antiquity' which had become the important quest for the European mind since the age of Renaissance. A living 'antiquity' would have been of great interest to the European as it provided them a glimpse of how their discovered 'antiquity' (ancient Latin and Greek antiquity) would have actually functioned. Such a discovery would mean that the ideas of the antiquity in various forms were actually liveable ideas and can help the European mind make sense of the diversity of the world that they discovered since the times of Renaissance. In the unitary way of thinking of the Christian civilisation of Europe, it was not possible to find the intellectual model for accommodating the multiplicity of the life styles, the multiplicity of approaching the questions of God or gods or the conceptualisation of varieties of ways in which the basic existential questions can be answered. The remarks of Raymond Schwab make it clear how the French texts would have been in many subtle ways replicating the influences of Indic texts. In the same book as cited above, Raymond Schwab discusses the importance of the new ideas received from India and it is worth noting how the reception of various texts from India changed the European perception of the world, including the French intellectuals' perception of the world. Since we confine ourselves here only to the French scenario of Indology, we have discussed the works of Anquetil Duperron as perceived by a later Indologist who has given lots of insights into several other studies on Indology. We have selectively tried to understand how the ideas presented by Anquetil Duperron through his translations of Upanishads reflect the Indian mind directly, without the losses or possible skewed interpretations through the Persian texts. The Persian texts were an important source for Anquetil Duperron, but his direct interaction with scholars from various linguistic groups of India appear to have certainly played a greater part in his understanding of the text. In the translation process, the understanding of the translator would influence his rendering of the text. Hence, it is obvious that the rendering of the text by Duperron would reflect the Indic mind with its multiplicity and diversity as ingrained in the traditional ways of life and texts in India. Raymond Schwab has beautifully brought this aspect before us and has shown also

5. Ibid, p.6
6. Ibid, p.7

how the Indic texts (in the larger sense of the text i.e. 'all that is before us is a text') would have been present in the French thought traditions since the beginning of Indology in France.

As indicated in the beginning , we have selected to study the importance of two thinkers in this article. After having briefly understood the importance of Anquetil Duperron through the writings of Raymond Schwab, let us now undertake the study of importance of F.D. Saussure for the French mind. It is well known that Saussure wrote in French and only a few of his publications have been available in English. Here, we will try to understand his contributions through most of writings as available in both English and French. We may note first that most of the writings of Saussure are not available in English. He wrote originally in French and only one of his books is available fully in translation. One book published on the basis of his class notes and class lectures have been translated in English. This book has also influenced deeply the thought process of the thinkers of the twentieth century. Saussure studied the use of a particular kind of genitive case and its usages in Sanskrit. For understanding this study by Saussure, we may refer to the Ph.D. thesis of Saussure entitled *De l'emploi du genitive absolu en Sanscrit* which has beentranslated by Ananta Ch. Sukla in collaboration with Patrick Michael Thomas with the title *On the Use of Genitive Absolute in Sanskrit*. It is also important to note in this context that Saussure was an expert on Sanskrit as is evident from the work done in his Ph.D. thesis. This kind of work on Sanskrit, in the larger framework of the Indo-European studies, places F.D. Saussure in the larger framework of Indological studies. We may also note in the context that Saussure was preceded by several other scholars, mainly in Germany, who thought on the lines of Saussure and Saussure moved forward on the similar lines, providing us deeper insights on language studies that left remarkable impact on the thought process of later intellectuals world over.

Saussure brought forth an important point before the linguists of his time – the language may be studied on the basis of its contemporary usages. Saussure himself was an expert of historical linguistics and philology but his contributions generated a different debate on the possibilities of the study of synchronous usages of a language. The beginning statement of the chapter II of *Course in General Linguistics* (henceforth *CGL)* is worth mentioning here, "The subject matter of linguistics comprises all manifestations of human speech, whether that of savages or civilized nations, or of archaic, classical or decadent periods."[7] This apparently simple statement reiterates in multiple ways what we have indicated earlier in the context of Anquetil Duperron – the multiplicity of the world can co-exist with harmony and joy. Duperron found this in the living traditions of India – multiplicity of forms being venerated amidst the Upanishadic thought conceptualising the god without form (niraakaar) and without any attribute (nirguna). For Duperron's time, it was mere an observation and revelation to respond to the multiplicity of realities being understood variedly in the context of all the intellectual and scientific developments since centuries. For Saussure's time, it was another kind of revelation which had (*i*) acceptance of the spoken form of language as that form of language comprises all manifestations of human speech (*ii*) the language of all the peoples (or all the languages of the world) are placed on the same level – the hierarchy between the high-cultured and the less-cultured people is thus automatically challenged (*iii*) various historical epochs are linguistically placed at the same level. We can conjecture that in this context language can be seen as the ultimate levelling field for the French culture which had started a novel journey since 1789 with the slogan 'liberty and equality'. Much

7. Saussure, F.D., 1959, A Course in General Linguistics, (tr. By Wade Baskin), Philosophical Library, New York, p.6

later, the post-strucuralists realised the same ideas treading on the path illuminated by Saussure. Derrida has deeply reflected on these aspects of language as we may read in his books like *Monolingualism of the Other: or, The Prosthesis of Origin (Cultural Memory in the Present)* and other writings. We will not go deeper in this aspect as it might be beyond the scope of this paper. It is sufficient to indicate that the thought process started by Saussurean researches continue to bloom much later in Post-Structuralist thinkers like Derrida et al. They all remained closely engaged with the questions of language. Another example is Michel Foucault's *The Archeology of knowledge and the Discourse on Language* where he discusses the relationship between language and power and states, "In appearance, speech may well be of little account, but the prohibitions surrounding it soon reveal its links with desire and power. This should not be very surprising, for psychoanalysis has already shown us that speech is not merely the medium which manifests – or dissembles – desire; it is also the object of desire. Similarly, historians have constantly impressed upon us that speech is no mere verbalisation of conflicts and systems of domination, but that it is the very object of man's conflicts."[8] On close reading, we may find the echoes of language in the centre of all human activities as per the Indic thought systems. The debates on such issues have a long tradition in India. One example from an anthological text like *Sarvadarshanasangraha* may suffice here – "Sarve śabdāh paramātmana eva vācakāh"[9] (all that is in language verbalises the supreme-self). And the verbalisation of the 'supreme-self' would manifest all desires and all power plays within the human society or within our own minds. We leave this debate here simply by stating that the text from *Sarvadarshanasangraha* cited here has long tradition preceding it where various other aspects of language and speech have been deliberated upon.

Saussure introduced the notion of sign, signifier and signified with the idea of an arbitrary relationship between the signifier and signified. This arbitrariness is based on the convention of a language. The entire discussion in the "Part One General Principles" of *CGL* reflects the discussions on word and meaning as has happened in India – for a consolidated reference on this, one may refer to the thesis by K. Kunjunni Raja of Oxford University on the link: https://eprints.soas.ac.uk/29084/1/10731179.pdf . The thesis is entitled *Indian Theories of Meaning In the Sanskrit Grammarians and the Philosophical Schools*. Here we try to highlight another aspect of Saussure's ideas which is the 'Principle of Arbitrariness'. In this context, the principle of arbitrariness is relevant as it might not have been easy for a historical linguist like Saussure to accept the 'arbitrary relation' between word and meaning or between signifier and signified. Saussure himself has worked deeply on the proto-Indo-European levels in his texts like *Mémoire sur le système primitive des voyelles dans les langues Indo-européenes* and other writings. And in his writings, he has tried to reconstruct various levels of language which might take us to the beginning of language where the words would have evolved out of some logical relationship with the meaning. Linguistically, we still find the onomatopoeic words as an example of logically established relationship between word and meaning. Similarly the distinction between 'word' and 'signifier' or 'meaning' and 'signified' reflect the debates in the Indian theories of meaning by various schools of thinking. Such debates started by the writings of Saussure have influenced the European mind all along the movements like Structuralism and Post-Structuralism, as has been suggested earlier with citations and texts indicated.

8. Foucault Michel, 1972, The Archeology of knowledge and the Discourse on Language, Pantheon, New York, p.216
9. Sarvadarśanasamgraha,1994 (4th edition), bhāsya by Dr. Umashankar Sharma 'Rishi', Chowkhamba Vidyabhawan, Varanasi, p.177

The two thinkers studied above are important in the history of mankind in the last few centuries – and through their writings the Indic textual tradition has been present in the intellectual arena of France in writings of various thinkers. The literary traditions of the Nineteenth Century France and the Fin de Siècle movement exhibit the subtle presence of the thoughts that travelled through Indic texts. One may explore other thinkers like Sylvain Levy, Emile Benveniste, Jean Filliozat, Raymond Schwab (cited earlier) and several others who have explored the Indic presence in the European thought process. We have focussed on the French thinkers and the implicating ideas from Indologists that have influenced the French thinkers – this study may be extended to various other French thinkers since the Sixteenth century onwards for further deeper insights in this cultural exchange and amalgamation between India and France.

Indian Tango : Exploration du désir féminin

T. Priya

Résumé

Ananda Devi jette un regard critique sur les sociétés de l'île Maurice et de l'Inde. En tant qu'anthropologue, elle observe et décode les lois sociales pour mettre en lumière l'assujettissement du corps féminin dans les cultures patriarcales. Pour l'homme, la femme idéale est celle qui est passive, silencieuse, timide, obéissante et soumise à son mari. Une analyse d'*Indian Tango* expose comment le mariage en tant qu'institution sociale impose des valeurs traditionnelles sur la femme et la réduit à un objet. L'héroïne du roman fait une révolte silencieuse contre le patriarcat. On peut assister à la transformation physique et psychologique de l'héroïne qui transgresse les lois du patriarcat pour gagner l'autonomie sur son corps.

Mots-clés : assujettissement, transgression, corps, érotisme.

Introduction

Ananda Devi, une écrivaine francophone très énergique, est d'origine indienne du côté de sa mère et mauricienne du côté de son père. L'île Maurice sert comme une toile de fond dans presque tous les romans d'Ananda Devi. Il s'agit d'une source inépuisable d'inspiration pour l'auteure. Devi est aussi inspirée par les histoires des épopées indiennes, le *Ramayana* et le *Mahabharata* que sa mère a raconté quand elle était enfant. L'Inde est inconsciemment présente chez elle. À ce propos, elle constate : « Or, pendant longtemps, la part de l'Inde a été très importante dans mon écriture et les référents culturels, religieux et mythologiques y abondent [1] ».

L'Inde et Maurice sont des pays enracinés dans l'ordre du patriarcat. Les femmes sont des victimes silencieuses des valeurs traditionnelles de la famille et de la société. Devi cherche à exposer le traumatisme des femmes qui sont marginalisées dans la société indo-mauricienne. À propos de la femme, Devi nous dit dans un entretien: « Elle ne peut être libre dans sa tête et dans son corps. Elle naît avec des chaînes et celles-ci ne font que s'accumuler au fur et à mesure de sa vie. Parfois, les chaînes viennent d'elles-mêmes, mais la plupart du temps, elles sont imposées par d'autres [2] ». Les femmes qui font une introspection sur leur asservissement et qui veulent se libérer sont stigmatisées comme des folles ou des sorcières. Devi dépeint la femme comme une personne qui lutte contre le rôle traditionnel, rompt le silence de la souffrance et essaie de sortir du piège patriarcal pour affirmer le soi. Elle expose les sociétés étouffantes où les femmes luttent pour valoriser leur existence et leur autonomie. Cette communication sert à explorer le roman *Indian Tango* dont la protagoniste lance un défi silencieux contre l'hégémonie masculine et tout à fait cette révolte se manifeste par la transgression. D'une façon militante, Devi réagit affirmativement pour déconstruire la société patriarcale et cette déconstruction s'exprime à travers l'héroïne du roman.

1. Patrick Sultan, *Ruptures et héritages: entretien avec Ananda Devi,* 2001. http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html
2. Ibid, 2001

Analyse du roman

L'histoire d'*Indian Tango* se passe à New Delhi. Devi décrit une affaire amoureuse entre une écrivaine étrangère innommée et une femme indienne quinquagénaire, Subhadra Mishra. C'est une femme hindoue conventionnelle, silencieuse, obéissante et dévouée à sa famille. Elle fait des travaux ménagers multiples chez elle pour son mari Jugdish, son fils Kamal et sa belle-mère, Mataji. Plongée dans le code conventionnel de silence et de révérence, elle se baisse pour toucher les pieds de Mataji tous les matins et s'enferme dans la cuisine pour satisfaire les besoins culinaires de sa famille. Elle sert les repas à son mari avec beaucoup de révérence et de propreté. Sylviane Agacinski afirme que « la femme est fabriquée par l'histoire, enfermée dans un rôle convenu, obligée de se plier au statut d'objet et à la passivité que la société lui impose [3]». Suivant les mots d'Agacinski, on peut dire que Subhadra est réduite à l'état d'un objet et d'une esclave qui s'enferme dans la vie domestique surtout dans la cuisine. Elle passe toute la journée dans la cuisine, à pétrir, à cuire, à bouillir, à réchauffer et à servir comme une machine. Devi décrit nettement le travail monotone de Subhadra:

> « Avec un instinct ciselé par les années, elle vérifie le feu sous les bindhi, faire frire les puris sans en brûler un seul, prépare un chutney de tomates et un raita de concombres sans se tromper d'assaisonnement et dresse la table du petit déjeuner alors même qu'elle n'est plus qu'une cosse dépourvue de fruit[4] [...]
>
> Elle plonge la main dans la farine arrosée d'eau chaude pour préparer la pâte à chapattis[5] [...]
>
> L'odeur des aromates qui poussent dans les pots sur le rebord de la fenêtre, menthe, coriandre, kari pattam, vient à sa rencontre et lui remplit la bouche d'un goût épicé[6] [...]
>
> À ce cortège d'épices, Subhadra ajoute les rondelles d'oignon, puis une fois celles-ci rosies et devenues translucides, les doigts d'okras tendres. Elle couvre la marmite et laisse mijoter le tout tandis que les parfums s'affolent. Elle pétrit la pâte pour les puris et se laisse envahir par la musique de sa cuisine [7] ».

Beauvoir affirme que « chez les Indiens [...], les femmes passent la moitié de leurs journées à pétrir, cuire, réchauffer, pétrir à nouveau les galettes [...][8] ». Subhadra est exploitée par le travail domestique dans la sphère privée. Le travail domestique que fait Subhadra est négligé chez elle et est dévalorisé puisque c'est un travail non-rémunéré. Pierre Bourdieu observe que « le fait que le travail domestique de la femme n'a pas d'équivalent en argent contribue en effet à le dévaluer, à ses yeux [...][9] ».

Lorsque Subhadra s'approche de l'âge de la ménopause, sa belle-mère lui demande de faire le rituel obligatoire d'entreprendre un pèlerinage à Kashi pour annoncer la fin de sa féminité. Subhadra résiste à l'idée proposée par sa belle-mère parce qu'elle ne veut pas entrer dans « le club des vieilles en blanc[10] ». Subhadra est consciente que sa visite à Kashi sera un signe de renoncement de sa féminité. Ce sera une question de perdre son sexe, son identité et son existence. Devi nous décrit l'état d'âme de Subhadra dans cette phrase :

3. Sylviane Agacinski, ***Politique des sexes***, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p.93.
4. Ananda Devi, ***Indian Tango***, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p.154.
5. Ibid., p.57.
6. Ibid., p.57.
7. Ibid., p.151.
8. Simone de Beauvoir, ***Le deuxième sexe*** 2, Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976, p.271.
9. Pierre Bourdieu, ***La domination masculine*****,** Éditions du Seuil, Paris, 1998, p.135.
10. Ananda Devi, ***Indian Tango*****,** op. cit., p. 57.

« Je ne veux pas mourir déjà, pense Subhadra. Pas maintenant. Pas encore. Pas tout de suite. Pas tout à fait [11] ». D'après la culture indienne, la ménopause est perçue comme la mort de la sexualité de la femme. L'homme impose des codes rigides pour la femme; ceux-ci se nourissent et s'imposent dans la famille. Subhadra ne voudrait pas faire partie de toutes les femmes ménopausées qui visitent le Kashi pour marquer la fin de leur vie. Elle masque son angoisse et sa fureur. Le feu reste au fond de son cœur; elle explose lorsqu'elle a une situation tourmentée. Elle est troublée par l'attitude de sa belle-mère qui dit : « C'est le moment de couper les liens avec la vie matérielle, de préparer le Samadhi et de t'apprêter à partir[12] ». Comme le dit Agacinski « dans cette tradition, la féminité, toujours associée au corps, à la sensibilité, à la nature, est donc métaphysiquement dévalorisée[13] », Subhadra s'inquiète et se sent agitée par le mythe patriarcal. Devi met l'accent sur le destin de la femme ménopausée dont la consolation est de faire la paix avec les dieux.

Subhadra se met à se lasser du travail monotone dans la cuisine. Elle se sent isolée et étrangère dans sa maison où ni son mari ni sa belle-mère ne lui donne aucun confort. Il n'y a personne à comprendre la douleur et la souffrance qui s'accumulent à l'intérieur de cette femme. Subhadra n'a même pas envie de se regarder dans le miroir et néglige son corps. Devi décrit : « Elle a été si longtemps absente d'elle même qu'elle ne sait plus à quoi ressemble son corps, n'y trouve plus aucun intérêt, grossir, maigrir, s'épaissir, s'affiner, quelle importance ?[14] ». Lorsque Mataji continue à insister sur sa visite à Kashi, Subhadra reste silencieuse sans montrer sa colère mais c'est un silence qui est dangereux parce que Subhadra a le désir de vivre sa vie. L'angoisse de l'étrangeté à la maison la tourmente gravement. Subhadra n'a pas de voix à la maison et elle est piégée dans un statut subalterne par le patriarcat. L'oppression familiale pousse Subhadra de quitter son statut secondaire et de chercher sa libération.

Subhadra se passionne pour la musique et le sitar dès la jeunesse. Grâce à la passion pour la musique et le sitar, Subhadra passe tous les jours devant un magasin d'instruments de musique. Elle contemple les instruments de sitar chaque fois elle passe par le magasin. Dans ce magasin d'instruments de musique, Subhadra rencontre une femme étrangère qui est en effet la narratrice de ce roman. C'est une écrivaine étrangère qui erre dans les rues en quête d'une inspiration pour son art d'écriture. Cette écrivaine innommée se passionne pour la musique et s'éprend aussi de la chair de la femme indienne. Le regard excitant de cette écrivaine enflamme la passion de Subhadra. L'aventure amoureuse pousse Subhadra de fréquenter la boutique où l'étrangère l'attend impatiemment. Subhadra et l'écrivaine sont toutes deux fascinées par le sitar. Un jour, Subhadra entre dans le magasin pour jouer un sitar. Subhadra, qui porte un sari, s'assied par terre avec l'instrument gracieusement que l'écrivaine admire de l'extérieur. Elle est parfaitement séduite par la beauté de Subhadra et attend la musique. Un autre jour, lorsque Subhadra est en train d'admirer le sitar l'écrivaine la touche. Ivre d'érotisme, l'écrivaine traîne Subhadra comme un enfant chez elle. Les deux femmes s'entendent bien sexuellement.

C'est une transformation physique et psychologique chez Subhadra à travers l'érotisme. Subhadra réfléchit sur l'absurdité de son existence en exécutant les tâches domestiques monotones. Elle réfléchit à son statut féminin qui s'est perdu dans sa maison. Subhadra

11. Ibid., p.72.
12. Ibid., p.70.
13. Sylviane Agacinski, ***Politique des sexes***, op.cit., p.85.
14. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.52.

se lasse de la vie quotidienne qu'elle a acceptée sans poser des questions. Elle s'interroge sur son existence qui est en péril. Un conflit se naît entre son rôle domestique et ses désirs sexuels. Il y a un changement chez Subhadra du rôle familial classique à la découverte transgressive du soi.

Subhadra commence à vociférer contre les idéologies de la société et à révolter contre l'exercice de l'autorité sur elle. Ses pressions familiales endurcissent la force de sa résistance et la révolte se manifeste par la transgression de l'instruction autoritaire de sa famille de rendre visite à Kashi. C'est le jour de départ pour Bénarès. Sa famille attend Subhadra sur le trottoir mais elle se demande où aller. Devi décrit : « Vers eux ou dans la direction opposée... Le mot choisi par sa pensée l'arrête. Celui-là et aucun autre. La Transgression[15] ». Subhadra ne veut pas aller à Kashi. Elle reprend sa marche silencieusement sur le trottoir opposé malgré la colère de sa belle-mère et le regard fixe de son mari et de son fils. La réclamation de son identité l'oblige de s'aliéner du système culturel. En transgressant, Subhadra devient une femme libérée des codes rigides de la culture patriarcale. Elle rejette la passivité et s'engage dans une lutte contre le patriarcat. La stratégie de résistance et de libération s'effectue à travers son corps. Subhadra tente de récupérer son identité féminine à travers son corps et elle utilise son corps pour contester la société patriarcale.

Dans son essai ***Le Rire de la Méduse et autres ironies***, Hélène Cixous, une féministe française fait une critique du patriarcat et revendique la récupération du corps de la femme par la femme elle-même. Condamnant l'hétérosexualité où le plaisir sexuel de la femme est passif, Cixous glorifie la sexualité féminine, la puissance et l'abondance de la jouissance corporelle féminine. Dans sa théorie de l'écriture féminine, Cixous met l'accent sur le rejet de l'enfermement familial et conjugal, la subversion du patriarcat et la récupération du corps féminin. Elle ajoute que l'amour et le désir sont des forces subversives. Nous trouvons presque tous ces éléments dans les romans d Ananda Devi. La tentative révolutionnaire de Subhadra reflète la pensée de Cixous. Cixous affirme que la femme a été chassée de son propre corps parce que le corps devient la propriété de l'homme. Elle dit : « Nous nous sommes détournées de nos corps, qu'on nous a honteusement appris à ignorer [...][16] ».

Cixous exhorte la femme à récupérer son corps du patriarcat pour qu'elle puisse regagner son propre corps afin de valoriser son existence. Pour Cixous, le corps féminin, qui a été enfermé dans la vie familiale et conjugale, peut se libérer en secouant les normes patriarcales. Elle dit que la femme doit essayer sans cesse pour combattre contre la loi patriarcale. La femme doit être une bonne combattante pour sortir de la passivité. Elle affirme qu' :

> « une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre. Il faut tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer[17] ».

Le corps féminin, qui a été le terrain d'oppression, devient le terrain de rébellion. Cixous dit : « Maintenant, je-femme vais faire sauter la Loi : éclatement désormais possible, et inéluctable [...][18] ». Tout au long de son écriture, Cixous continue à prier pour la récupération du corps féminin. Pour Cixous, c'est l'heure de se réveiller, de prendre possession du corps et de faire

15. Ananda Devi, ***Indian Tango*****,** op.cit., pp. 191-192.
16. Hélène Cixous, ***Le Rire de la Méduse et autres ironies***, Paris, Éditions Galilée, 2010, p.55.
17. Ibid., p.46.
18. Cixous, ***Le Rire de la Méduse et autres ironies***, Paris, Éditions Galilée, 2010, p.57.

vivre la sexualité féminine rendue noire et morte. Comme Cixous s'engage à travailler contre les forces répressives qui provoquent l'oppression politique, toutes les actions subversives de Subhadra répercutent les idées révolutionnaires de Cixous. Elle rejette l'enfermement familial et conjugal, subvertit les valeurs patriarcales, récupère son corps et commence à trouver son propre plaisir par l'affaire lesbienne.

Le lesbianisme est donc le refus intégral de la société patriarcale et c'est encore le rejet des rôles imposés traditionnellement aux femmes pour regagner la maîtrise de son corps. La libération révolutionnaire de Subhadra se traduit par la transgression des codes de la féminité traditionnelle pour établir l'affaire lesbienne. Être lesbienne, c'est résister à l'hétérosexualité obligatoire et déconstruire l'hétérosexisme. Monique Wittig affirme :

> « Notre survie exige de contribuer de toutes nos forces à la destruction de la classe – les femmes – dans laquelle les hommes s'approprient les femmes et cela ne peut s'accomplir que par la destruction de l'hétérosexualité comme système social basé sur l'oppression et l'appropriation des femmes par les hommes et qui produit le corps de doctrines sur la différence entre les sexes pour justifier cette oppression[19] ».

Pour Monique Wittig, refuser de devenir ou de rester hétérosexuelles est un mode de résistance des lesbiennes[20]. Subhadra résiste à l'institution de l'hétérosexualité, refuse de rester hétérosexuelle et cherche une partenaire lesbienne. Pour Adrienne Rich l'identification-aux-femmes est une source d'énergie, une fontaine potentielle de pouvoir féminin et cela est violemment immobilisée et gaspillée sous le règne de l'institution hétérosexuelle. Pour elle, l'expérience lesbienne est une expérience profondément féminine[21].

Chez Subhadra, nous assistons à un conflit entre son rôle familial et son désir sexuel. La découverte de son propre soi évoque un changement transgressif et cette mutation aboutit à l'affranchissement des codes imposés par le patriarcat. Subhadra libère le corps pour chercher sa jouissance avec une étrangère. Elle découvre son érotisme féminin à travers le toucher de la femme étrangère. Grâce à une exploration interdite par le système patriarcal, Subhadra découvre la puissance du corps féminin. La renaissance du désir féminin permet de chercher la vie lesbienne voluptueuse. L'étrangère sent la douceur et le parfum du corps de Subhadra. Lorsque Subhadra est en train d'admirer le sitar, l'étrangère lance des jeux de séduction et la touche. C'est ce toucher échauffant qui excite l'érotisme féminin de Subhadra. Subhadra ne veut pas rompre la caresse de l'écrivaine. Pour Subhadra, le toucher est ardent, fort et intime. Toute la nuit, elle ne cesse pas de penser à ce toucher qui a réveillé son corps. Irigaray célèbre le toucher féminin qui peut provoquer des sensations fabuleuses chez la femme. Elle célèbre la puissance transformative du toucher. Irigaray dit que :

> « la femme « se touche » tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui s'affectent[22] ».

19. Monique Wittig, ***La Pensée straight***, Paris, Balland, 2001, pp. 56-57.
20. Ibid., p.63.
21. Adrienne Rich, Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence, *Journal of Women's History*, Autumn2003, John Hopkins University Press, p.28, 34 (11-48). http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/Maus/viernes/AdrienneRichCompulsoryHeterosexuality.pdf
22. Luce Irigaray, ***Ce sexe qui n'en est pas un***, Paris, Les Éditions De Minuit, 1977, p.24.

Pour Subhadra, qui a toujours trouvé son corps comme « un objet bien étrange et dangereux[23] », cette caresse fait naître « un corps de plus en plus exigeant[24] ».Toutes les deux sont captivées par un amour fascinant et éprouvent le besoin de l'expression corporelle.

Subhadra commence à caresser son propre corps et à reconnaître les formes féminines si délicates et si merveilleuses. Entre ses jambes, elle éprouve une sensation de mouillé. Elle se touche pour découvrir qu'elle vient de rencontrer le désir. Elle se rend compte qu'il s'agit de la force de la passion. L'exploration de son propre corps lui enseigne qu'elle n'est pas prête à renoncer à sa vie. Elle se réveille et se convainc qu'il reste encore de la vie dans son existence féminine. Petit à petit, après avoir rencontré le bohème, Subhadra devient introspective. Elle commence à écouter la voix de son corps, qui brûle de vivre. Devi décrit : « Avant cela, elle ne savait pas quelle était la voix de son corps. Ni même que son corps avait une voix [25] ». Son corps commence à vibrer et à chanter en attendant la jouissance corporelle féminine. Cixous dit que :

> « je souhaitais qu'elle écrive et proclame cet empire unique. Pour que d'autres femmes, d'autres souveraines inavouées, s'écrient alors: moi aussi, je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs, moi aussi je me suis tant de fois sentie pleine à exploser de torrents lumineux, de formes beaucoup plus belles que celles qui encadrées se vendent pour toute la galette qui pue[26] ».

Cixous exhorte la femme à proclamer l'empire féminin où les zones érogènes multiples des femmes inventeront de nouveaux plaisirs artistiques. Comme le dit Cixous, Subhadra se rend compte de la richesse et de l'énergie de son corps. Elle n'arrive pas à dormir. Son corps fasciné la réveille. C'est seulement sur le bord de la ménopause que Subhadra redécouvre son existence, le désir de son corps, le désir féminin.

Le désir pousse Subhadra de fréquenter la boutique où l'étrangère l'attend impatiemment. Devi traduit l'érotisme de l'écrivaine qui dit : « Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qu'il reste en nous d'incomplet[27] ». Lorsque l'étrangère touche chaque corde de l'instrument de sitar, il s'imagine toucher le corps de Subhadra. Comme elle fera jouer l'instrument, elle rêve de faire danser le corps de Subhadra. Pour les deux femmes, leurs corps doivent s'unir pour danser le tango et ainsi éveiller le désir féminin afin de faire un défi au monde masculin. L'écrivaine amène Subhadra chez elle.

Devant l'étrangère, Subhadra est debout, sa poitrine dénudée, sa bouche entrouverte et sa longue chevelure défaite. Subhadra, ivre d'érotisme, se délivre à la sensation fabuleuse sexuelle avec la femme étrangère pour découvrir le plaisir le plus extraordinaire et la caresse d'une langue qu'elle n'a jamais connue. Elles s'entendent bien sexuellement. Le titre du roman *Indian Tango* justifie la danse érotique et exotique de ces deux femmes dont les corps connaissent les rythmes. Devi décrit : « Subhadra éclate de rire, ferme les yeux et se laisse ployer en arrière et entraîner dans ce tango qu'elle n'a jamais dansé, sauf dans le plus secret de ses rythmes[28] ». La vie devient très belle pour Subhadra. Ce plaisir corporel fait reconnaître à Subhadra la musique de son propre corps. L'écrivaine dit :

23. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.17.
24. Ibid., p.131.
25. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.90.
26. Hélène Cixous, ***Le Rire de la Méduse et autres ironies***, op.cit., p.38.
27. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.80.
28. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.186.

> « J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ?[29] ».

L'écrivaine inscrit la jouissance féminine sur le corps de Subhadra par sa langue.La culmination de l'érotisme est la découverte du soi. La femme renouvelée se dévoile, c'est quelqu'une qui cherche son plaisir féminin personnel. Pour Subhadra, ce plaisir lesbien n'est pas un acte d'humiliation mais c'est une renaissance de sa puissance féminine. Pour Subhadra, cette relation intime avec une autre femme débouche sur une véritable naissance de soi. Par des jeux d'érotisme, elle fait une révolte radicale contre les conventions établies par la société. L'exploration de l'interdit et l'agenouillement ne sont pas d'actes d'humiliation mais il s'agit d'une explosion de l'énergie féminine. Subhadra surmonte toutes les règles familiales et sociales pour transgresser le système patriarcal. En transgressant, elle devient une femme libérée des codes rigides de la culture patriarcale.

Conclusion

Pour Ananda Devi, il a toujours été une question de la propriété du corps féminin[30] parce que les deux pays, l'île Maurice et l'Inde refusent à la femme le droit à son corps. Devi voudrait libérer les femmes enchaînées, les femmes prisonnières et les femmes soumises de l'île Maurice et de l'Inde. L'auteure déteste l'image de la femme idéale établie par l'homme. Elle veut déstabiliser cette image et laisser vivre la femme comme elle veut de son corps. Pour Devi, si la femme commence à écouter la voix de son propre corps, ce n'est qu'une réaffirmation du droit que la femme a sur son propre corps. Devi renforce: « Le secret des femmes, c'est qu'elles veulent continuer de vivre, même après un demi-siècle d'existence, même après que tous les devoirs ont été remplis[31] ».

L'héroïne d'Ananda Devi rompt les lois patriarcales pour libérer son corps et affirmer son identité en tant que sujet désirant. La récupération du corps féminin, la reconnaissance du plaisir personnel et de la jouissance féminine nous amènent à la naissance d'un corps lesbien. La femme crée son propre univers où elle explore sa propre sexualité en révoltant contre la passivité imposée sur son corps par l'hétérosexualité. Devi reflète des enjeux contemporains de la société pour valoriser l'existence du corps de la femme; la femme se libère de toutes les contraintes patriarcales et cherche l'autonomie personnelle de son corps en réécrivant le concept de la féminité.

Ouvrages consultés

1. Devi Ananda, ***Indian Tango***, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
2. Agacinski Sylviane, ***Politique des sexes***, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
3. Beauvoir Simone de, ***Le deuxième sexe 1***, Paris, Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.
4. Beauvoir Simone de, ***Le deuxième sexe*** 2, Paris, Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.

29. Ibid., p.83.
30. *Jaipur Literature Festival 2014: An Interview With Ananda Devi* http://www.dnaindia.com/lifestyle/report-jaipur-literature-festival
31. Ananda Devi, ***Indian Tango***, op.cit., p.95.

5. Bourdieu Pierre, ***La domination masculine*****,** Paris, Éditions du Seuil, 1998.

6. Cixous Hélène, ***Le Rire de la Méduse et autres ironies***, Paris, Éditions Galilée, 2010.

7. Irigaray Luce, ***Ce sexe qui n'en est pas un***, Paris, Les Éditions De Minuit, 1977.

8. Wittig Monique, ***La Pensée straight*****,** Paris, Balland, 2001.

Articles consultés :

1. Abraham Marie, *L'Île Maurice : Source inépuisable d'inspiration*. http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/devi_maurice

2. Agnihotri Jeeveeta Soobarah, *Indian Tango: Une Analyse.* http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-18479486.html

3. Sultan Patrick, *Ruptures et héritages: entretien avec Ananda Devi.* http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html

4. *Jaipur Literature Festival 2014: An Interview With Ananda Devi.* http://www.dnaindia.com/lifestyle/report-jaipur-literature-festival

5. Dalhousie French Studies, Vol. 68, Hybrid Voices, *Hybrid Texts: Women's Writing at the turn of the Millenium* (Fall 2004), Dalhousie University. http:/www.jstor.org/stable/40836853

L'anxiété langagière et les changements y induits par les modalités collaboratives en classe de FLE

Vinita Tulzapurkar

Résumé

L'anxiété langagière évoque des sentiments anxiogènes chez les apprenants, vis-à-vis de l'apprentissage de la langue étrangère, plus spécifiquement la compétence orale. Alors que l'apprenant anxiogène se trouve bloqué pour prendre la parole en classe, la prise de parole entre camarades est libre et ouvert. Cet article cherche à relier la nature palliative de l'interaction ouverte et l'anxiété langagière. Il s'agit d'interpeller la nature des changements induits par les activités collaboratives sur l'anxiété langagière des apprenants. En quoi les modalités collaboratives facilitent le déblocage de l'anxiété chez les apprennats? L'article répond à cette problématique par le biais d'une étude de type actionnel menée auprès des apprennats en FLE pour une durée d'un semestre.

Mots-clés : compétence orale, anxiété langagière, activités collaboratives, apprentissage, interaction.

Introduction

Selon le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (2001, désormais CECRL), la compétence langagière se décline en deux compétences, celles de la reception et de la production. Ces deux compétences se mobilisent soit par le canal oral ou écrit. Dans la communication, les deux canaux de diffusion ont un rôle à part. Pourtant, l'apprentissage de la compétence orale (y compris la réception et la production) fait preuve d'un processus complexe et souleve de nombreux défis, à savoir le processus psycho-linguistique, le cadre contextuel et le cadre spatio-temporel, et l'anxiété. C'est ainsi que les capacités orales en langue étrangère font défaut chez les apprennats.

Dans cet article, nous cherchons à proposer une solution pour l'amélioration de la composante orale et de faire dissiper son caractère anxiogène. Cet article souhaite répondre à la problématique - En quoi les activités collaboratives influent sur l'anxiété langagière en classe de FLE ? Il a pour objectif spécifique l'étude de l'anxiété langagière, qui endigue souvent l'appropriation de la compétence orale. Est-ce que les activités collaboratives induisent un impact sur l'apprentissage de FLE ? Comment est-ce que ces activités facilitent l'interaction entre paires ? En quoi est-ce que la modalité collaborative fait baisser l'anxiété langagière ? Il s'agit d'étudier la relation fonctionnelle entre les modalités collaboratives et l'anxiété langagière des apprenants. Nous nous basons sur les théories de l'anxiété et nous étudions d'abord l'impact des activités collaboratives sur la compétence écrite. Ainsi, nous présentons la méthodologie développée pour étudier l'impact sur la compétence orale. Nous élaborons ensuite les domaines de l'influence de ces activités et leur portée vis-à-vis de l'anxiété langagière.

L'anxiété langagière

L'anxiété est une émotion universelle dont nous devons tous faire face à certains moments dans la vie. Selon Bridou et Aguerre « l'anxiété est une réaction émotionnelle courante qui se traduit habituellement par des manifestations physiologiques et des modifications comportementales. » (2012 : 375). Nervosité, pensées négatives et palpitations sont quelques-uns de ces manifestations. L'anxiété peut être distinguée selon les contextes. On fait face à l'anxiété dans une situation exigeante en générale. Il est possible de définir l'anxiété, spécifiquement dans un contexte scolaire. Cette anxiété consiste à une émotion anxiogène lié aux procédés de l'apprentissage, que ce soit vis-à-vis des exigences de travail, de performance, l'anxiété face aux tests ou aux difficultés dans l'apprentissage.

L'anxiété scolaire consiste encore à des anxiétés spécifiques pour des matières différentes. L'anxiété, dans un contexte scolaire existe vis-à-vis des sciences, ou des mathématiques ou tout simplement des tests en général. Et, les apprenants pourraient faire face à une anxiété langagière. Le grand intérêt pour ce domaine de recherche se fonde sur le fait que le degré d'anxiété dans la matière de langue seconde semble être considérablement plus élevé que dans d'autres matières (Cutrone 2009 ; Horwitz et al 1986).

En définissant l'anxiété langagière, Horwitz et al (ibid) définit 3 aspects de l'anxiété langagière – l'appréhension de la communication, l'anxiété de l'épreuve et la crainte de l'évaluation négative. MacIntyre (2007) attribue l'appréhension de communication à la perception individuelle de l'apprenant vis-à-vis de la communication anticipée avec l'autrui. Cette anxiété se soulève dans l'apprentissage de langue étrangère car dans la communication, l'apprenant se sent dénaturé car ses moyens langagiers de s'exprimer se limitent par rapport à sa langue première. L'anxiété langagière a été donc définie comme « le sentiment de tension et d'appréhension associé spécifiquement aux contextes d'une langue seconde, y compris les actions de parler, d'écouter et d'apprendre » (MacIntyre et Gardner, 1994 : 284).

L'anxiété de l'épreuve et la crainte de l'évaluation négative entraîne d'un phénomène psychologique qui à son tour provient très probablement du « moi » de l'apprenant, ce qui veut dire qu'elle est un facteur de motivation intrinsèque (Schwartz, 1972), issu par exemple de ses impressions personnelles, de sa perception d'autrui (autres apprenants, enseignants, interlocuteurs etc.) et de ses opinions sur l'apprentissage de la langue seconde, etc. Les apprenants s'estiment d'être ou de ne pas être capables de se débrouiller dans une situation de communication. En plus, ils se trouvent anxiogène en anticipation du retour de l'enseignement et du judgements que leurs paires puissent porter sur leur performance.

D'un côté, l'anxiété a un effet sur l'apprentissage et les procédés de l'apprentissage. De l'autre, l'anxiété langagière suscite des effets sur des éléments affectifs. Si l'on parle de l'apprentissage, les apprenants avec un niveau élevé de l'anxiété se trouve souvent bloqué vis-à-vis de l'apprentissage. Ils ont du mal à récupérer, mémoriser et mobiliser leurs compétences (MacIntyre et Gardner 1994). Souvent, l'anxiété nuit aux stratégies communicatives- les apprenants se trouvent bloqués, dans une impasse.

L'anxiété se fait sentir pour toutes les quatre compétences, et cela a un effet différenciés sur les quatre compétences langagières (ibid). Plusieurs chercheurs affirment que l'anxiété langagière se fait sentir plutôt dans le langage oral, et encore plus quand il s'agit de mobiliser la compétence de la production orale (Horwitz et al, 1986; Cheng et al,1999). Quand un

apprenant est invité à prendre la parole, il devient plus conscient de soi (Horwitz et al, 1986). Selon une recherche menée, la compétence orale se dégrade avec une augmentation correspondante dans l'anxiété chez les apprenants (Young, 1986). Afin d'éviter que l'anxiété langagière engendre l'apprentissage des compétences orales, il s'agit de créer une atmosphère de classe qui soit détendue, qui désacralise les erreurs et évoqué la confiance entre les paires.

Les modalités collaboratives

« Nous parlerons de travail collaboratif lorsque la cible commune du travail d'une équipe consiste, outre le travail en groupe, en la réalisation d'un produit final. Par travail collaboratif, nous désignons donc, d'une part, la coopération entre les membres d'une équipe et, d'autre part, la réalisation d'un produit fini » (Cord et Ollivier, 2001 : 53). Ainsi, les activités collaboratives, en classe, constituent le travail cohésif et simultané par deux ou plusieurs apprenants dans un but commun, affecté sous forme d'une tâche par l'enseignant. Les principes de l'apprentissage collaboratif s'avèrent d'être propices à un apprentissage de langue seconde, malgré les spécificités des objectifs de l'apprentissage, le niveau langagier, et le contexte de l'apprentissage (Wilhelm, 1999). Des chercheurs se prononcent sur le développement cognitif, l'amélioration langagière et l'avancement des relations interpersonnelles grâce aux activités collaboratives en classe de langues étrangères (Villamil et Guerrero, 1996; Swain et Lapkin, 1998). À partir d'une étude menée dans une classe de l'anglais langue étrangère, Storch (2002) souligne que le travail en dyade a mené à une co-construction du savoir et a visiblement fait améliorer la performance individuelle. De même, ce travail collaboratif à donner l'occasion aux apprenants de recevoir un retour immédiat sur leur travail (Storch, 2005). Dans une classe de l'anglais langue étrangère, une étude sur l'évaluation par paires a révélé que les apprenants corrigent de manière efficace les erreurs dans l'écriture de leurs paires, et que cela encourage également une interaction active entre les apprenants (Zheng, 2007). Rollinson (2005) souligne que cette activité d'édition collaborative de l'écriture rend les apprennats plus critique envers leur travail et fait développer leurs compétences d'écriture. Plusieurs études (Storch, 1998; Berg, 1999; Hidden et Portine, 2020; Imanaka, 2010) mettent en évidence les avantages d'un travail collaboratif vis-à-vis des competence langagières et spécifiquement des compétences écrites en classe de langue étrangères. Par ailleurs, Rodrigues (2013) et Beaufils et Louchet (2019) présentent l'impact positif sur les capacités rédactionnelles en langue étrangère par les biais des outils numériques collaboratifs.

Tout ces travaux font avancer le cas du travail collaboratif dans une classe de langue. Pourtant, les travaux se limitent plutôt à la compétence écrite de la langue étrangère. Malgré le fait que le travail en binômes et en groupes a facilité l'interaction, la recherche fait défaut par rapport à l'amélioration de la compétence orale. Il se peut que, la compétence orale étant grandement entravée par l'anxiété langagière, le travail collaboratif ne résulte pas, de manière directe, dans une amélioration de performance des apprenants. Ainsi, nous tentons ici de relier ces deux variables qui pourraient s'influencer. En quoi est-ce que le travail en groupe valorise la prise de parole des apprenants ? Est-ce que l'interaction en groupe incite à une prise de parole libre ? Est-ce que l'activité collaborative fait baisser l'anxiété langagière des apprenants en langue étrangère ? Nous visons à étudier l'impact des modalités collaboratives sur l'anxiété langagière des apprenants vis-à-vis de la compétence orale en classe de FLE.

La méthodologie

Des activités pédagogiques axées sur des modalités collaboratives ont été mises en place dans des classes de FLE pour en dégager l'impact. Nous jouons le double rôle de chercheuse ainsi que l'enseignante. L'étude a été mené auprès de quatorze apprenants en premier et deuxième année de licence, inscrits au programme de BA in French Studies à l'Université de Mumbai, ayant un niveau A2 et B1 en français. L'étude a duré pour la période d'un semestre universitaire, soit quatre mois.

Afin de dégager l'impact des activités sur l'anxiété langagière des apprenants, il faut mesurer et comparer le degré de l'anxiété des apprennats avant et après les activités. Afin de compter la nature anxiogène, nous nous sommes penché sur le « Foreign Language Anxiety Scale » développé par Horwitz et al (1986). Ce questionnaire a facilité à mesurer l'anxiété langagière chez les apprenants avant et après les activités proposées. Le questionnaire développé par Horwitz et al constitue 33 questions vis-à-vis de la représentation de la langue et l'expérience de manier la langue. Les apprenants sont censés de répondre à une échelle de 5 (pas du tout d'accord, pas d'accord, neutre, d'accord et absolument d'accord). Étant donné la situation exolingue et le programme suivi par nos apprenants, 3 questions par rapport aux classes d'autres langues et l'interaction dans la langue seconde hors de classe ont été éliminées. Ainsi, notre grille de questionnement consistait de 30 questions auxquelles les apprenants devaient répondre sur l'échelle de 5. À ces 30 questions, nous avons ajouté deux questions supplémentaires, sollicitons l'opinion des apprenants vis-à-vis de la compétence langagière qu'ils trouvent la plus difficile et la plus facile. Comme nous ne voulions pas engendrer la mal compréhension de la grille par ces débutants de la langue, nous avons distribué la grille en anglais.

Nous avons créé un Google Form pour faire répondre à notre grille et tous les apprenants ont répondu aux questions deux fois, d'abord au début du semestre et puis à la fin du semestre, après avoir participé aux activités collaboratives. Toutes les deux fois, nous avons mesuré en chiffre le degré de l'anxiété chez tous les apprenants. Nous avons accordé les valeurs allant de 1 à 5 pour les cinq choix de réponses et la somme des valeurs nous a donné le degré de l'anxiété langagière des apprennats, avant et après les activités.

Des activités collaboratives ont été proposées dans chaque classe du semestre. Ces activités avaient principalement trois axes. En premier lieu, il s'agissait d'interagir avec l'un et l'autre, sans surveillance de l'enseignant. En deuxième lieu, la collaboration entre paires visait à une production finale, à une création collaborative. Et en troisième, les activités se terminaient sur une correction et une évaluation par paires. Le tableau suivant présente les types des activités, les procédés adoptés et des exemples d'activités.

L'axe de tâche collaborative	Les procédés adoptés	Exemple de l'activité proposée
L'interaction	Ces activités se sont produits de manière synchrone et spontanée en classe. Les apprenants ont été menés à se poser des questions pour solliciter l'information.	• Une activité de brise glace où les binômes se sont posés des questions pour solliciter l'information sur leur profil.

La production	Ces activités se sont produites soit en classe ou hors de classe.	• Après l'activité de brise glace, les apprenants sont invités à présenter leurs partenaires à la classe. • Les apprenants ont été donné un sujet à travailler en binôme ou en petits groupes. Ils ont préparé le discours et l'ont présenté à la classe dans le cours prochain.
La correction et l'évaluation par paires	Ces activités se sont produites de manière synchrone et asynchrone. Les apprenants sont accordés le droit de noter et puis évoquer les erreurs dans le discours de leurs paires.	• Les apprenants ont travaillé en binômes ou en petits groupes pour préparer un sujet et puis ils ont présenté le discours devant la classe. Pendant cette présentation, les autres apprenants sont invités à noter les erreurs et les suggestions. Ils sont accordés un peu de temps pour la discussion des erreurs sans surveillance de l'enseignant. • Une activité asynchrone a été lancé par le biais de numérique. Chaque semaine, en tant que professeur nous avons posté une question sollicitons l'opinion des apprenants sur le group WhatsApp. La question a été enregistrée à l'oral et les apprenants étaient invités à répondre à leur tour à l'oral. Chaque semaine, un apprenant a pris la charge de corriger les erreurs dans les audios de ses paires. Les erreurs doivent être discuté au niveau individuel, hors de classe et les apprenants doivent enregistrer leur réponse à nouveau tenant en compte leurs erreurs.

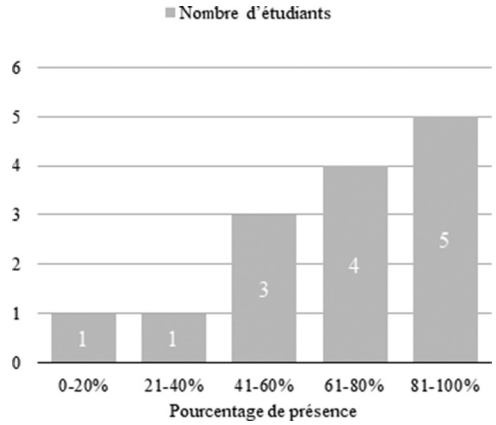
Ainsi, nous avons mis en place au moins une activité collaborative dans chaque séance pendant le semestre. De plus, nous avons assuré que les modalités de travail (en binôme, en petits groupes et en grands groupes) étaient variées. Par ailleurs, nous avons également veillé à ce que les apprenants ne travaillent pas toujours dans des mêmes groupes et que chaque apprenant ait l'occasion d'interagir et de travailler avec tous ses paires. Les activités se sont déroulées de manière organisée et structurée.

Les résultats

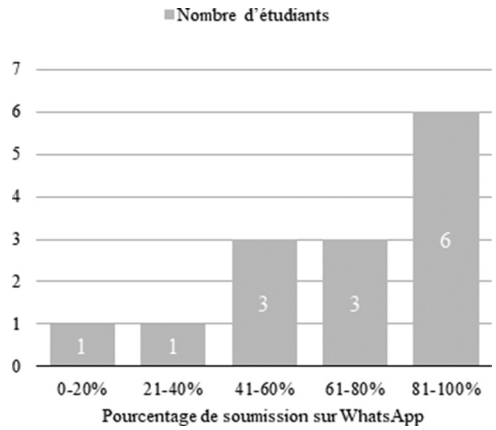
Dans cette partie, nous présentons les résultats tirés de cette enquête. Nous élaborons sur la participation des apprenants aux activités dans les classes. De même, nous discutons, dans une optique comparative le degré de l'anxiété langagière observé et mesuré chez les apprenants.

La participation des apprenants

Les apprenants avaient l'occasion de participer à toutes les activités proposées en classe et également à celles proposées comme un travail autonome, hors de classe. Nous prenons en compte deux paramètres vis-à-vis de la participation des apprenants. La présence des apprenants en classe est le premier critère, car la presence en classe assure que l'apprenant s'implique dans les activités proposées. Deuxièmement, nous prenons en compte la soumission des réponses enregistrées sur le groupe WhatsApp pour mesurer l'implication des apprennants hors de classe.



Ce graphique représente la pourcentage de la présence des apprenants en classe. Parmi les 14 apprenants, 12 apprenants ont une présence de plus de quarante pourcent et juste 2 apprenants, dont la présence est inférieure à quarante pourcent.



Ce graphique représente le pourcentage de la soumission des enregistrements sur le groupe WhatsApp. Pendant le semestre, nous avons sollicité les réponses des apprenants a 20 questions sur le groupe WhatsApp, soit une ou deux questions par semaine. Presque la moitié des apprenants ont soumis leurs réponses à toutes les questions. Les deux apprenants qui ont une participation inférieure a quarante pourcent dans les activités, sont les mêmes qui ont une présence inférieure en classe. À tour de rôle, chaque apprenant a pris la charge au

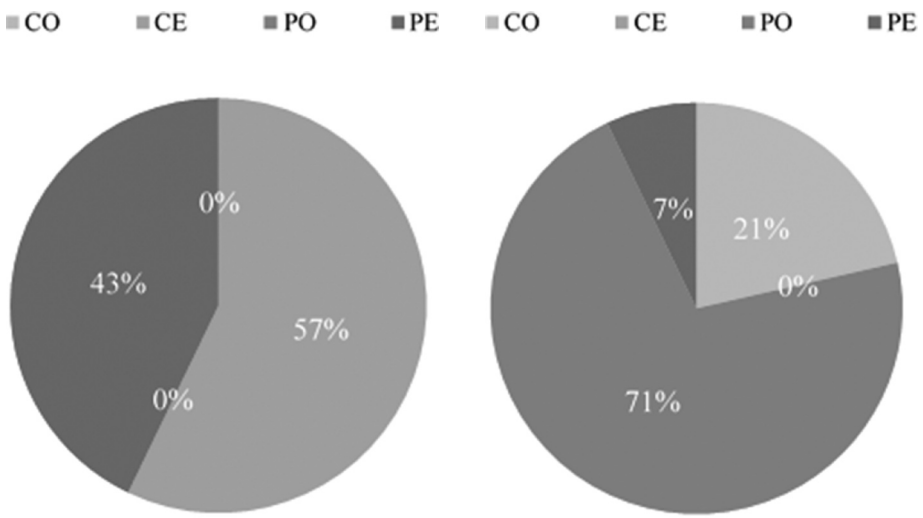
moins deux fois, de corriger les soumissions et de communiquer les corrections à ses paires. Chaque apprenant a effectué cette tâche dans de meilleurs délais.

Ainsi, la participation des apprenants a été satisfaisante. À l'exception de deux apprenants, tous les apprenants se sont impliqués dans le travail de manière continue et assidue. À partir de nos observations en cours, en tant qu'enseignante, nous avons remarqué une amélioration dans le niveau langagier des apprenants. Par ailleurs, au fur des activités en classe, nous avons constaté que les apprenants ont commencé à prendre l'initiative dans les activités et la prise de parole par les apprenants à été volontaire vers la fin du semestre par rapport à sollicitation de la part de l'enseignant, qui était nécessaire au début.

Les compétences faciles et difficiles

Dans la grille de questions, nous avons sollicité la réponse des apprenants vis-à-vis de la compétence qu'ils trouvent la plus facile et la plus difficile. Ils ont répondu à ces questions avant et après les activités collaboratives. Les graphiques suivants représentent le pourcentage des apprenants par rapport aux quatre compétences langagières, comme les définit le CECRL. (Compréhension orale, CO; Compréhension écrite, CE; Production orale, PO; Production écrite, PE)

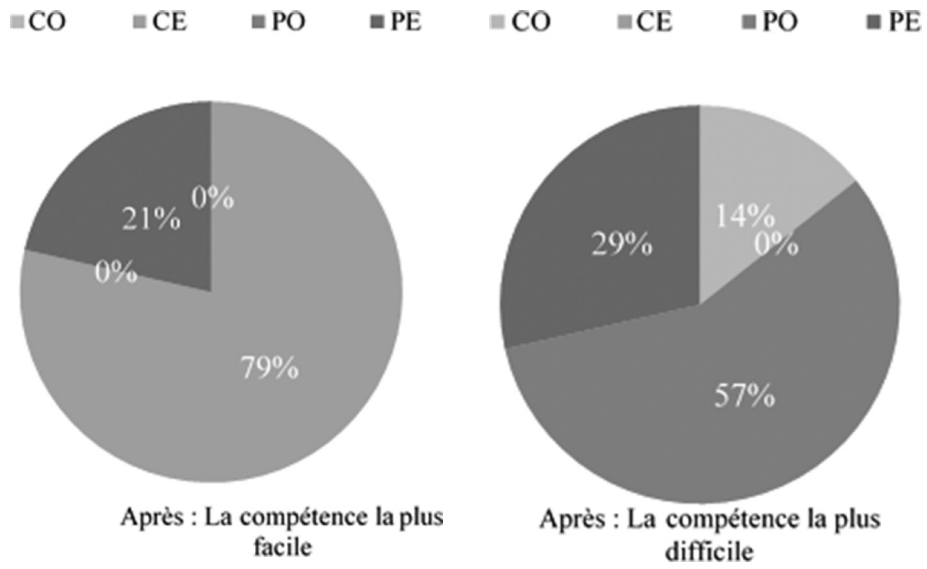
Au début du semestre, presque tous les apprennats trouvent des compétences orales (y compris la compréhension orale et la production orale) difficiles. Aucun apprenant ne pensent pas qu'une compétence orale soit sa compétence la plus facile.



Avant : La compétence la plus facile

Avant : La compétence la plus difficile

Les compétences orales dominent toujours ce que les apprenants trouvent le plus difficile, même à la fin du semestre. Pourtant le pourcentage de ces apprennats a réduit. Nous pouvons dire que les activités collaboratives de classe ont permis aux apprenants de surmonter les difficultés vis-à-vis des compétences orales.



L'anxiété langagière

Le degré de l'anxiété langagière chez des apprenants a été calculé au début et à la fin du semestre à l'aide de la grille distribué en Google Form. Tous les apprenants ont répondu à cette grille en classe. Le tableau suivant présente le degré de l'anxiété langagière avant et après le semestre. Les apprenants sont dénotés par des codes allant de A1 à A14. Nous voyons ici que tous les apprenants font face à certain type de l'anxiété langagière.

Apprenant	Le degré de l'anxiété langagière		
	Au début du semestre	À la fin du semestre	La différence entre le degré de l'anxiété
A1	71	71	0
A2	110	89	21
A3	70	60	10
A4	101	129	-28
A5	93	84	9
A6	88	89	-1
A7	43	43	0
A8	81	66	15

A9	78	62	16
A10	104	101	3
A11	97	87	10
A12	98	97	1
A13	104	83	21
A14	94	89	5

Le degré minimum possible : 30

Le degré maximum possible : 150

Ce tableau est indicatif de la présence de l'anxiété langagière chez tous les apprenants. Cependant, le degré de l'anxiété a changé pour tous les apprenants sauf 2, ainsi démontrant une différence de 0 entre l'anxiété au début et à la fin du semestre pour ces apprennats. Parmi les 12 apprenants, pour lesquels nous constatons un changement, l'anxiété a baissé pour 10 apprenants, et ce n'est que pour deux apprennats que l'anxiété, a en fait augmenté. Il est intéressant de noter que parmi les deux apprenants, qui font preuve d'une anxiété élevée, un apprenant (A4) est le même apprenant qui a un niveau de participation faible en classe et également en activités asynchrones. Le deuxième apprenant avec un niveau faible de participation (A7) n'a subit aucun changement vis-à-vis de son niveau de l'anxiété. La diminution la plus aigue en anxiété est remarqué chez A2 et A13, qui ont un haut niveau de participation en classe, (90% et 70% respectivement).

Nous avons ainsi calculé le niveau de participation des apprenants et le degré de l'anxiété langagière. Nous avons également étudié les compétences que les apprenants trouvent difficile et facile. Nous pouvons en déduire que, les activités proposées en classe ont eu un impact positif sur l'anxiété des apprenants et également sur leurs compétences langagières. La participation dans la classe et la collaboration avec les paires a facilité la baisse du degré de l'anxiété et a incité les apprenants à s'exprimer de manière libre et insouciante en classe.

Discussion

L'intégration des activités collaboratives en classe de FLE a résulté dans une baisse de l'anxiété langagière des apprenants par rapport surtout à la compétence orale en langue étrangère. La nature des activités a mis l'accent sur l'interaction entre paires, a désacralisé l'erreur et a incité à un partage de travail ce qui se traduit par un sens de création collective. Dans cette partie, nous analysons le dynamique de cette classe où les modalités collaboratives ont valorisé la composante orale, dans l'optique d'une approche communicative ce qui fait appel à un effet créateur en synergie en classe de FLE.

Les trois orientations de l'oral

Selon Nonnon (1999), l'oral peut être intégré dans une salle de classe à travers trois orientations. De prime abord, l'oral est considéré en fonction de la démarche de la classe

et de sa pertinence dans les relations interpersonnelles dans la classe . L'oral devient donc le moyen de l'interaction, mettant en œuvre le processus (les relations entre les étudiants, la situation de communication, la séquence d'interaction) et créant le produit (l'échange des messages parmi les élèves) Donc, l'oral s'impose dans le dynamique de classe comme moyen de communication. L'oral d'une langue étrangère est ainsi l'instrument qui crée et façonne le contexte social d'une classe (Kramsch, 1985). En deuxième lieu, l'oral est le médiateur du savoir, l'enseignant manipule l'oral pour le partage et la transmission du savoir. En troisième lieu, l'oral s'intègre à la classe comme l'objet linguistique et langagier de l'apprentissage en classe de langue.

Les activités collaboratives ont facilité une intégration complète et valorisée de la composante de l'oral par rapport aux apprennats. En travaillant en binômes ou en groupes, les apprenants se sont interagis en langue française, afin de discuter le travail à effectuer en groupe. Les activités de l'évaluation par paires ont invité les apprenants à changer de place en classe, l'enseignant n'étant plus le seul détenteur du savoir. Les apprenants ont manipulé l'oral pour expliquer les erreurs de leurs paires, ainsi utilisant la langue orale en tant que médiateur du savoir. Par rapport à la composante linguistique et langagière, l'objectif des activités était la production orale, ainsi valorisant l'oral comme l'objet de l'apprentissage. L'intégration des activités collaboratives en classe de FLE a accordé aux apprenants la possibilité de manier la langue orale à travers ses trois orientations. D'ailleurs, dans l'interaction orale, les apprennats ont mobilisé les deux compétences, celles de la réception et de la production orale. Les apprenants se sont ainsi familiarisés avec l'usage multiple de la composante orale, ce qui a eu un impact positif sur leur rapport avec la composante oral, ainsi entraînant une baisse de l'anxiété vis-à-vis de cet aspect langagier.

L'approche communicative

La didactique du FLE se situe aujourd'hui dans une orientation actionnelle et communicative. L'objectif de l'enseignement de la langue est de rendre l'apprenant un « acteur social » (CECRL, 2001 : 15) qui accomplit des tâches dans des situations de communication variées. Un acteur social doit être capable de manier la langue dans une situation sociale, ainsi exigeant que la classe soit un cadre propice à l'interaction. Cicurel (2002) dénomme la classe comme un « micro-monde de l'interaction » alors que Kramsch (1985) définit un continuum de l'interaction dans ce micro-monde, où l'on passe d'un discours pédagogique, progressivement vers un discours naturel. Les activités collaboratives facilitent cette progression, car la classe devient un lieu d'une interaction ouverte, ou le rôle de l'enseignant se limite à un étayage. Les apprenants se mobilisent dans la classe comme des interactants, prenant en compte le contexte de la classe et la société de cette classe et leurs paires. Les apprenants sont ainsi menés à agir dans le micro-monde de la classe, qui n'est qu'un modèle de la société réelle. Ainsi, l'action collaborative a renforcé le principe d'un « acteur social » et a orienté l'apprentissage dans une approche communicative.

La synergie en classe de FLE

L'intégration des activités collaboratives dans la classe de FLE a facilité une mise en valeur de la composante orale de la langue ainsi qu'un apprentissage par l'approche communicative. Par ailleurs, ces activités ont permis de créer une atmosphère détendue en classe. Les

apprenants, mis en position de médiateur du savoir, ont gagné la confiance de prendre la parole en classe. L'enseignant a été mis en position de guide et facilitateur, ce qui a relégué l'autorité de l'enseignant au deuxième plan, ainsi invitant les apprenants à un libre prise de parole. L'évaluation par paires a incité à une entraide, ce qui a fortifié des relations entre paires, faisant appel à un effort collaboratif dans les activités de production. La correction des erreurs par les paires fait modifier la perception des erreurs. Les erreurs deviennent acceptables et sont désacralisées, car elles ne sont pas mis au premier plan par l'autorité de l'enseignant, mais deviennent plutôt un sujet de discussion informelle entre les paires. Cela crée une atmosphère cohésive de classe, ou l'apprenant est assuré qu'il est en mesure de faire appel à l'aide de ses paires. En tant qu'enseignant, nous avons remarqué, que quand un apprenant s'est trouvé bloqué, les apprennats de la classe ont proposé des mots ou des expressions pour aider à compléter le discours de cet apprennat. Les activités collaboratives ont ainsi créé une atmosphère d'échange, de l'entraide et de partage, faisant appel à une synergie créatrice en classe.

L'approche communicative s'oriente vers une centration sur l'apprenant. L'apprenant est ainsi au premier plan de l'apprentissage. Les activités collaboratives ajoutent à ce role de l'apprenant et lui accordent une position plus importante en classe. L'atmosphère de la classe et les relations interpersonnelles entre les paires influent sur l'anxiété des apprenants. Ainsi, les activités collaboratives permettent de baisser l'anxiété langagière des apprenants.

Conclusion

L'intégration des activités collaboratives en classe de FLE a eu des résultats favorables vis-à-vis de l'anxiété langagière des apprenants. Les apprenants se sont tous impliqués dans le travail, sauf certains apprenants timides qui ont hésité au début de ces activités. Nous, en tant qu'enseignante, on du jouer un rôle de facilitateur afin de faire insérer ces apprennats dans le dynamique des activités. Pourtant, la nature rassurante des activités a aidé à baisser l'anxiété des apprenants et les a incité à participer de manière assidue dans les activités. Ainsi, les activités collaboratives, même si efficaces, font preuve de certaines lacunes. La tâche de s'en tirer incombe à l'enseignant, en assurant une atmosphère encourageante et ouverte pour les apprennats. Par ailleurs, il s'agit également d'assurer que les activités veillent à ce que des relations interpersonnelles se tissent en classe, en créant des groupes de travail divers et variés. À partir de cette étude, nous pouvons conclure que les activités collaboratives ont un grand succès, non seulement vis-à-vis des compétences langagières et surtout orales, mais aussi vis-à-vis de l'anxiété langagière chez les apprenants. Il faut cependant remettre en question le rôle multiple que joue l'enseignant. Il nous reste d'étudier ce rôle spécifique de l'enseignant, où il met en place les activités par son autorité mais il se retire du premier plan pour valoriser la contribution des apprenants. Cette étude a mis en lumière les avantages de l'intégration des modalités collaboratives en classe de FLE. Dans l'avenir, nous cherchons à étudier davantage le rôle de l'enseignant dans le dynamique d'une classe de langue interactive et collaborative.

References

1. Beaufils, A., et Louchet, C. (2019). Écriture collaborative en cours de langue étrangère : une expérience entre des étudiants universitaires en France et au Portugal. *Paralá da tarefa: implicar os estudantes na aprendizagem de línguas estrangeiras no ensino superior*, 68-94.

2. Berg, E.C. 1999. The aspects of trained peer response on ESL students' revision types and writing quality. *Journal of Second Language Writing 8*(3), 215–241.

3. Bridou, M., & Aguerre, C. (2012). Mémoire: L'anxiété envers la santé : définition et intérêt clinique d'un concept novateur et heuristique. *Annales Médico-Psychologiques*, 170375-381.

4. Cheng, Y., Horwitz, E., et Schallert, D. (1999). Language Anxiety: Differentiating Writing and Speaking Components. *Language learning, 49*(3), 417-446.

5. Cicurel, F. (2002). La classe de langue un lieu ordinaire, une interaction complexe. *Acquisition et interaction en langue étrangère (AILE), 16,* 145-164.

6. Conseil de l'Europe. (2001). Cadre européen commun de référence pour les langues – Apprendre, enseigner, évaluer.

7. Cord B. et C. Ollivier (2001). En quoi le travail collaboratif peut être soutien à la recherche de cohérence dans un processus de construction d'un cadre d'enseignement/apprentissage du FLE sur Internet ? Compte rendu du concours d'écriture poétique Maurice Carême, Projet Babelnet, en *Actes des Colloques UNTELE, Université de Technologie de Compiègne, 2,* 51-64.

8. Cutrone, P. (2009) Overcoming Japanese EFL Learners' Fear of Speaking. *Language Studies Working Papers*, 1, 55-63.

9. Hidden, M., et Portine, H. (2020). Des pratiques collaboratives rédactionnelles en (français) langue étrangère à l'appropriation individuelle de l'écrit. *Revue TDFLE, 76.* https://doi.org/10.34745/numerev_1292

10. Horwitz, K., Horwitz, M., & Cope, J. (1986). Foreign Language Classroom Anxiety. *Modern Language Journal*, 70 (2), 125-132.

11. Imanaka, M. (2010). Comparaison entre francophones et japonophones des perceptions d'une écriture collaborative dans la classe de FLE et implication au Japon. *Synergies monde, 7,* 51-61.

12. Kramsch, C.J. (1985). Classroom interaction and discourse options. *Studies in second language acquisition,* 7(2), 169-183.

13. MacIntyre, P.D. (2007). Willingness to Communicate in the Second Language: Understanding the Decision to Speak as a Volitional Process. *Modern Language Journal. 91*, 564-576.

14. MacIntyre, P., & Gardner, R. (1994). The Subtle Effects of Language Anxiety on Cognitive Processing in the Second Language. *Language Learning, 44*(2), 283-305.

15. Nonnon, E. (1999). L'enseignement de l'oral et les interactions verbales en classe : champs de référence et problématiques (Aperçu des ressources en langue française). *Revue française de pédagogie,* 129, 87-131.

16. Rodrigues, C. (2013). Analyse des interactions lors de l'écriture collaborative en ligne et apports pour l'apprentissage de l'anglais langue étrangère. *Colloque échanger pour apprendre en ligne,* 6-8.

17. Rollinson, P. (2005). Using peer feedback in the ESL writing class. *ELT Journal, 59*(1), 23-30.

18. Schwartz, L. (1972). *Educational Psychology: Focus on the Learner*. Holbrook Press.

19. Storch, N. (1998). A Classroom-based Study: Insights from a Collaborative Text Reconstruction Task[J]. *ELT Journal, 52* (4): 291-99.

20. Storch, N. (2002). Relationships formed in dyadic interaction and opportunity for learning. *International journal of educational research, 37,* 305-322.

21. Storch, N. (2005). Collaborative writing: product, process and students' reflections. *Journal of second language writing, 14,* 153-173.

22. Swain, M., et Lapkin, S. (1998). Interaction and second language learning: two adolescent french immersion students working together. *The modern language journal, 82*(3), 320-337.

23. Villamil, O., et Guerrero, M. (1996). Peer revision in the L2 classroom: social-cognitive activities, mediating strategies, and aspects of social behaviour. *Journal of second language writing, 5*(1), 51-75.

24. Wilhelm, K.H. (1999). Collaborative dos and don'ts. *TESOL journal*, *8*(2), 14-19.

25. Young, D. (1986). The relationship between anxiety and foreign language oral proficiency ratings. *Foreign language annals, 19*(5), 439-445.

26. Zheng, C. (2007). A study of peer error feedback. *US-China foreign language, 5*(4), 25-29.