

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Diana Mistreanu (éds.)

Postcolonialisme, femmes et migration dans l'œuvre de Shumona Sinha



AVM.edition

**Postcolonialisme, femmes et migration
dans l'œuvre de Shumona Sinha**

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Diana Mistreanu (éds.)

**Postcolonialisme, femmes
et migration dans l'œuvre
de Shumona Sinha**



AVM.edition

Nous souhaitons exprimer toute notre reconnaissance envers le Passau International Centre for Advanced Interdisciplinary Studies (PICAIS), qui a accueilli Diana Mistreanu comme chercheuse en résidence pour travailler sur la rédaction et l'édition de cet ouvrage.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autor:innen; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: © Gregor Krause



Sofern im Text nichts Abweichendes angegeben wurde, ist dieses Werk als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International lizenziert. Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gilt nicht für Abbildungen und Inhalte (z. B. Grafiken, Textauszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind und sofern sich aus der am Material vermerkten Legende etwas anderes ergibt. In diesen Fällen ist für die Weiterverwendung des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Verpflichtung zur Recherche und zur Klärung der Erlaubnis liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeberinnen, Autor:innen noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

Printed in Germany

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

ISBN (Print) 978-3-95477-173-8
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-638-3
DOI 10.23780/9783960916383

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
in der Thomas Martin Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
info@tm-verlag.de
www.avm-verlag.de

Table des matières

Diana Mistreanu/Marina Ortrud M. Hertrampf
Shumona Sinha : une autrice, une œuvre 9

Migration, exil et (post)colonialisme

Guillaume Bridet
Le récit postcolonial, un récit de la mondialité parmi d'autres :
lecture des romans de Shumona Sinha 31

Vera Gajiu
Se rappeler sans s'en souvenir : les incidences de la mémoire
et de la langue dans *L'autre nom du bonheur était français* de
Shumona Sinha 45

Dirk Weissmann
Faire corps avec le français, contre l'obsession identitaire et
les inégalités raciales, sociales, genrées 55

Cécile Bonnemaïson-Rullon
La théâtralisation de la précarité des femmes migrantes chez
Shumona Sinha 67

Écrire la ville : entre géographie et espace narratif

Pankhuri Bhatt
Une étude géocritique de *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha 81

Ana Belén Soto
Calcutta ou la cartographie mémorielle de l'entre-deux 95

Malheur dans la famille : mères, filles et esprits déracinés

Marina Ortrud M. Hertrampf
Les liens familiaux sacrés ? La relation entre mères et filles,
pères et filles et les voies de l'autodétermination féminine
dans l'œuvre de Shumona Sinha 111

Sharmili Jayapal

Représentations de la femme migrante dans les romans
de Shumona Sinha.....127

Sylvie Freyermuth

L'écriture des lieux et des non-lieux dans *Apatride*
de Shumona Sinha.....137

L'œuvre de Shumona Sinha à travers des mondes (textuels) et des disciplines

Martina Stemberger

Un « patchwork multicolore » : transtextualité et transculturalité
dans *Le testament russe* de Shumona Sinha155

Andreea Apostu

Le double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*.
Identification et aversion171

Alison Rice

Points de repère. Shumona Sinha génère un nouveau genre
dans *L'autre nom du bonheur était français*183

Diana Mistreanu

Fiction littéraire et trouble de la personnalité narcissique.
Une lecture de Shumona Sinha à travers le prisme des
humanités médicales.....197

Daniela Mayer/Marina Ortrud M. Hertrampf

Shumona Sinha dans l'enseignement du français langue
étrangère: Réflexions sur la didactisation dans le collège
d'enseignement général à cycle court (*Realschule*) en Bavière213

Biobibliographies des contributrices et contributeurs.....225

Pour les citations des livres de Shumona Sinha, l'ouvrage utilise les sigles suivants :

FA pour *Fenêtre sur l'abîme* (2008)
AP pour *Assommons les pauvres!* (2011)
C pour *Calcutta* (2014)
A pour *Apatride* (2017)
TR pour *Le testament russe* (2020)
ANBEF pour *L'autre nom du bonheur était français* (2022)
SEN pour *Souvenirs de ces époques nues* (2024)

L'édition utilisée est à chaque fois indiquée dans la bibliographie se trouvant à la fin d'une contribution.

L'usage de l'écriture inclusive et le choix entre « auteure » et « autrice » relèvent de la volonté du contributeur ou de la contributrice.

Diana Mistreanu/Marina Ortrud M. Hertrampf

Shumona Sinha : une autrice, une œuvre

1. Écrire le monde à l'ère de la post-migration

Shumona Sinha est l'une des écrivaines contemporaines qui brouillent les catégories conceptuelles de la théorie et de la critique littéraires. Née en 1973 à Calcutta, capitale du Bengale-Occidental, elle habite depuis 2001 à Paris, où elle produit, depuis 2008, une œuvre littéraire écrite en français et consistant jusqu'à présent en six romans et un essai narratif autothéorique, récompensés par de prestigieux prix,¹ traduits en plusieurs langues,² et qui font tous l'objet des analyses réunies dans les chapitres de cet ouvrage. Affirmant souvent qu'elle est venue à la littérature « non seulement pour franchir les frontières mais pour les voir effacées » (Sinha/Noubel 2020), sa présence sur la scène littéraire contemporaine est emblématique des plaidoyers pour renoncer au nationalisme méthodologique qui s'est défini en France dans les années 1920 et 1930, et qui utilise la catégorie de nation comme cadre de l'étude du littéraire, de la création des canons et de l'enseignement de la littérature. L'œuvre de Sinha souligne la nécessité d'inscrire le débat et la réception littéraires dans une optique plutôt postnationale, plus à même de rendre compte des transformations du littéraire dans une société post-migrante (cf. Hertrampf 2025), c'est-à-dire une société qui « est profondément transformée et continue de se transformer du fait des migrations » (Everts 2018), y compris au niveau de sa production artistique. De nombreuses notions

¹ Pour *Assommons les pauvres!* (2011), elle a reçu le prix Eugène-Dabit du roman populiste 2011, le prix Valéry-Larbaud 2012, et l'Internationaler Literaturpreis 2016. À la suite de la publication de *Calcutta* (2014), elle a reçu le Grand Prix du Roman de la Société des gens de lettres 2014 et le Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises, décerné par l'Académie française.

² Ses romans ont été traduits en anglais, en italien, en arabe et en hongrois. En allemand, son œuvre a bénéficié de la traduction de Lena Müller et a été adaptée pour la scène à plusieurs reprises, par Anne Lenk au Thalia Theater de Hambourg et par Zino Wey au Residenztheater de Munich. Cf. Hertrampf (2020).

ont ainsi été forgées ces dernières années pour faire sortir la critique du binôme polarisé français/francophone, déconstruit par Jean Rouaud et Michel Le Bris (2007) moins parce qu'il serait obsolète et improductif, mais en raison des connotations à la fois politiques et axiologiques qu'il comporte lorsqu'il oppose la littérature française hexagonale à une production francophone souvent postcoloniale et perçue comme étant de seconde main, qui graviterait autour de la première ayant comme point de repère Paris, l'une des capitales de la République mondiale des Lettres (cf. Casanova 1999), et réactualisant ainsi la pensée impérialiste qui oppose le centre à la périphérie.

Qu'on la qualifie de francophone, de franco-indienne (Alfaro Amieiro 2022; Mistreanu 2019), d'écrivaine interculturelle (Alfaro Amieiro 2009), de « l'Indienne de la francophonie » ou « des lettres francophones » (RFI 2022), d'exographe, de francographe, de xénographe (cf. Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020; Hertrampf/Mistreanu 2024), d'allophone ou d'autrice « invitée » écrivant dans une langue d'adoption (Porra 2011), d'ectopique (Albadalejo 2011), de migrante, d'extraterritoriale ou de translingue, selon le terme forgé par Alain Ausoni pour désigner les écrivain·e·s au français sans enfance (2018), Shumona Sinha s'inscrit, comme l'écrit Margarita Alfaro Amieiro (2022), dans le paradigme cosmopolite qui caractérise de nos jours l'Europe de l'Ouest, transformant ses grandes villes, permettant le rapprochement de l'autre et créant des privilèges et des opportunités, mais aussi des problèmes sociopolitiques qui n'échappent ni à l'autrice, ni aux narratrices ou aux personnages. En effet – et l'un des objectifs centraux de cet ouvrage est de le montrer – l'œuvre de Sinha pose des questions qui dépassent son rapport à la langue française, pour lequel les écrivain·e·s translingues reçoivent une attention justifiée, mais qui biaise et réduit en même temps leur œuvre, reléguant au second plan, voire gommant, les dimensions narratives, stylistiques, esthétiques et le rapport au monde qui constituent, ensemble, le propre d'un·e écrivain·e – son « étymon spirituel », pour emprunter ce terme à Léo Spitzer (Jaubert 1996, 30; Delacroix 1995, 88).

Répetons donc une évidence : écrire dans une langue étrangère n'est guère nouveau, et encore moins depuis que l'ouverture progressive des frontières après la Seconde Guerre mondiale, la création d'un « village global » et l'investissement de certains pays dans le *soft power* (pouvoir culturel qui devient du capital politique) ont offert aux autrices et aux

auteurs le choix et la liberté de ne pas aligner leur pays d'accueil et leur pays de résidence, ou leur langue maternelle et leur langue scripturale. Les écrivain-e-s de langue française et d'une origine étrangère qui n'a pas de rapport colonial avec la France deviennent ainsi de plus en plus nombreux-ses, souvent amené-e-s au français par ce que Maryse Condé appelle une « Francophonie fétichiste » (Diani 2004, 331), à savoir une façon enthousiaste et idéaliste de percevoir la France en la réduisant à un stéréotype politico-scientifico-érotique, du « Pays des Lumières » au « Pays des Droits de l'Homme » et de l'élégance, de la valorisation de la culture et de l'amour romantique. Cette image de la France traverse par ailleurs l'œuvre des xénographes, par le biais d'un scénario narratif mettant en scène l'enchantement, suivi du désenchantement, d'un personnage d'inspiration autobiographique, que l'on retrouve d'un-e écrivain-e à l'autre depuis au moins Henri Troyat (*Aliocha*) jusqu'au « Paris de carte postale » de Shumona Sinha (2011), en passant par Romain Gary, Andreï Makine ou Akira Mizubayashi, pour n'en citer que quelques exemples. Si Sinha reste l'une des rares écrivain-e-s de langue française et d'origine indienne,³ sa multiple filiation culturelle, nationale et linguistique la range plus du côté d'auteurs et autrices comme Ari Gautier, d'origine indo-malgache ayant grandi à Pondichéry et habitant actuellement à Oslo, ou Jhumpa Lahiri, née à Londres de parents provenant du Bengale-Occidental, résidant aux États-Unis et écrivant en anglais et en italien, c'est-à-dire des écrivain-e-s qui nous exigent de repenser les frontières. Ce ne sont pourtant pas uniquement son choix linguistique et ses origines étrangères qui font de Shumona Sinha une autrice sur laquelle la critique doit se pencher longuement, et patiemment.

Écrivaine xénographe translingue dépourvue de rapport colonial direct avec la France, le parcours de Shumona Sinha peut être placé sous le signe d'une multiple métamorphose : générique par le passage de la poésie au roman – rappelons qu'en 1990, elle a reçu le prix Best Young Poet Award au Bengale et aussi que sa première publication en France a été une anthologie de poésie bengalaise qu'elle a traduite (Sinha/Ray 2007) –, et linguistique par son passage du bengali, sa langue maternelle,

³ En dépit de leur rareté, mentionnons le nom de Toru Dutt, poétesse bengalienne du XIX^e siècle, ou des contemporains Pradip Choudhuri, Kichenassamy Madavane, Stephan Van Puyvelde et Ari Gautier.

au français, qu'elle apprend à partir de l'âge de 22 ans et transforme en sa langue scripturale, même si elle parle également l'hindi et l'anglais. À ces métamorphoses s'ajoutent la traversée des continents et le passage d'un pays à l'autre, c'est-à-dire la migration, conjuguée au féminin et transformée en source d'inspiration pour la création de ses héroïnes (Hertrampf 2021; 2022; 2024). Mais la migration constitue également un réservoir de questionnements, d'inquiétudes et d'intranquillité, donnant lieu à un regard global et disloqué sur le monde actuel, que l'autrice scrute avec la même soif d'humanité et le même sentiment de révolte devant l'injustice, quels que soient le pays et le contexte culturel, politique ou religieux qui rendent possible cette dernière. Même dans le corpus des écrivain·e·s translingues, la posture de Sinha se distingue de celle des autres par son rapport à sa double filiation culturelle, mais aussi par son positionnement envers le paysage politique du monde contemporain; Sinha ne partage ni la révérence obséquieuse pour la France d'Akira Mizubayashi (2011), ni la nostalgie pour la patrie mise en scène par Andreï Makine, ou l'idée, défendue par le même écrivain, que l'on doit à la France un amour qui consiste à soigner ses blessures contemporaines uniquement en souvenir de ce que le pays a offert à l'humanité au fil de l'histoire ([2006] 2010). Francophone et francophile, Sinha n'est pas amenée à adresser des louanges à son pays d'accueil, mais au contraire: à travers un acte radical de *care* (Laugier 2010), et de sollicitude politiquement engagée, actualisant la position sartrienne sur la fonction sociale de l'artiste, il s'agit pour elle, qui fut marxiste dans sa jeunesse bengalaise, de souligner les failles de son pays actuel, en lui montrant constamment l'écart entre sa réalité et son potentiel, entre l'idéal démocratique qu'il peut incarner et les dérives qu'il commet. Elle le fait aussi bien par sa plume d'écrivaine qu'à travers ses tribunes dans les journaux et son activisme sur les réseaux sociaux. Mentionnons à cet égard, entre autres: sa lettre du 13 juillet 2023 à Emmanuel Macron, publiée dans *Libération*, dans laquelle elle reproche au Président la présence de Narendra Modi comme invité d'honneur de la fête nationale du 14 juillet, car « en invitant le chef d'État indien », le Président français « se montre aussi autocrate que son hôte » (Sinha 2023); sa tribune du 18 juin 2024 dans *L'Humanité* où, après la dissolution par le Président de l'Assemblée nationale, elle appelle à voter pour le Nouveau Front Populaire, militant ainsi pour « la fin de l'injustice sociale » (Sinha 2024); ou bien son deuxième roman, *Assommons les*

pauvres! (2011), illustrant la politique d'accueil des demandeurs d'asile en France, sous les auspices du droit humanitaire défini par les Conventions de Genève, et dont la publication a provoqué son licenciement immédiat de l'OFPRA (Office français de protection des réfugiés et apatrides), où elle travaillait comme interprète et qui lui a servi de source d'inspiration pour son œuvre.

C'est donc aussi bien par son style poétique que par ses stratégies narratives et ses choix thématiques, inspirés à égale mesure de sa propre biographie et de sa préoccupation pour l'actualité sociale et politique, de son intérêt pour la vie des demandeurs d'asile, des réfugiés, des femmes racisées, en bref, des subalternes, à savoir de celles et ceux se trouvant en dehors des systèmes de représentation dominants (Spivak 1988, 271-313), que Sinha crée son « étymon spirituel » la singularisant dans la littérature contemporaine de langue française. Les deux – le rapport entre son œuvre et sa biographie d'une part, et entre sa création littéraire et le monde de l'autre – invitent à repenser la notion d'auctorialité. Du côté de la mise en scène de soi dans le texte, cette dernière se décline chez Sinha à travers la modalité de la transbiographie dans son œuvre fictionnelle, et de l'autothéorie dans son essai narratif. La transbiographie (Mistreau 2021 ; cf. Freyermuth 2023), consistant à recréer par les moyens de la fiction non pas les données biographiques objectives comme la date de naissance, l'anthroponyme, l'adresse, etc. (Rosenthal 2018), mais les épisodes, les croyances, les éléments pertinents pour soi de la vie d'un-e écrivain-e, traverse l'œuvre sinhienne, permettant à l'autrice de mettre en scène des personnages et des scénarios inspirés de sa propre existence dans une œuvre qui se passe du pacte autobiographique, de la triple identité nominale entre le narrateur, l'auteur et le personnage, et des techniques de l'autofiction – que ses textes frôlent, mais à laquelle ils ne peuvent pas être réduits. Créatrice de mondes diégétiques fictionnels ancrés dans le réel, mais se détachant de celui-ci, le genre de prédilection de Sinha est ainsi ce que le critique littéraire Adam Kirsch appelle « le roman global » (2017). Il s'agit d'un roman qui s'intéresse, dans une perspective internationale, aux problèmes sociopolitiques du monde contemporain, de la migration au déséquilibre écologique, et dont l'esthétique met en évidence la place privilégiée de l'écrivain-e comme artiste qui scrute, observe, et (re)créé le réel par son langage.

Les romans de Sinha constituent en même temps des romans lyriques – une notion tombée dans l’oubli depuis qu’elle fut proposée, dans les années 1960, par Ralph Freeman (1963), mais qui reste d’actualité et caractérise une esthétique romanesque profondément poétique, ayant en son centre une conscience en train d’observer le monde, qu’elle exprime à travers une prose lyrique rappelant l’esthétique du rêve et de la rêverie. Ne retrouve-t-on pas dans cette description la vie intérieure et la façon d’appréhender le réel de Madhuban, la protagoniste de *Fenêtre sur l’abîme*, de même que celles de la narratrice d’*Assommons les pauvres!*, de Trisha (*Calcutta*), des trois héroïnes d’*Apatride*, de Tania (*Le testament russe*), ou encore de Sophia, le personnage principal de son dernier roman, *Souvenirs de ces époques nues*? Qui plus est, on reconnaît la même conscience féminine en train de scruter le monde également dans son essai, *L’autre nom du bonheur était français*. Dans ce texte, l’auteur revient sur son parcours biographique, entrelaçant la mise en scène de son expérience intime avec des réflexions sociales, culturelles et politiques, et mélangeant ainsi l’écriture de soi à la production d’une pensée critique dans un mouvement hybride, subversif et audacieux, qualifié d’autothéorie et auquel Lauren Fournier a récemment consacré une première monographie (2021). Le rapport que Shumona Sinha tisse autour de sa vie, de sa production littéraire et des valeurs auxquelles elle croit ne l’amène pourtant pas à créer tout simplement une œuvre fictionnelle engagée, dans le sens sartrien du terme, à l’image et à la ressemblance de sa posture et de l’éthos discursif qu’elle se construit dans les médias et sur les réseaux sociaux. Ses romans restent polyphoniques, reflétant la pluralité des visions du monde et la complexité des positionnements sociaux, idéologiques et affectifs se retrouvant dans une société. Ils constituent une œuvre dont le rapport au réel l’inscrit dans la poétique de la « littérature embarquée », notion récemment proposée par Justine Huppe (2023) pour décrire la politisation, ces trois dernières décennies, d’une production littéraire qui ne peut plus ignorer l’environnement qui la voit naître, dans lequel elle s’enracine et sur lequel elle porte. Se retrouvant d’un texte sinhien à l’autre, ces problématiques et ce rapport au réel traversent également son dernier roman, *Souvenirs de ces époques nues*, dont le titre constitue, à l’instar d’*Assommons les pauvres!*, une référence à Baudelaire – en l’occurrence au cinquième poème de « Spleen et idéal » décrivant un âge d’or ancien où les humains vivaient en parfaite harmonie.

2. Pour en finir avec l'orientalisme : *Souvenirs de ces époques nues*

Roman à la fois global (Kirsch 2017) et lyrique (Freeman 1963), illustrant le monde à travers le déplacement vers l'Inde de personnages originaires de France (Sophia), d'Allemagne (Markus Meyer) ou des États-Unis (Kate), le dernier ouvrage de Shumona Sinha dénonce avec encore plus de virulence un thème déjà abordé au fil de ses textes précédents ; il s'agit du rôle de l'Occident comme producteur d'images-clichés sur l'Orient, qui déforment celui-ci à travers un prisme en apparence valorisant, en réalité réifiant et raciste, qui se substitue, pour ce qui est de l'Inde contemporaine, à une réalité politique et sociale à la fois complexe et perfide. Quarante-six ans après la publication de l'essai d'Edward Said ([1978] 2005) montrant que la représentation de « l'Orient » est une construction culturelle occidentale, les propos du théoricien restent, pour Sinha, à réactualiser ; en effet, l'autrice se heurte régulièrement aux conséquences de l'orientalisme dans son quotidien parisien et s'en inspire ainsi pour imaginer les interactions sociales de ses personnages, des femmes migrantes ayant à subir un *male gaze* doublé d'un *Western gaze* non seulement érotisants et sexualisants, mais aussi, souvent, paternalistes, racistes, et partant, déshumanisants.

Montrant que, comme l'écrit Mark Fisher dans son essai, *Capitalist Realism* (2009), dans l'économie capitaliste actuelle tout devient marchandise, y compris l'anticapitalisme, *Souvenirs de ces époques nues* porte sur le voyage de Sophia, une jeune Française trentenaire en crise existentielle, professionnelle et affective, en Inde, où elle décide de passer un séjour spirituel dans un ashram. À l'orientalisme fait ainsi pendant l'occidentalisme (cf. Buruma/Margalit 2004), exprimé au niveau symbolique à travers les anthroponymes des personnages. Si Sophia est la protagoniste en quête de la sagesse, incarnant une posture paradigmatique de l'Occident classique, le nom de l'Allemand Markus Meyer, dont elle fera la connaissance en Inde, est commun et stéréotypé, évoquant de façon générique l'homme européen blanc. Dès lors, le texte ne ménage personne. Il illustre aussi bien l'ignorance – la « désinformation occidentale » (SEN 97) – concernant l'Inde que les pratiques autocratiques du pays de Modi encourageant la haine religieuse, en passant par la mise en scène des dérives d'un hindouisme prêchant, à travers ses textes sacrés,

la zoophilie et la prostitution des enfants, et dont les leaders spirituels appellent au boycott des commerçants musulmans et au viol des femmes musulmanes (*SEN* 136-137), accompagnant leurs injonctions du constat, paradoxal et ironique, selon lequel leur « religion est la religion de la paix » (*SEN* 138).

L'hindouisme *glamour* dans lequel Sophia espère trouver une solution à ses problèmes s'avère ainsi être un fantasme, le livre insistant là-dessus à travers les références intertextuelles récurrentes (*SEN* 43, 81) au best-seller d'Elizabeth Gilbert, *Mange Prie Aime* ([2006] 2008). Adapté à l'écran en 2006, ce dernier illustre, à travers la figure charismatique de Julia Roberts, le voyage de Liz, une femme à peine divorcée qui décide de parcourir le monde à la recherche d'elle-même, passant ainsi par l'Italie, l'Inde et Bali. Le scénario narratif initiatique de la quête de soi est pourtant subverti chez Sinha. Sophia n'est pas une nouvelle Liz, malgré la trajectoire similaire qui l'amène de l'Occident en Inde, où elle peut, comme l'héroïne de Gilbert, s'adonner à la méditation et à l'amour charnel – plus précisément, aux orgies organisées par le Guru de l'ashram où elle séjourne. À la différence de Liz, Sophia ne ressort pas épanouie de son expérience orientale. Les rares moments euphoriques qu'elle vit – par exemple, lorsqu'elle tombe amoureuse de Markus, le « DJ de génie » (*SEN* 116) berlinois, pensionnaire, comme elle, à l'ashram, ou lorsqu'elle devient proche de Sam, l'adolescent indien pauvre et orphelin qui l'accueille lors de son arrivée en Inde et devient son appui lorsqu'elle décide de quitter l'ashram – sont rapidement obscurcis par les moments de détresse, de solitude, et de confusion provoquée par la prise de conscience de l'écart entre la spiritualité que l'établissement « vend », et son fonctionnement réel, basé sur l'accumulation du capital, la déception et l'exploitation. Mais si dans les dernières pages du roman, Sophia se trouve à l'aéroport, prête à quitter l'Inde, « saisie de chagrin » (*SEN* 248) et envahie par la tristesse « comme de la poussière de terre tombant à verse sur son cercueil » (*SEN* 249), son parcours n'en est pas moins initiatique. Son voyage reste un processus d'apprentissage sur le monde, aussi difficile que nécessaire, exprimé au niveau narratif à travers un réseau d'espaces, de personnages, de relations sociales, d'états d'esprit et de conflits intérieurs et extérieurs, et qui a une portée pédagogique, aussi bien pour Sophia que pour le lectorat de Sinha. Le texte vise en effet à éduquer le public, à le détromper, à déconstruire les si puissantes

images orientalistes, au sens de Said, renforcées par le fonctionnement du capitalisme contemporain, par la méconnaissance de l'altérité culturelle et par la défaillance à s'informer activement là-dessus. L'ignorance et la naïveté de Sophia symbolisent celles que l'autrice attribue à l'Occident en général. Notons par ailleurs que, à l'instar des autres romans de Sinha, l'Inde est présentée ici dans son état désolant, à travers des paysages urbains insalubres, habités par une population déshumanisée et poussée au-delà de toute dignité (cf. *SEN* 17-20). Dans ce contexte, l'ashram où se rend Sophia, qui constitue aussi bien le chronotope que le déclencheur de l'action, attirant des personnages en crise et en quête spirituelle, s'avère être la synecdoque d'un État autocratique pratiquant le culte de la personnalité (celle, bien entendu, du Guru), la coercion et la punition. Ces dernières sont effectuées par « l'Assistant » et le personnel du Guru envers celles et ceux qui enfreignent le règlement de cet établissement géré par une petite élite qui s'enrichit aux dépens des populations pauvres, désabusées, qui peuplent le pays et la ville qui l'héberge. Comme souvent chez Sinha, il s'agit d'une métropole qui n'est pas nommée à travers son toponyme, mais dont la description renvoie à la ville de Calcutta.

Au-delà d'être un roman de critique sociale et d'interrogation d'un système économique qui se nourrit d'inégalités et les maintient, voire les renforce, *Souvenirs de ces époques nues* constitue donc également un roman d'apprentissage, aussi bien pour Sophia que pour le lecteur ou la lectrice présumé-e, « abstrait-e » (Schmid [1973] 1986, 28). Le texte dépeint les limites de la cognition humaine et le penchant de cette dernière pour la construction de catégories et de hiérarchies qui courent toujours le risque d'être instrumentalisées à des fins antihumaines. Le non-respect des droits humains, au cœur des thèmes abordés par Sinha depuis *Assommons les pauvres!*, est ainsi décortiqué ici à travers, d'un côté, l'illustration de la sociologie d'une mégapole indienne, et de l'autre, la représentation de l'impact social et psychologique des visions du monde et des pratiques déshumanisantes. Ces dernières constituent la ligne directrice du roman, qui se donne à lire aussi comme une métaréflexion sur la condition humaine. Le texte illustre, en effet, l'émergence de catégories et la création de hiérarchies oppressives à partir d'une double source : le besoin cognitif de simplifier le monde, de se passer de sa complexité en en créant des représentations mentales réductrices,

d'un côté, et de l'autre, les failles d'humanité individuelles qui deviennent des traits collectifs d'une société ; il s'agit de failles comme le désir de s'approprier l'autre, le manque d'empathie, le penchant pour l'exploitation des couches sociales vulnérables ou la mégalomanie – des tendances narcissiques et antisociales qui sont incarnées, à différents degrés, par plusieurs personnages (Markus, le Guru, « l'Assistant » du Guru), mais qui constituent aussi des principes d'organisation de la vie collective. Le parallélisme et le contraste, comme techniques narratives d'expression des inégalités sociales, traversent ainsi le texte. Par exemple, on apprend que dans le pays de l'ashram où des personnalités comme Markus – par ailleurs un ami d'Elon Musk (la métalepse et la référentialité sont récurrentes chez Sinha) – occupent une aire privilégiée, « une aile privée destinée à une petite élite » (*SEN* 57), « on compte plusieurs centaines de millions de mineurs. Plusieurs millions d'entre eux sont en situation de danger et de vulnérabilité, victimes de divers crimes, recrutés par les réseaux de délinquance. » (*SEN* 117) En outre, la mise en scène de l'espace s'inscrit dans la même isotopie de la précarité, par la mention des zones grises, souterraines, exclues des préoccupations de la politique locale et pourtant bien réelles, où habitent les gens défavorisés. À travers la même technique du contraste, le roman mentionne « gratte-ciel, maisons, cafés, restaurants, boutiques et bazars » (*SEN* 20) en dessous desquels vit, dans des tunnels, une population délaissée, abandonnée, affamée : « Le sol des autres est leur toit. [...] C'est un pays caché au fond du pays. Ni un territoire géographique, ni politique. Un pays comme dans un rêve, dans un cauchemar flouté » (*SEN* 20) se déroulant pourtant à l'intérieur d'un pays qui « émerge. Se pare de décorations, de volupté et de luxe. » (*SEN* 21)

Dans la même logique, Sinha continue de dénoncer le colorisme qui constitue un thème récurrent aussi bien dans ses romans précédents que dans son essai autothéorique. Subvertissant la pratique de désigner les personnes en fonction de ce que nous percevons comme être la couleur de leur peau, les pensionnaires de l'ashram sont nommé-e-s par la voix narrative hétérodiégétique à travers la couleur des habits qu'ils et elles portent ; on les divise ainsi en Blancs, Verts et Safrans, comme Sophia l'apprendra lors du premier jour qu'elle passe là-bas : « Les Blancs, aspirant à la *Pureté*. Les Verts, disciples aguerris. Les Safrans, en voie vers le *nirvana*. » (*SEN* 35) Dans une perspective intersectionnelle, le texte subvertit toutes les catégories socialement et culturellement construites

pour évaluer, diviser, et partant, discriminer les êtres humains, tout en tournant en dérision les pratiques spirituelles qui attirent vers l'Inde nombre d'Occidentaux en crise d'identité ou en quête de sens. Ainsi le Guru, transformé lui aussi en caricature et décrit comme « un homme gras, mou et avachi comme un flan raté », s'exprimant « dans un anglais cabossé, mêlé de langue locale » et proclamant le « refus de l'existence superflue » (SEN 35), utilise comme méthode de purification l'orgie, que Sophia transforme en élément de déconstruction des catégories identitaires qui préoccupent les personnages féminins de Sinha. Le passage où Sophia est décrite comme devenant « son corps et rien d'autre » (SEN 42) sert de point de départ pour une réflexion qui oppose l'intellect à la chair et confère à cette dernière un pouvoir égalitaire : « Les autres aussi ne sont que leurs corps. Chacun ignore le nom et le prénom de l'autre. Profession, famille, amis, entourage. Personne n'interroge personne au sujet de ses goûts musicaux, cinématographiques, artistiques. Au sujet de ses penchants politiques, de son engagement et de son désengagement. Ne donne ni ne reçoit aucun conseil financier, fiscal, administratif. [...] Dépossédés de race, de classe, dans une confusion de genre, ils sont de la chair offerte à la chair. Ôter tous les habits sociaux laisse-t-il l'esprit nu et vidé ? » (SEN 42) On retrouve, dans ce passage qui restitue les pensées du personnage, les questions qui taraudent les autres héroïnes de Sinha, notamment celles d'*Assommons les pauvres!*, de *Calcutta* et d'*Apatride*, qui doivent faire face à un monde qui les jauge et les juge en fonction de constructions culturelles auxquelles n'échappent ni les personnages transclasses comme Trisha (*Calcutta*), Esha (*Apatride*) ou la narratrice d'*Assommons les pauvres!* : quelle que soit leur profession, elles restent des femmes racisées, des femmes immigrées, ou des femmes tout simplement, ce qui comporte toujours, les univers romanesques de l'autrice le montrent, un risque de mécompréhension, de harcèlement moral ou sexuel, d'agression ou de microagression, même dans les rapport sociaux les plus bénins.

La dimension hétérotopique de l'ashram se retrouve ainsi subvertie, le temple se révélant ne pas être un « espace autre » (Foucault [1967] 2004) qui remet en question la réalité sociale, mais un endroit qui la recrée, à une échelle réduite. Présenté comme un lieu de quête et de transformation spirituelle, l'ashram finit par reconstruire à l'intérieur les hiérarchies sociales existantes en dehors de lui. Loin d'être un espace privilégié de

la conversion et de la connaissance de soi, un « ventre de la baleine », dans le sens de Joseph Campbell ([1949] 2010, 87), où l'ordre du monde extérieur est remis en question et qui abrite de ce fait les métamorphoses mentales des héros et des héroïnes des récits d'initiation, l'ashram est, au contraire, un établissement où le suprémacisme de classe et de race (notion que nous entendons ici en tant que construction sociale et culturelle) trouve toute sa place. La religion sert de prétexte, voire de support, pour y prêcher « la race pure » (*SEN* 64), justifier la zoophilie et encourager la pédophilie (*SEN* 82-89). Pourtant, moyennant des sommes d'argent qui enrichissent une petite élite, les pensionnaires y achètent la possibilité de renoncer à la liberté et au raisonnement individuels, pour se soumettre à la volonté du Guru, comme Kate le rappelle à Sophia : « Kate se voit obligée de lui rappeler que l'Ashram n'est pas une colonie de vacances, un club privé géré par un site de rencontres. Le principe est de priver le corps de ses vivres habituels, de maintenir le jeûne sous toutes les formes, de le vider, l'affamer, et l'offrir au moment choisi par le Guru et pour le Guru à tous ceux auxquels il serait destiné » (*SEN* 77). Les établissements commercialisant la spiritualité illustrent l'une des idées centrales du livre, et l'une des leçons que Sophia apprend au cours de son voyage, à savoir le fait qu'au fond, « l'hindouisme file une alliance parfaite avec le consumérisme capitaliste » (*SEN* 68). Le salut, donc, se trouve ailleurs – mais où ?

Souvenirs de ces époques nues est un roman polyphonique, mettant en scène différents rapports au monde, de la naïveté de Sophia au besoin, sincère mais nuisible, de Kate de servir l'ashram et les croyances qui confèrent un sens à sa vie après son divorce, en passant par Sam et par Markus, deux incarnations d'une masculinité vulnérable et douce pour le premier, toxique, narcissique et patriarcale pour le second. Le renversement du regard que la perspective narrative opère, illustrant l'Inde à travers les yeux d'une Française, est un exercice d'imagologie qui permet à la fois de représenter et de déconstruire l'orientalisme contemporain, tout en renforçant les illustrations de l'occidentalisme. Le texte constitue en même temps une représentation de la précarité, entendue à la fois comme *precariousness* et *precarity*, deux termes qui, dans la terminologie de Judith Butler (2004), illustrent d'un côté la vulnérabilité inhérente à la condition humaine, liée à l'insécurité, à l'anxiété et au désespoir pour l'avenir (*precariousness*), et d'un autre côté, l'exclusion et la fragilisation

socio-économique de certaines classes, créées par les mécanismes de fonctionnement du capitalisme néolibéral (*precarity*). La solution, dans la poésie sinhienne, se trouve toujours dans l'action, dont les livres constituent une étape importante. L'écriture est, dans cette logique, envisagée comme un acte d'empathie créative visant à dépeindre les blessures du monde pour sensibiliser le lecteur et la lectrice, et les inciter à le soigner, à le réparer (Gefen 2017). La lecture, quant à elle, est l'antidote à l'ignorance, le véhicule de la connaissance de l'autre et de la prise de conscience nécessaire pour agir. Il est significatif dans ce sens que la mise en abyme où Kate et Sophia parcourent ensemble les textes sacrés de l'hindouisme se termine par la conclusion de Kate selon laquelle « les livres étaient une mauvaise idée » (SEN 88).

3. Femmes, migration et postcolonialisme : plan de l'ouvrage

Les thèmes dépeints dans *Souvenirs de ces époques nues* se retrouvent aussi dans les livres précédents de Sinha. Ces derniers font l'objet du reste de cet ouvrage. Ils sont enseignés en Inde et en France, mais aussi aux États-Unis, en Allemagne et en Hongrie, ayant déjà été analysés par la critique journalistique et universitaire à travers une multitude de prismes, comme les sources culturelles et littéraires et l'imaginaire de l'œuvre sinhienne (Lee 2019; Stephens 2021), l'immigration et la place dans le champ littéraire (Rice 2014), la dimension interculturelle (Alfaro Amieiro 2022; Hertrampf 2022; 2025), la mise en scène de la cognition spatiale (Mistreanu 2021) et de l'espace (Hertrampf 2025), la représentation de l'esprit (Mistreanu 2019) et des émotions (Mistreanu 2024), l'interaction entre les femmes et l'espace urbain (Hertrampf 2021; 2024), l'illustration de la figure de l'interprète (Raita 2023) ou l'identité et les rapports entre la France et l'Inde (Samoyault 2022). L'œuvre de Sinha a également été analysée, par Markus Messling (2023), à travers son rapport avec l'histoire intellectuelle occidentale, en lien avec la notion d'universalisme européen.

Les quatorze contributions à cet ouvrage sont réparties en quatre volets regroupant les thématiques saillantes de l'œuvre sinhienne. Le premier volet, « Migration, exil et (post)colonialisme », fait le point sur

la relation de l'œuvre de Sinha à l'héritage et aux récits postcoloniaux (Bridet), analyse le fonctionnement de la langue et de la mémoire dans *L'autre nom du bonheur était français* (Gajiu), se penche sur l'engagement de l'autrice, à travers le français, contre les inégalités de race, de genre et de classe sociale (Weissmann) et examine les stratégies empruntées au théâtre et utilisées dans l'illustration des femmes migrantes (Bonnemaison-Rullon). Le deuxième volet est consacré à la représentation de la ville natale de l'écrivaine, qui occupe une place centrale dans son œuvre. Intitulé « Écrire la ville : entre géographie et espace narratif », ce volet réunit deux contributions, la première consistant en une étude géocritique de *Calcutta* (Bhatt), alors que la seconde analyse la cartographie mémorielle créée par Sinha à travers la mégapole d'où elle est originaire (Soto). Le troisième volet s'arrête sur deux dimensions essentielles de la production littéraire sinhienne, qui s'entrelacent dans son œuvre. Il s'agit d'un côté des relations familiales, et particulièrement celles que les personnages féminins entretiennent entre eux, la maternité occupant une place problématique chez Sinha (Hertrampf), et d'un autre côté, de l'image de la femme migrante (Jayapal) et de son rapport à l'espace (Freyermuth). Le dernier volet est hétéroclite et regroupe des approches de l'œuvre sinhienne à travers différentes disciplines ou prismes théoriques. Il comprend l'analyse de la transtextualité et de la transculturalité dans *Le testament russe* (Stemberger), celle de la figure littéraire du double dans *Assommons les pauvres!* et *Apatride* (Apostu), l'examen des innovations génériques que l'autrice opère dans *L'autre nom du bonheur était français* (Rice), et enfin, une contribution sur la mise en scène du trouble de la personnalité narcissique lue à travers le cadre conceptuel des humanités médicales (Mistreanu), et une autre sur l'usage des textes de Shumona Sinha dans l'enseignement du français langue étrangère au niveau collège en Bavière (Mayer/Hertrampf).

Sur le bandeau du premier roman de Sinha, *Fenêtre sur l'abîme* (2008), publié aux Éditions de la Différence, on pouvait lire, à côté d'un portrait de l'autrice, l'inscription « une Indienne à Paris » – stratégie commerciale exoticiante soulignant en même temps, de justesse, le hapax que l'écrivaine incarnait sur la scène littéraire de la capitale française. Le bandeau de son dernier roman, *Souvenirs de ces époques nues*, publié en 2024 chez Gallimard, contient uniquement une illustration d'un temple hindou, alors que deux ans auparavant, son essai narratif autothéorique, *L'autre*

nom du bonheur était français, publié chez le même éditeur, était accompagné d'un bandeau soulignant le translinguisme de l'autrice : « D'une langue l'autre ». De l'accent mis sur la dimension étrangère de l'œuvre et de la présence de Sinha, sur son genre et sur son choix d'écrire en français, jusqu'à la mise en évidence de la littérarité de son œuvre et de sa capacité à mettre en scène et à interroger le monde, les stratégies éditoriales paratextuelle ont évolué, parallèlement à la réception de l'autrice par la critique. Le temps est ainsi venu pour une compréhension de la production littéraire contemporaine à la lumière du monde post-migrant dans lequel elle est créée, et où des catégories sociales, nationales, linguistiques ou de genre s'articulent à travers des dynamiques complexes, échappant constamment aux oppositions conceptuelles binaires et aux tendances réductrices, simplificatrices, pendant longtemps créatrices de sens, mais devenues, aujourd'hui, improductives. Politisation, francité, indianité, engagement, « embarquement » (Huppe 2023), translinguisme, migration, postcolonialisme et identité féminine s'articulent chez Shumona Sinha, d'un texte à l'autre, à travers le corps et l'esprit d'héroïnes traversant villes, pays et continents, mais aussi questionnements intérieurs et obstacles sociaux et culturels. Avec force et sensibilité, ses personnages se confrontent au monde qui les a vues naître, l'interrogent, lui demandent des comptes. Consacré à l'intégralité de l'œuvre créée jusqu'à présent par Shumona Sinha, de son premier roman jusqu'à son dernier, cet ouvrage se propose de poser un premier jalon critique collectif dans la réception de ce que nous qualifierons d'« œuvre monde ».

Bibliographie

- Albaladejo, Tomás (2011) : « Sobre la literatura ectópica », in : Bieniec, Adrian/Lengl, Szilvia/Okou, Sandrine/Shchyhlevska, Natalia (dir.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität*, Dresde : Thelem Universitätsverlag, 141-154.
- Alfaro Amieiro, Margarita (2009) : « Pluralisme axiologique ou cohérence culturelle : l'enseignement du champ de la littérature interculturelle », in : *Carnets* 1, <http://journals.openedition.org/carnets/4176> [20.09.2024].

- Alfaro Amieiro, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », in : *Çédille. Revista De Estudios Franceses* 21, 21-45.
- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Ausoni, Alain (2018) : « L'écriture translingue et la question de l'ailleurs. Réflexions à partir de la pratique littéraire d'Andreï Makine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 16, <https://doi.org/10.4000/fixxion.11230> [10.09.2024].
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004) : *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*, New York : The Penguin Press.
- Butler, Judith (2004) : *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, New York : Verso Books.
- Campbell, Joseph ([1949] 2010) : *Le Héros aux mille et un visages*, Paris : Oxus, trad. de l'anglais par H. Crès.
- Casanova, Pascale (1999) : *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil.
- Delacroix, Maurice (1995) : « La stylistique », in : Delacroix, Maurice/Hally, Fernand (dir.) : *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris : Duculot, 85-95.
- Diani, Marco (2004) : « Littérature féminine et Francophonie », in : *Hermès* 3/40, 328-332.
- Everts, Jonathan (2018) : « Multiculturelle et <postmigrante>. L'épicerie du coin », in : *Hommes & Migrations* 1/1320, 61-67.
- Fisher, Mark (2009) : *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Royaume-Uni : Zero Books.
- Foucault, Michel ([1967] 2004) : « Des espaces autres », in : *ères | Empan*, 2/54, 12-19.
- Fournier, Lauren (2021) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.

- Freeman, Ralph (1963) : *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton : Princeton University Press.
- Freyermuth, Sylvie (2023) : « Une brève lecture du Cycle «La vie poétique» à travers l'étude de la constitution de la mémoire autobiographique chez Jean Rouaud », in : Freyermuth, Sylvie/Mistreau, Diana (dir.) : *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, Paris : Hermann, 129-150.
- Gefen, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gilbert, Elizabeth ([2006] 2008) : *Mange Prie Aime*, Paris : Calmann-Lévy, trad. de l'anglais par Christine Barbaste.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2020) : « Shumona Sinha », in : *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 6/111, Nachlieferung, 1-26.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2021) : « Urbane (Über-)Lebensraume von Migrantinnen in den Romanen von Shumona Sinha », in : Hertrampf, Marina Ortrud M./Nohe, Hanna/Von Hagen, Kirsten (dir.) : *Au carrefour des mondes | An der Schnittstelle der Welten. Récits actuels de femmes migrantes | Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich : AVM, 231-261.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2022) : « Migration mal anders: Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres!* », in : *Französisch heute* 53/2, 15-19.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : « Paris et ses espaces du *Global South* dans les romans de Shumona Sinha : entre zones de contact et non-lieux, zones de conflit et hétérotopies », in : Arnold, Markus/Lacroix, Thomas/Misrahi-Barak, Judith (dir.) : *Reconfiguring the Postcolonial City. Urban Ecotones in the Global South*, Leiden : Brill, coll. « Francopolyphonies » 37, 303-320.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2025) : « La francophonie littéraire comme littérature-monde en français : ou la lutte de Shumona Sinha pour une reconnaissance égalitaire », in : Hertrampf, Marina Ortrud M./Platelle, Fanny (dir.) : *Lendemains*, « Écritures post-migrantes franco-allemandes ».

- Hertrampf, Marina Ortrud M./Mistreanu, Diana (dir.) (2024): *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich: AVM.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2025): « Paris et ses espaces du Global South dans les romans de Shumona Sinha: entre zones de contact et non-lieux, zones de conflit et hétérotopies », in: Arnold, Markus/Lacroix, Thomas/Misrahi-Barak, Judith (dir.): *Reconfiguring the Postcolonial City. Urban Ecotones in the Global South*, Leiden/Boston: Brill, 303-320.
- Huppe, Justine (2023): *La littérature embarquée*, Paris: Éditions Amsterdam.
- Jaubert, Anna (1996): « Le style et la vision. L'Héritage de Léo Spitzer », in: *L'Information grammaticale* 70, 25-30.
- Kirsch, Adam (2017): *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York: Columbia Global Reports.
- Laugier, Sandra (2010): « L'éthique du care en trois subversions », in: *Multitudes* 3/42, 112-125.
- Lee, Mark D. (2019): « Crossing Boundaries External & Internal: The Writing Imaginary of Shumona Sinha », in: *Crossways Journal* 3/1, « Crossings in Women's Writing in French in the Twenty-First Century », <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/issue/view/302> [01.09.2024].
- Makine, Andreï ([2006] 2010): *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris: Points.
- Messling, Markus (2023): *L'universel après l'universalisme. Des littératures francophones du contemporain*, Paris: PUF.
- Mistreanu, Diana (2019): « Echoes of Contemporary Indian Francophone Literature: A Cognitive Reading of Shumona Sinha's *Fenêtre sur l'abîme* (2008) », in: *Politeja* 16/2/59, 177-194.
- Mistreanu, Diana (2021): *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris: Hermann.
- Mistreanu, Diana (2021): « De la géométrie impossible de la vie. La cognition spatiale dans l'œuvre de Shumona Sinha », in: Hertrampf, Marina Ortrud M./Nohe, Hanna/Von Hagen, Kirsten (dir.): *Au*

carrefour des mondes | *An der Schnittstelle der Welten. Récits actuels de femmes migrantes* | *Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich : AVM, 405-427.

- Mistreau, Diana (2025) : « Que ressentent les femmes migrantes ? Émotions et expériences intimes entre l'Orient et l'Occident dans l'œuvre de Shumona Sinha », in : Hertrampf, Marina Ortrud M./Xie, Xiaomeng (dir.) : *La littérature migratoire au féminin à l'interface entre l'« Orient » et l'« Occident »*, Munich : AVM, 93-110.
- Mizubayashi, Akira (2011) : *Une langue venue d'ailleurs*, Paris : Gallimard.
- Porra, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim/Zürich/New York : Olms.
- Raita, Camelia (2023) : « La figure de l'interprète chez Shumona Sinha entre < cogito tacite > et < cogito parlé > », in : *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* LXVIII/1, 317-332, <https://doi.org/10.24193/subb-phil.2023.1.18> [10.09.2024].
- RFI (2022) : « Shumona Sinha, l'Indienne de la Francophonie », https://www.youtube.com/watch?v=S7oqqj97_xU [10.09.2024].
- Rice, Alison (2014) : « Étrangères à elles-mêmes : l'immigration en France chez les nouvelles écrivaines francophones », in : Damlé, Amaleena/Rye, Gill (dir.) : *Aventures et expériences littéraires : Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, New York : Rodopi.
- Rosenthal, Gabriele (2018) : *Interpretive Social Research. An Introduction*, Göttingen : Göttingen University Press.
- Rouaud, Jean/Le Bris, Michel (dir.) (2007) : *Pour une littérature-monde*, Galimard : Paris.
- Said, Edward ([1978] 2005) : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, trad. de l'anglais par Sylvestre Meininger.
- Samoyault, Tiphaine (2022) : « *L'autre nom du bonheur était français*, de Shumona Sinha : le feuilleton littéraire de Tiphaine Samoyault », in : *Le Monde* 01.12.2022, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/12/01/l-autre-nom-du-bonheur-etait-fran->

cais-de-shumona-sinha-le-feuilleton-litteraire-de-tiphaine-samoyault_6152508_3260.html [01.09.2024].

Schmid, Wolf ([1973] 1986) : *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Amsterdam : Grüner.

Sinha, Shumona (2023) : « Monsieur Macron, en invitant Narendra Modi, vous avez sali mon pays, la France, que j'ai choisi par amour », in : *Libération* 13.07.2023, <https://www.humanite.fr/en-debat/diversite/shumona-sinha-ecrivaine-nous-voulons-vivre-et-rever-ensemble> [10.09.2024].

Sinha, Shumona (2024) : « Nous voulons vivre et rêver ensemble », in : *L'Humanité* 18.06.2024, <https://www.humanite.fr/en-debat/diversite/shumona-sinha-ecrivaine-nous-voulons-vivre-et-rever-ensemble> [10.09.2024].

Sinha, Shumona (2024) : *Souvenirs de ces époques nues*, Paris : Gallimard.

Sinha, Shumona/Noubel, Filip (2020) : « Entre Kolkata, Saint-Pétersbourg et Paris : Entretien avec la romancière Shumona Sinha », in : *GlobalVoices* 29/06/2020, <https://fr.globalvoices.org/2020/06/29/252661/> [10.09.2024].

Sinha, Shumona/Simon, Catherine (2011) : « Shumona Sinha : « J'écris comme je crache » », in : *Le Monde des livres* 15.09.2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/09/15/shumona-sinha-j-ecris-comme-je-crache_1572514_3260.html [10.09.2024].

Sinha, Sumana/Ray, Lionel (dir.) (2007) : *Tout est chemins. Une anthologie de poèmes du Bengale*, Paris : Le Temps des Cerises, trad. du bengali par Sumana Sinha.

Spivak, Gayatri (1988) : « Can the Subaltern Speak ? », in : Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (dir.) : *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres : Macmillan, 271-313.

Stephens, Sonya (2021) : « Creative Confinement and Narratives of Violence : Charles Baudelaire, Shumona Sinha and *Assommons les pauvres!* », in : *Australian Journal of French Studies* 58/1, <https://doi.org/10.3828/AJFS.2021.06> [10.09.2024].

Migration, exil et (post)colonialisme

Guillaume Bridet

Le récit postcolonial, un récit de la mondialité parmi d'autres : lecture des romans de Shumona Sinha

Les études postcoloniales ont permis un renouvellement significatif des questionnements en poussant au décloisonnement des espaces de recherche entre littérature française, littératures dites francophones et littératures écrites en d'autres langues. De ce point de vue, elles contribuent bien à rendre compte du processus de mondialisation de la littérature, mais elles le font à leur façon, c'est-à-dire à partir d'une histoire particulière, qui est précisément l'histoire coloniale. La colonisation et la décolonisation ne sont toutefois pas les seuls moteurs à partir desquels penser et interroger l'histoire et la littérature en régime mondialisé aux XX^e et XXI^e siècles. Les cinq romans que Shumona Sinha a fait paraître entre 2008 et 2020 s'appuient ainsi sur un univers de référence et présentent un système de personnages, certes mondialisés, mais dans lesquels cette approche doit être complétée par d'autres et associée à d'autres catégories de pensée.

1. Introduction

Importées depuis les États-Unis à partir de la fin des années 1990 dans le champ français des études littéraires, par le biais en particulier des travaux de Jean-Marc Moura, les différentes approches postcoloniales ont depuis lors permis un renouvellement significatif des questionnements en poussant au décloisonnement des espaces de recherche. Alors que les différentes littératures francophones étaient surtout étudiées dans un cadre national, dans une perspective aréale ou dans un rapport exclusif avec la littérature de l'ex-métropole coloniale, ont été mises en relation les différentes littératures francophones issues de pays anciennement colonisés par la France, ainsi que les littératures francophones et les littératures des différentes post-colonies européennes, écrites dans des langues différentes du français. A également été affirmé, depuis le temps de la colonisation et jusqu'à nos jours, le caractère indissociable de la littérature française et des différentes littératures francophones prises ensemble dans une même histoire de négociation des langues, des formes et des

cultures. Si l'approche postcoloniale contribue à rendre compte du processus de mondialisation de la littérature, elle le fait toutefois à sa façon, c'est-à-dire à partir d'une histoire particulière, qui est précisément l'histoire coloniale (Panaïté 2017) et qui, d'une certaine manière, contribue à valider la catégorie même de littérature francophone comme littérature de langue française développée dans les anciennes colonies françaises et dans la langue de l'ex-colonisateur.

La colonisation et la décolonisation sont toutefois loin d'être les seuls moteurs à partir desquels penser et interroger l'histoire et la littérature en régime mondialisé aux XX^e et XXI^e siècles. Les cinq romans que Shumona Sinha a fait paraître entre 2008 et 2020 s'appuient ainsi sur un univers de référence et présentent un système de personnages, certes mondialisés, mais dans lesquels cette approche doit être complétée par d'autres et associée à d'autres catégories de pensée. Ce sont ces différents récits et ces différentes prises théoriques que cette contribution s'efforce d'articuler à grands traits et en trois étapes.

2. Présence et discrétion du récit postcolonial

Le premier trait qui frappe dans l'œuvre romanesque de Shumona Sinha, c'est qu'elle se tient à distance de l'histoire de l'Inde telle qu'on pourrait la raconter à partir de la colonisation britannique et de la conquête de l'indépendance du pays. Cette histoire est certes évoquée ici ou là aux détours de ses romans mais elle n'occupe en rien une position centrale. Le premier roman de l'auteure, *Fenêtre sur l'abîme*, qui paraît en 2008, évoque juste quelques lieux ou quelques figures exemplaires de l'histoire de l'Inde mais sans que se fasse entendre, même marginalement, la question proprement coloniale et son héritage contemporain. Les romans suivants sont à peine plus prolixes. On trouve une brève évocation de la lutte de l'Inde pour son indépendance et des massacres occasionnés par la Partition de l'empire dans *Assommons les pauvres!* (AP 45-48). Dans *Calcutta*, on peut lire de la même manière deux brefs récits de la première partition du Bengale par les Anglais en 1905, des réactions nationalistes violentes qu'elle suscita et de l'amorce qu'elle constitua pour la séparation ultérieure qui donna naissance au Bengale puis au Pakistan oriental en 1947 (C 163-165 et 181-183). L'histoire de l'Inde coloniale et

postcoloniale est en revanche à peu près complètement absente d'*Apatride* et du *Testament russe* où elle ne constitue en rien un enjeu et où elle se trouve même évacuée explicitement. « De l'histoire coloniale de l'Inde restait une toile d'araignée de rues et de ruelles » (*TR* 66) : cela fait peu de choses, et constitue bien sûr une grande différence avec la plupart des romans écrits par des Indiens et des Indiennes qui sont traduits à destination du public occidental et dont l'histoire est le plus souvent centrée sur l'ère coloniale ou sur ses prolongements postcoloniaux avec, comme problématique centrale, le choc ou la rencontre des cultures, d'un côté, et, de l'autre, la nécessité de se situer politiquement du côté de l'impérialisme (britannique) ou du nationalisme (indien).

En s'écartant du récit postcolonial, les romans de Shumona Sinha délaissent en effet également le récit national voire nationaliste exaltant l'indépendance de l'Inde vis-à-vis des occupants britanniques et, plus en amont, des occupants musulmans. Les revendications identitaires ne suscitent chez elle que sarcasmes. Depuis l'accès au poste de premier ministre de Narendra Modi en 2014, l'auteure le prend régulièrement pour cible dans ses fictions ou dans ses prises de position publiques. Dans *Apatride*, le personnage d'Esha s'afflige que le président de la République française, alors François Hollande, reçoive à l'Élysée ce « fondamentaliste hindouiste, fanatique, criminel, auteur d'un génocide », avant de conclure ironiquement : « Il était venu acheter des Rafale et avait vendu le yoga » (*A* 122). Dans une tribune datée du 13 juillet 2023 et parue dans le journal *Libération*, elle s'en prend de nouveau et avec les mêmes mots au premier ministre indien et au président français – cette fois Emmanuel Macron – qui le reçut en grande pompe lors du défilé du 14 juillet et qui œuvra, lors de la même visite, pour qu'ait bien lieu la commande de 26 avions Rafale par l'armée indienne et de 500 appareils de la famille A320 d'Airbus par la compagnie aérienne indienne IndiGo.

L'autre indice de cette relégation de l'histoire postcoloniale britannique en Inde dans l'œuvre romanesque de Shumona Sinha, c'est évidemment l'usage de la langue française, quand la plupart des écrivains indiens connus en Occident et à travers le monde choisissent la langue de l'ex-puissance coloniale qu'est l'anglais. Ce choix d'une « exophonie » (Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007) redoublée – n'écrire ni en bengali ni en anglais mais en français – ne signifie pas pour autant que son œuvre soit conçue dans le sillage de l'histoire coloniale française, comme c'est le

cas par exemple pour le plus grand nombre des écrivains francophones et d'origine indienne de l'Île Maurice ou de la Réunion. Dans son essai *L'autre nom du bonheur était français*, Shumona Sinha s'est expliquée directement concernant ce choix du français « unique et triomphal », « langue vécue dans [sa] chair » et liée à un pays « synonyme de tout ce qui [est] poétique, sensuel et exquis » (ANBEF 96, 114 et 37). Elle l'évoque également dans certains de ses romans à travers les propos de ses personnages. La langue française est évidemment reliée à la France et elle est associée à un certain nombre de valeurs imaginaires extrêmement fortes. Mais elle constitue surtout une ligne de fuite permettant de ne pas avoir à trancher entre la langue du colon, l'anglais, et celle du colonisé, le bengali, toujours en outre dominé par le hindi dans le contexte indien. Quand Shumona Sinha parle de sa « décolonisation personnelle » (ANBEF 117), elle indique en fait le choix d'un lieu qu'on peut nommer « hétérotopie » avec Michel Foucault (1966), « tiers espace » avec Homi Bhabha (2006) ou encore « paratopie » avec Dominique Maingueneau (2016), c'est-à-dire d'un espace à soi, qui échappe au moins en partie à l'histoire, à la société, à tout ce qui conditionne l'œuvre et en ferait une simple reproduction de ce qui est, un simple produit déterminé par son contexte. Comme pour la langue russe qui attira auparavant l'auteure, « la langue étrangère » qu'est le français est « un moyen d'escapade », elle permet de « devenir *une Autre* » (ANBEF 77) et, à terme, de s'inventer comme écrivaine.

Ce qu'il reste tout de même de l'histoire postcoloniale dans les romans de Shumona Sinha, c'est l'évocation d'un racisme qui vise tout particulièrement ceux et celles qui sont présents sur le territoire des anciennes puissances coloniales et dont la couleur de peau – la « peau d'argile » (A 33), comme l'écrit l'auteure et comme le commente bien Margarita Alfaro Amieiro (2022) – peut faire penser qu'ils viennent eux-mêmes ou que leurs ascendants viennent d'un ailleurs autrefois colonisé ou qui aurait pu l'être. Il ne s'agit pas d'une relation postcoloniale *stricto sensu* : les personnages indiens qui résident en France viennent du Bengale qui n'a été colonisé par la France que de manière très minime avec le petit territoire de Chandernagor rattaché à l'Inde en 1950. Il n'en reste pas moins que, malgré sa volonté pathétique de devenir « une citoyenne digne de la France », l'Esha d'*Apatride* comprend fort bien qu'elle n'en sera jamais, ou jamais tout à fait : « Elle ne pourrait jamais s'éloigner des zones troubles, car elle les portait en elle, sur sa peau, son visage, tout

au long de son corps, comme la carte moisie d'un pays lointain. C'était elle, la zone.» (A 15 et 65) Esha est racisée malgré elle, privée même de toute singularité culturelle et amalgamée à l'ensemble indistinct des autres, des étrangers, de ceux et celles dont la peau indique seulement qu'ils ne semblent pas être de chez nous et qui sont donc assignés à résidence en périphérie, symbolisée ici par la «zone» misérable qui entoura Paris entre le temps des fortifications et celui du périphérique (de 1919 à 1973). Le racisme ne touche pas uniquement les peuples anciennement colonisés et il n'a pas attendu l'histoire coloniale pour se développer mais il trouve sans aucun doute dans cette dernière un moteur qui contribue à le renforcer puissamment. Ce que montre fort bien ici l'œuvre romanesque de Shumona Sinha, c'est l'association de la relation postcoloniale et de toute une série d'oppositions historiquement et culturellement construites, qui, dans une certaine confusion dont elles tirent leur force d'excitation libidinale, opposent le Nord et le Sud, l'Occident et l'Orient, les chrétiens et les musulmans, les Noirs et les Blancs, etc.

3. Le récit d'une émancipation féminine entravée

Au récit postcolonial viennent s'ajouter toutefois d'autres récits à l'échelle mondiale qui se mêlent à lui mais qui sont de nature différente. Ces récits sont au nombre de deux, qui, sans cesser d'être présents ensemble dans chacun des romans de l'auteure, occupent tour à tour une position centrale d'une œuvre à l'autre.

Le premier de ces récits, surtout présent dans *Fenêtre sur l'abîme*, *Assommons les pauvres!* et *Apatride*, est celui de l'émancipation féminine et des résistances qu'il rencontre dans tous les pays du monde. Il est relativement attendu concernant une auteure de sexe féminin dans un contexte éditorial français globalement plus favorable que par le passé à la revendication féministe. Il sera donc évoqué relativement rapidement pour souligner sa double radicalité, à la fois culturelle et existentielle.

Radicalité culturelle, d'abord : Shumona Sinha n'épargne ni son pays d'origine (ce qui est attendu par le lectorat français) ni son pays d'accueil (ce qui l'est moins). Elle dénonce bien sûr la condition des femmes dans les sociétés du sous-continent indien, de «la femme-glycine» (AP 128-133) d'*Assommons les pauvres!*, mariée de force à un bandit de village

qui invite ses copains à profiter de sa nouvelle épouse et qui finit par chercher à la tuer par le feu après qu'elle s'est enfuie, à la Mina d'*Apatride* qui se donne à son amour de jeunesse avant d'être assassinée sauvagement parce que, en tombant enceinte, elle menace de déshonorer deux familles. Mais, par exemple à travers le personnage d'Esha, toujours dans *Apatride*, Shumona Sinha dénonce aussi la misogynie de certains jeunes musulmans de la banlieue parisienne pour lesquels elle devrait mettre « une burqa » ou encore la sexualisation violente et intrusive des jeunes femmes, en particulier d'origine immigrée, dans l'espace public en France qui passent « toutes » pour « des chiennes » ou dont la démarche justifie qu'on les traite de « salope[s] » (A 27, 61, 88 et 138). « Le corps de la Femme, ici ou ailleurs, voilé ou dévoilé, suscitait toujours autant de véhémence. Quelques centimètres de tissu, ici c'était trop, ailleurs, pas assez. » (A 144-145) Ce double constat appelle deux remarques. La première, c'est qu'en ne se contentant pas de mettre en cause la société dont elle est issue mais en critiquant aussi celle où elle vit à présent, Shumona Sinha échappe à l'accusation potentielle de n'écrire que pour le public français en lui proposant le miroir de sa belle image et de sa supériorité culturelle; c'est là prendre un certain risque, encore accentué dans *L'autre nom du bonheur était français* dans lequel elle relie explicitement le racisme et la misogynie tels qu'elle les vit en France – ce qu'elle nomme « l'ethno-érotisme » – à une langue française dont les mots lui paraissent « salis, cassés, éhontés » (ANBEF 121 et 118). La seconde, c'est que la double accusation de l'Inde et de la France dresse un constat de maltraitance des femmes qui peut apparaître comme profondément pessimiste tant il semble planétaire. La fin tragique de certains des personnages de l'auteure – la Madhuban de *Fenêtre sur l'abîme* menacée par la folie ou l'Esha d'*Apatride* qui semble sur le point de se suicider en se jetant par la fenêtre – le confirme.

La grande force du féminisme de l'auteure n'en réside pas moins sans aucun doute dans sa radicalité existentielle : refus de toute forme d'idéalisation de la figure maternelle, que ce soit comme fille ou comme mère; revendication d'une sexualité assumée, que ce soit sur son versant passionnel ou sur son versant purement instrumental, voire franchement morose; revendication également d'un développement intellectuel, voire artistique, puisque tous les personnages principaux de l'auteure exercent des métiers qui ont à voir avec l'enseignement ou la transmission, sou-

lignent leur appétit de lecture et de culture, sont des conteuses d'histoires hors pair et passent même parfois du côté de l'écriture académique ou littéraire. Contre l'image figée « des femmes [qui] ne couchent pas mais accouchent » (A 97) et donc loin de toute forme de familialisme, il s'agit pour les femmes de coucher deux fois, leur corps dans un lit, et leurs mots sur la page, dans le plein développement de leur puissance charnelle, émotionnelle, imaginaire et intellectuelle.

4. Le récit inachevé de la révolution communiste

Il convient de s'arrêter plus longuement sur le second des récits qui vient compléter le récit postcolonial, parce qu'il est beaucoup plus inattendu, en tous les cas dans le contexte français, pour un lecteur qui connaîtrait mal l'histoire du Bengale et dont la réflexion resterait prisonnière du grand récit dominant de l'histoire mondiale telle qu'elle est racontée en Occident depuis plus de trente ans. Ce récit, c'est celui de l'émancipation des classes populaires telle qu'elle a été conçue dans l'orbite du marxisme et de la révolution bolchevique de 1917.

S'il est évoqué dans l'ensemble des romans de l'auteure, c'est surtout dans *Calcutta* et dans *Le testament russe* qu'il occupe la plus grande place.¹ À travers les souvenirs de Trisha, exilée en France mais de retour dans sa ville d'origine à l'occasion du décès de son père, *Calcutta* évoque l'intelligentsia communiste de la ville à laquelle ont appartenu ses parents Shankhya et Urmila et à laquelle elle appartient ensuite elle-même, les débats intellectuels qui agitaient étudiants et enseignants et les soubresauts de « la révolution avortée » (C 37) à laquelle ils furent mêlés du début des années 1970 au début des années 2010. *Le testament russe* franchit un cran supplémentaire dans le récit d'une autre mondialité qui n'a rien à voir avec la mondialité postcoloniale mais qui la déplace sur la grande scène internationaliste de la révolution et de sa mémoire. Le roman relie en effet le Bengale des années 1980 à nos jours à la Russie soviétique

¹ Il souffle déjà quelque chose de ces aspirations révolutionnaires du Bengale à destination du public français dans le premier ouvrage que Shumona Sinha fait paraître en français, une anthologie de poèmes du Bengale traduits, en particulier chez les poètes Shankhya Ghosh et Amitabha Dasgupta (2007, 24-41 et 70-73).

des années 1920-1930 à travers l'intérêt d'une jeune femme, Tania, qui, imprégnée par la langue et la littérature russes, se met en quête de retrouver la fille d'un éditeur soviétique de livres pour la jeunesse, Lev Moïsevitch Kliatchko, qui porta les espérances d'une révolution autant sociale que poétique avant que sa maison, Raduga, ne succombe à la répression stalinienne.

C'est ainsi tout un pan de l'histoire de l'Inde et plus précisément du Bengale que ces deux romans de Shumona Sinha donnent à connaître. Il s'agit d'abord d'une histoire intérieure considérée comme suffisamment intéressante pour la présenter au lectorat français dans toute son âpreté, toute sa violence, toutes ses contradictions, entre espérance révolutionnaire des intellectuels bengalis dès les années 1920, répression sanglante lors de l'état d'urgence mis en place par Indira Gandhi en 1975, victoire du Parti communiste au Bengale aux élections et gouvernement de l'État à partir de 1977, développement parallèle d'une guérilla rurale de type maoïste à partir du village de Naxalbari dès les années 1960 et finalement victoire du All India Trinamool Congress de Mamata Banerjee aux élections de 2011 et depuis lors. Il s'agit aussi d'une histoire dont le chronotope se trouve relié au reste du monde, mais selon des lignes de force inhabituelles : non pas l'Inde dans sa globalité comme joyau ou ex-joyau de la couronne britannique, mais un de ses États spécifique, le Bengale, dans sa relation privilégiée avec la Russie soviétique comme source d'inspiration politique. Concernant l'histoire nationale indienne, il est clair que ce point de vue ancré dans le Bengale contribue à désaxer le récit historique en faisant passer Gandhi, Nehru et le Parti du Congrès au second plan pour privilégier d'autres figures, comme celle de Manabendra Nath Roy, fondateur du Parti communiste indien à Tachkent en 1920, et même, dans la grande tradition internationaliste, comme celles de Maïakovski ou de Lebedev. L'effet n'est pas de moindre ampleur concernant l'écriture de l'histoire telle qu'elle se conçoit en France. Dans une sphère médiaticoculturelle et même académique qui tend à ne retenir de l'expérience communiste que le XX^e siècle et qui réduit ce XX^e siècle communiste aux crimes du stalinisme,²

² Il est à noter que ni *Calcutta* ni *Le testament russe* ne sont passés dans une collection de poche, contrairement à *Assommons les pauvres!* et *Apatride*. Le moindre succès de ces deux romans dit sans doute quelque chose d'une certaine résistance du lectorat français devant le rappel de ce pan de l'histoire mondiale du

il est clair que les romans de Shumona Sinha constituent également un contrepoint éclatant et une magnifique leçon d'histoire. C'est en effet cette romancière d'origine indienne qui, depuis l'histoire du Bengale, vient nous rappeler par analogie que, malgré le silence qui les recouvre, l'histoire intellectuelle et littéraire de la France du XX^e siècle ne peut se comprendre sans que soient pris en compte l'espérance soulevée par la révolution bolchevique, les débats de tous ordres qu'elle souleva et les réalisations qu'elle permit.

La portée contemporaine de la prise en compte de ce récit que, sur le mode de l'adjectif postcolonial, on pourrait dire postrévolutionnaire,³ n'est toutefois pas aisée à déterminer. Quand Shumona Sinha évoque par la bouche de la Russe Adel « la nostalgie d'un avenir meilleur qui n'arrivera jamais » (*TR* 184), c'est toute la « mélancolie de gauche » (Traverso 2016) présente en France et peut-être aussi ailleurs dans le monde occidental qui se trouve évoquée. Et quand l'auteure envisage l'histoire du Bengale, on peut avoir l'impression qu'il s'agit de la survie d'une espérance provinciale et dépassée. C'est le cas dans *Calcutta*, quand la narration évoque la ville dans les années 1980, « coupée du reste de l'Inde, un îlot, qui avait ses alliés à l'étranger, en URSS », mais une URSS qui « ne montrait alors qu'une infime partie de son gigantesque mensonge » (*C* 119). Le mur de Berlin a beau s'effondrer en 1989, vingt ans plus tard, « le Parti communiste du Bengale [est] toujours accroché à son socle » (*C* 127-128). « S'agissait-il de l'effet d'un rebondissement défensif, ou de la barricade idéologique contre la propagande occidentale, ou encore de l'éveil révolutionnaire tant attendu du pays entier ? » (*C* 128) Le roman ne fournit pas de réponse explicite qui soit de l'ordre du discours mais ce qu'il relate, à savoir le basculement de l'État vers la droite puis du pays tout entier vers l'extrême-droite et la montée incessante de la violence des pouvoirs politiques en place, semble prouver que « l'idéalisme rouge » des communistes du Bengale n'a pas suffi à « les [protéger] du nationalisme religieux et du fondamentalisme » (*C* 119). Le constat d'échec

XX^e siècle et peut-être d'un relatif désintérêt pour l'histoire spécifique du Bengale quand elle ne cadre pas avec le récit postcolonial habituellement mis en avant par les romanciers indiens.

³ Au sens de: impliquant la prise en compte des événements révolutionnaires jusque dans l'histoire qui leur succède voire qui les nie.

semble s'imposer de lui-même et le récit postrévolutionnaire aboutir à une impasse justifiant sa relégation dans les oubliettes de l'histoire.

Sur un autre plan, toutefois, ce récit laisse des traces profondes dans l'œuvre de l'auteure, en ce qu'il implique une perception de certaines réalités contemporaines en termes de classes sociales : réalité de l'expropriation brutales des paysans pauvres à des fins d'installation industrielle dans un pays comme l'Inde et plus spécialement au Bengale, réalité surtout de l'immigration qui pousse les ressortissants les plus pauvres des pays les plus pauvres du monde à gagner les métropoles occidentales où ils ne trouvent une place que dans des espaces de relégation.

Ce thème est présent dans les trois romans de l'auteure qui racontent la vie d'une femme d'origine indienne ayant émigré en France – Madhuban dans *Fenêtre sur l'abîme*, Trisha dans *Calcutta* et Esha dans *Apartride* –, mais il occupe une place centrale dans un quatrième roman. Son titre l'annonce d'emblée : *Assommons les pauvres !* n'évoque pas l'exil des habitants du Sud vers les pays du Nord, en l'occurrence la France, comme un phénomène suscité par des guerres entre États, des conflits ethniques ou religieux, mais par le désir d'échapper à la misère. Le roman montre fort bien à quel point ils sont mal accueillis, à peine considérés comme des êtres humains – la métaphore récurrente des « méduses mal-aimées » (AP 9, 12, 121 et 153) l'explique clairement – et surtout contraints de mentir pour s'adapter à l'absence de fidélité de la France à ses principes universels et se conformer au déni de réalité que lui imposent ses autorités :

Les droits de l'homme ne signifient pas le droit de survivre à la misère. D'ailleurs on n'avait pas le droit de prononcer le mot *misère*. Il fallait une raison plus noble, celle qui justifierait l'asile politique. [...] Il leur fallait donc cacher, oublier, désapprendre la vérité et en inventer une nouvelle. Les contes des peuples migrants. (AP 11)

La violence malmène les corps maltraités et invisibilisés en périphérie de Paris mais elle malmène aussi les esprits, quand ils se doivent de faire leur un récit politique et culturel accusant les barbares du Sud jetés sur les mers et les routes par la faute de leur propre division et de leur propre folie, quand c'est un récit économique et social à l'échelle mondiale qui serait plus conforme à leur expérience. Comme l'écrit justement Markus Messling, « le problème de ne pas appartenir à une terre existe partout, il est immense » (2023, 244) : il s'agit d'un problème à chaque fois local

mais qui ne peut bien se comprendre qu'à l'échelle mondiale. Le roman illustre ainsi magnifiquement les conséquences d'un « système-monde » orchestrant, selon les mots d'Immanuel Wallerstein, « une division du travail et, donc, non seulement des échanges de produits de base ou de première nécessité mais aussi des flux de travail et de capital » (2004, 43-44) produisant, ici, accumulation de richesses, et là, déprédation et misère.

Assommons les pauvres! illustre même ce système jusque dans son plus grand scandale, qui pousse un pays comme la France à confier à des étrangers vivant dans la précarité juridique la mission de refouler ceux qui viennent tout juste d'entrer illégalement sur son territoire. Telle est en effet la fonction de la narratrice anonyme, sans doute Bangladaise⁴ et qui, traductrice à l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (OFPRA), est mise dans la position intenable de devenir l'un de ces « lèche-bottes des pays du Nord » en contribuant aux côtés de l'appareil policier à laisser « au pied de l'échelle » (AP 23 et 16) ses compatriotes contraints au mensonge. À côté de la mise en avant de cette perversion éthique et de ce cynisme politique, le roman relate plus profondément une aventure qui concerne le langage lui-même : non pas seulement la manière de traduire mais, plus encore, celle de nommer qui constitue le cœur du conflit que se livrent les riches et les pauvres pour l'établissement de ce qu'est la réalité et, conséquemment, de ce que devrait être un monde juste. Sa démission comme la violence à laquelle elle se livre sur l'un des demandeurs d'asile disent tout de sa position intenable et de la haine de soi qu'elle génère dans un geste d'autodestruction qui n'est rien d'autre que l'intériorisation-expulsion de la violence systémique de l'économie mondiale et des échanges inégaux qui la structurent.⁵

⁴ La narratrice a émigré d'un pays du sous-continent indien qui n'est pas précisé, mais l'un de ses souvenirs évoque « Koxbazar » (AP 96), un port de pêche de l'extrême sud-est du Bangladesh (en général orthographié Cox's Bazar) connu pour sa plage immense.

⁵ Concernant ce geste comme passage à l'acte, voir les pages intéressantes de Rice (2021, 216-224).

5. Conclusion

À l'histoire postcoloniale viennent ainsi s'ajouter des histoires féministe et postrévolutionnaire qui complexifient considérablement les catégories de construction et les récits des romans de Shumona Sinha. À partir de là, on peut proposer trois remarques conclusives concernant la mondialité essentiellement plurielle telle qu'elle est pensée dans son œuvre.

D'abord, relativiser l'importance du récit postcolonial revient également à prendre ses distances avec les catégories de littérature française et de littérature francophone comme partage hérité de la colonisation et donc marqué du sceau de l'impérialisme, pour leur en substituer une autre, moins marquée, celle de littérature d'expression française, quitte ensuite à considérer ses différentes actualisations selon les territoires nationaux et culturels et les différents transferts et circulations qu'elles occasionnent. L'œuvre romanesque de Shumona Sinha est par excellence de ces œuvres qui poussent le lecteur à interroger les catégories de classement qui orchestrent la réception de la littérature.

Une deuxième conclusion pourrait être de faire remarquer qu'en considérant des catégories culturelle, sexuelle et sociale, essentiellement mais pas seulement à partir de sa propre expérience – être indienne, être une femme, être une émigrée arrivée sans ressources en France –, Shumona Sinha contribue à l'échelle du monde et à sa manière à la réflexion contemporaine sur l'intersectionnalité (Cabaret/Louiset 2021). On soulignera plus précisément son apport spécifique, qui est de faire entendre la question économique et sociale, présente chez certaines penseuses, bien sûr, d'Angela Davis (1981) à Silvia Federici (2019) ou Chiara Bottici (2023), mais très souvent reléguée à l'arrière-plan au profit des catégories de culture (ou de race) et de sexe (ou de genre), en particulier chez Kimberlé Crenshaw elle-même (1994).

Une troisième conclusion s'impose enfin: c'est qu'en procédant de la sorte, Shumona Sinha fait surtout entendre des propos rares dans les lettres d'expression française. Si son œuvre conforte en partie les attentes d'un lectorat français globalement favorable aux écrivains exophones ayant choisi le français, en particulier parce que, comme d'autres, bien étudiés par Véronique Porra, elle favorise «la reproduction de certains grand mythes nationaux [...] : l'attachement fétichiste des Français à leur langue [...] ; l'identification à une nation littéraire» (2011, 27), elle n'en

prend pas moins le risque d'une mise cause dissonante de l'autoreprésentation trop favorable de la France et des élites intellectuelles françaises sous le rapport du traitement des femmes et des étrangers. Ce serait ici un ultime récit à raconter, qu'elle a elle-même évoqué pour chacune des héroïnes de ses romans et dont elle a révélé la source personnelle dans son essai de 2022 : celui d'un accès, moins à la langue française, qu'à la littérature comme le seul et unique espace où il soit possible de vivre dans un monde où tend à s'imposer la domination – *out of place*.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », *Çédille* 21, 21-45.
- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (éds.) (2007) : *Exophonie : Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin : Kulturverlag Kadmos.
- Bhabha, Homi K./Rutherford, Jonathan (2006) : « Le tiers-espace », *Multitudes* 26, 95-107.
- Bottici, Chiara (2023) : *Manifeste anarcha-féministe*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Pauline Tardieu-Collinet, Paris : Payot.
- Cabaret, Florence/Louiset, Odette (2021) : « Entre Calcutta et Paris, des illusions perdues » d'Esha dans *Apatride* (2017) de Shumona Sinha », *Synergies Inde* 10, 23-37.
- Crenshaw, Kimberlé Williams ([1994] 2005) : « Cartographie des marges : intersesctionnalité, politique de l'identité et violence contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre* 39, 51-82.
- Davis, Angela ([1981] 2022) : *Femmes, race et classe*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Dominique Taffin-Jouhaud, Paris : Zulma.
- Federici, Silvia (2019) : *Le capitalisme patriarcal*, traduit par Étienne Dobenesque, Paris : la Fabrique éditions.
- Foucault, Michel ([1966] 2009) : *Le corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Fécamp : Nouvelles éd. Lignes.

- Mangueneau, Dominique (2016) : *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve : Academia-l'Harmattan, « Au cœur des textes ».
- Messling, Markus (2023) : « Les adieux à l'autre de Shumona Sinha », *L'Universel après l'universalisme. Des littératures francophones du contemporain*, traduit de l'allemand par Olivier Manoni, Paris : PUF, 239-248.
- Moura, Jean-Marc ([1999] 2013) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF, « Quadrige. Manuels ».
- Panaïté, Oana (2017) : *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*, Liverpool : Liverpool University Press.
- Porra, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim : Georg Olms, « Passagen ».
- Rice, Alison (2021) : *Worldwide Women Writers in Paris : Francophone Metronomes*, Oxford : Oxford University Press.
- Sinha, Shumona (2011) : *Assommons les pauvres !*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : L'Olivier, « Points » (2018).
- Sinha, Shumona (2020) : *Le testament russe*, Paris : Gallimard.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Sinha, Shumona (2023) in : *Libération*, 13 juillet, https://www.liberation.fr/idees-et-debats/opinions/14-juillet-monsieur-macron-en-invitant-narendra-modi-vous-avez-sali-mon-pays-la-france-que-jai-choisi-par-amour-par-shumona-sinha-ecrivaine-20230713_IT7U-VXVXHFD5TPPL3FOWFCP35E/ [17.10.2023].
- Sinha, Shumona/Ray, Lionel (2007) : *Tout est chemins : une anthologie de poèmes du Bengale*, Pantin : Le Temps des cerises.
- Traverso, Enzo ([2016] 2018) : *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, « La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales ».
- Wallerstein, Immanuel ([2004] 2009) : *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris : La Découverte, « La Découverte/Poche ».

Vera Gajju

Se rappeler sans s'en souvenir :
les incidences de la mémoire et de la langue dans
L'autre nom du bonheur était français
de Shumona Sinha

Cette étude se focalise sur le sujet de la mémoire et sur celui de la langue dans l'œuvre *L'autre nom du bonheur était français* de l'écrivaine exophone Shumona Sinha. Auteure française d'origine indienne, elle aborde ces deux thématiques en rapport avec d'autres, comme l'identité, la culture, le genre ou la francophonie. On tiendra compte du concept de « mémoire », en particulier celui de « mémoire freudienne », pour réfléchir sur les souvenirs que l'auteure évoque ; ensuite, on considérera ses réflexions concernant les concepts de langue et d'identité linguistique.

L'œuvre de Shumona Sinha est un carrefour entre les espaces des mémoires, les espaces des langues et les espaces de l'exil. L'auteure s'approprie sa langue natale et sa langue vitale, des lieux de son pays natal, des visages de son peuple, des lieux du passé et du présent qu'elle vit comme l'expérience d'un besoin. Dans *L'autre nom du bonheur était français*, paru chez Gallimard en 2022, il s'agit du besoin de renouer avec le pays natal. De Calcutta à Paris, en passant par de nombreux pays, on assiste d'abord dans le récit de Sinha à la transformation des souvenirs qui, à la rencontre avec des espaces autres, évoluent et se renouvellent. Si l'auteure laisse une trace de cette évolution en écrivant une sorte de testament de ses mémoires et de sa langue natale, le lecteur devient l'héritier de ce témoignage testamentaire. Tenant compte du concept de « mémoire freudienne » (Gori 2003, 100), la mémoire représente ce qui est en mesure d'être rappelé. Par conséquent, « le terme de souvenir inconscient s'avère inapproprié pour évoquer cette mémoire dont on se rappelle sans s'en souvenir. » (Gori 2003, 102) Il s'agit du défigurement (*Entstellung*) freudien (Gori 2003, 102), de l'oubli dans ce cas, qui contribue à éliminer certains éléments, mais qui les conserve en même temps : « l'oubli – la réparation » (ANBEF 193), écrit Sinha. Ce qui reste de l'exilé et de son passé dans le passage d'un pays à l'autre peut être analysé à travers ces mémoires apatrides qui reviennent et qui deviennent sans cesse.

L'objectif de cette brève étude est d'aborder le sujet de la mémoire et de la langue dans le livre de Shumona Sinha, *L'autre nom du bonheur était français* (2022). Comment la mémoire et la langue se présentent-elles en exil? Agissent-elles sur l'écriture, et surtout, combien de mémoires et combien de langues y a-t-il?

«Je suis devenue le souvenir de moi-même. Je l'ai transporté jusqu'ici dans mon corps comme de la cendre dans une urne» (ANBEF 13), affirme Sinha depuis les premières pages de son livre. Au premier abord, on dirait que l'auteure se considère déjà un souvenir, qu'elle incarne l'oubli ou qu'elle représente l'absence. Pourtant, l'allusion à la cendre ne fait que renforcer la dimension mémorielle. L'urne de cendre n'est que le deuil de sa mémoire, le deuil qu'elle porte à son pays, le deuil à sa langue. Sinha ne renonce pas au souvenir, elle ne le quitte pas, mais au contraire, elle l'assimile et l'incorpore dans cette urne dans laquelle la cendre elle-même est la métaphore de la mémoire ou de ce qu'il en reste. Les souvenirs demeurent dans leur essence et se déplacent à l'aide du corps de l'auteure, le corps étant le récipient de son souvenir. Si l'on analyse ce processus figuratif à travers le prisme de la «mémoire freudienne [...] constituée par des réminiscences actives qui se rappellent au sujet en exigeant de lui un travail psychique de transformation et d'actualisation» (Gori 2003, 101), on constate que Sinha n'élimine jamais, mais elle exile de son présent dans ce pays autre «un bout de son être» (ANBEF 13), de ce qu'elle a été une fois. Elle déclare: «Je suis ce qui reste comme le sédiment de moi-même. [...] Je suis devenue Autre» (ANBEF 13) et elle se détache de son passé ne serait-ce que pour donner une place «Autre» à son «je» d'aujourd'hui. Un jeu identitaire, donc, qui se déclenche et elle se manifeste de plusieurs façons, à travers, par exemple, l'équation langue maternelle, langue natale et langue vitale, comme définie par Sinha. L'évocation des souvenirs, leur restitution à la conscience, entame un processus de catharsis. L'identité narrative de Shumona Sinha, lecteur, mais aussi scripteur et narrateur de son propre destin raconte un pays, celui d'origine, et se raconte en tant qu'appartenant à ce pays. Elle rejette sa langue maternelle, motrice de souffrances et de tourments, cette langue maternelle qui ne lui appartient pas et dans laquelle elle ne veut pas se reconnaître et qu'elle ne veut pas se remémorer. En s'éloignant, mettant en acte cet abandon linguistique pluriel, car il s'agit non seulement de sa langue natale, mais aussi d'autres langues de l'Inde,

Sinha affirme qu'elle est choisie par la langue française. Ce n'est pas elle qui agit, mais c'est la langue qui agit sur elle, c'est le français qui vient à sa rencontre et se dirige vers son essence, sa chair, son corps, « comme l'air qui circule dans les poumons. » (ANBEF 14)

Dans *L'autre nom du bonheur était français*, Sinha « se rappelle sans s'en souvenir. » (Gori 2003, 100) Ce qui a été oublié, les traces de mémoire, ne sont que des souvenirs à la constante recherche d'une forme concrète : « Depuis la France, je ne cesse de ressasser ces scènes de ménage », ou « [I]es souvenirs d'enfance me reviennent en lambeaux. » (ANBEF 20) écrit Sinha au début de son texte. Ce qui suit pourrait être associé à un rêve raconté. L'auteure se cherche, elle relie des points, elle retransverse des ponts, tâtonnante, titubante, elle observe son passé au milieu de sa famille, au milieu d'une nation, au milieu d'un pays. Elle observe en tant qu'examinatrice qui se trouve à l'extérieur de cette réalité, comme si ce n'était pas elle qu'elle racontait, comme si les mots l'envahissaient et la dominaient, « ils venaient de toute part, les mots » (ANBEF 22), écrit-elle. Ce processus de remémoration par l'écriture rend les événements de plus en plus précis et ce qui se produit est un déplacement de l'oubli, une sorte de remplissage ou de revêtement. Sur cette scène de la mémoire, le souvenir a la même importance que l'oubli. Tout ce qui est refoulé, omis, caché est essentiel à l'essor du souvenir et dans ce cas, de l'écriture. À ce propos, dans un de ses ouvrages sur l'oubli, Freud soutient qu'on se souvient d'autant plus qu'on a besoin d'oublier autre chose. (Freud 1898) La mémoire se replie sur elle-même, en réprimant les aspects moins essentiels au discours littéraire. Sinha, porte-parole d'une narrativité à la fois intime et personnelle, se fait par ailleurs porte-parole d'une collectivité, celle d'origine. Elle analyse la condition d'un pays en passant par sa condition personnelle. Les passages très denses sur sa famille, son éducation et la présence de la littérature, surtout la littérature russe, mais aussi la poésie et la traduction, se mêlent à ceux de l'histoire de sa terre :

Entre le Bengale-Occidental et la Russie existait une *route de la soie* pas si secrète. Après la période militante dangereuse des années soixante-dix où la police d'Indira Gandhi massacrait tous ceux qui portaient le drapeau rouge, quelle que soit sa nuance, le Parti communiste avait formé le gouvernement de l'État du Bengale, et mon père était un de ses généraux, non pas à la retraite mais en retrait. Il observait désormais le mouvement communiste depuis son antre académique et ne lui apportait son soutien que sous forme de critiques et d'analyses, souvent désespérément prémonitoires. (ANBEF 23)

Et c'est à ce point que Shumona Sinha parle de son premier essai de narration, à dix ans, d'une page et demie écrite en bengali. En quête de souvenirs, elle déclare : « Ma mémoire ne réussit pas à retrouver son intrigue, sans doute insignifiante, mais je me rappelle que le personnage principal était une petite fille du même âge que moi qui imitait naïvement la jeune russe. » (*ANBEF* 24) Et voilà que le « palimpseste de la mémoire » (Labarthe 2014, 245), dans le sens baudelairien cette fois-ci, se représente, Sinha se rappelle cet épisode de son enfance, elle choisit les mots pour lui donner une forme, elle l'accompagne dans le flou de l'écriture, elle l'évoque, sans nécessairement s'en souvenir. Ce qui dérive de cette évocation, c'est la nostalgie d'un moment vécu en des temps lointains.

La remémoration du passé suppose une organisation des souvenirs et en même temps une sélection. Ce qui a été pensé est ensuite matérialisé sur la page et devient écriture. Le souvenir, pour arriver à son état dernier, se transforme et le plus souvent se reforme. Si d'abord il est distordu et sans doute déformé, dans le sens étymologique du mot, c'est-à-dire « déformation – perte de la forme », une fois visualisé, il se concrétise et appartient non seulement au passé, mais aussi au présent, le présent de l'écriture. « C'est dans mes lettres que je commençais à exister. Je me reconnaissais et je me regardais exister » (*ANBEF* 33), soutient l'auteure. Nous nous permettons de juxtaposer les deux termes : « lettres » et « écriture » et d'affirmer que c'est par l'écriture, d'abord en bengali, qu'elle se voyait vivre à l'époque, et c'est par l'écriture, en français, vingt ans après, qu'elle reconstruit le souvenir et se revoit vivre au présent. Sinha donne sa voix d'aujourd'hui à la jeune fille qu'elle était alors et si à cette époque-là « la lecture restait [...] la seule voie vers la liberté » (*ANBEF* 37), à présent, c'est le processus scriptural qui fait ressortir de l'oubli la jeune fille d'autrefois et celle d'aujourd'hui.

La redécouverte du passé s'accomplit à travers la remémoration des rencontres d'amour ou d'amitié. Sinha écrit que « nous sommes le résultat d'une série de rencontres qui marquent des ruptures nettes avec l'instant précédent, nous arrachent de nous-mêmes et nous propulsent dans un avenir jusqu'alors insoupçonné. » (*ANBEF* 40) Elle renforce ce concept et déclare : « Ce sont comme des micro-rennaisances, l'une dans le ventre de la suivante. » (*ANBEF* 40) Par ces remémorations, l'auteure se (re)créée aux yeux des lecteurs, mais aussi à ses propres yeux. Elle retrace les événements de sa vie, les relie à ce qu'elle représente aujourd'hui et dirige le lec-

teur vers son présent. Ce qu'elle tire de sa propre mémoire, les souvenirs qu'elle partage avec le monde, ont le pouvoir de remodeler les circonstances d'origine et, pourquoi pas, de réconcilier l'auteure elle-même avec le passé. Et voilà donc que la mise en page de ces « micro-renaissances » se représente dans les autres livres de Sinha: « Mon premier roman est le babillage d'un enfant qui découvre le verbe et en abuse. Il est le bagout de l'ivrogne qui noie sa langue et en invente une autre. Inachevée, fébrile, à poil. Ce roman d'apprentissage, *Fenêtre sur l'abîme*, a été publié en 2008 » (ANBEF 76); « Ce qui est sûr, c'est que l'accueil de ce livre [*Assommons les pauvres!*] aura changé ma vie, défini mon image d'écrivaine, et cela pour longtemps » (ANBEF 79); « J'ai écrit et réécrit la scène, fatidique, dans mes romans – dans *Calcutta* et dans *Le testament russe* –, la rencontre entre une adolescente et un jeune leader communiste du mouvement estudiantin [...] » (ANBEF 40) Ce qui est intéressant de remarquer ici, c'est que Sinha décrit tout de la perspective des « souvenirs qui superposés l'un à l'autre, calqués, ont laissé apparaître un dessin vague » (ANBEF 48), celui de son avenir français. Une fois cette langue rencontrée, Sinha en tombe amoureuse. Au début du livre, déjà, l'auteure anticipe l'indissoluble et puissante relation entre la langue et l'amour. Et c'est à ce point-là de la lecture, en passant par la mémoire, qu'elle renforce sa position: « J'ai oublié le reste et je ne me suis souvenue que d'elle. » (ANBEF 48)

En lisant Sinha, on a l'impression d'être au milieu de ce que Marcel Brisson appelle la « pratique de la nostalgie » (1996, 42) qui entraîne à la fois souvenir et oubli. « Seule la mémoire peut engendrer l'oubli, un oubli qui ne soit pas uniquement du refoulement. C'est d'ailleurs la voie que suit naturellement l'endeuillé. Un rien lui rappelle l'image de l'Autre: un geste, un objet, une rencontre. » (Brisson 1996, 42) Étant donné que l'oubli est un acte de réparation (ANBEF 193), évoquer les souvenirs, ici, c'est exactement ce rappel de l'Autre, un deuil qui a lieu plusieurs fois et dont l'auteure parle de manière explicite. C'est depuis le début qu'un deuil de fond s'impose, en quelque sorte, et que le lecteur perçoit dans ces évocations du passé. Le même mécanisme dans le cas d'une perte: quelquefois, l'auteure regrette et on perçoit une vague de culpabilité, d'autres fois elle idéalise. Ces pertes déterrées se consomment, prenant la forme du souvenir: la perte de la langue maternelle, la mort de son père, le licenciement, la perte du départ d'Alix, son éditrice, le divorce. « Ne pas me taire » (ANBEF 90), écrit l'auteure à un certain moment: explorer

les humains, non des personnages, mais des êtres en chair et en os, leurs vies, leurs failles, leurs morts.

L'écriture ne caresse pas, elle bouleverse, tout comme la question de la langue vitale se mélange toujours à celle de la langue maternelle. Même si l'auteure les dissocie et les tient loin l'une de l'autre, elle n'arrive pas à les séparer. La figure maternelle rappelée par Sinha joue un rôle décisif à chaque fois qu'elle s'en souvient. La contraposition qui a lieu restitue une part de la mémoire de l'auteure probablement gardée pendant longtemps dans l'ombre. Souvent fugaces, les détails du souvenir ne sont que des traces que Sinha restitue et se fait restituer. Sa mère, conflit intérieur permanent, demeure dans sa mémoire sous forme de bribes, par-ci, par-là, son fardeau est lourd :

La nature cruelle de ma mère se distinguait à peine de ses crises psychiatriques. Il n'était pas toujours facile de savoir si ses gestes résultaient de sa démence ou de sa cruauté. [...] Il y avait des moments où ma mère oubliait d'être mère. Elle n'était ni fille, ni épouse, ni mère de personne. Sa folie ne la libérait pas, mais l'enchaînait par des douleurs imaginaires. Elle n'était alors que furie, haine et violence. Elle exprimait ensuite ses regrets, que je sais sincères, et cultivait malgré elle un cercle vicieux de cruauté et d'affection. [...] Elle était faite de ténèbres effroyables, d'ombre et de lueur rare, ma mère. (*ANBEF* 17)

Ce que la mémoire lui restitue, ce sont des images de sa mère que Sinha identifie comme des traces du passé, des empreintes laissées par son enfance. Et si « l'acte mnémonique par excellence » (Ricoeur 2004, 200) est la reconnaissance, c'est-à-dire l'identification d'un objet ou d'une personne, c'est par le souvenir que Sinha reconnaît sa mère et mesure ses déceptions. Le souvenir est l'élément du présent qui surgit d'un passé affligeant pour témoigner l'enfance de l'auteure dans une langue à la fois crue et cruelle, une langue engagée et imagée. Les mots fusionnent avec les pensées en leur donnant un corps, celui de l'écriture, et c'est à travers cette corporéité que Sinha dialogue. Pendant une rencontre organisée par l'Alliance Française de Paris au mois de février de l'année 2023 et qui s'intitulait « En français dans le texte », Sinha avait longuement parlé de la langue. Selon elle, la langue change notre souffle et notre regard et la sonorité des mots complète la vie. Le sentiment viscéral qu'elle a envers les mots lui est arrivé très tôt, hors école et l'écriture est depuis toujours, pour elle, « un écoulement de mots qu'on ne cherche pas et qui viennent on ne sait pas d'où ». Il y a aussi des mots que l'auteure n'entend pas, comme l'anglais auquel elle est « sourde ». (*ANBEF* 112)

Si parler bengali signifiait « être au bord d'un gouffre » (ANBEF 113), l'anglais n'était qu'un simple outil. Si les romans parlent plusieurs langues (Raveggi 2023), l'œuvre de Sinha, de ce point de vue, est d'une richesse linguistique explorable à deux niveaux. *L'autre nom du bonheur était français* allie deux mondes : passé et présent. Cet entre-deux, en effet, est toujours là, véhiculé par l'amour et par la langue. Reste décisif le souvenir sur l'étranger dont Sinha écrit déjà, dans une forme romancée, dans *Le testament russe*, publié en 2020. C'est par cet étranger qu'elle comprend qu'elle est étrangère elle aussi et qu'une rupture à ce point-là est inévitable : « L'amour et la langue amoureuse ont agi ensemble et m'ont arrachée de moi-même, de ma langue natale, de mon lieu d'être. » (ANBEF 64) Sinha ne partageait donc plus le même langage que ses parents, elle constate qu'elle ne s'était jamais sentie chez elle et l'errance avec l'étranger est l'événement qui confirme cet état d'âme qu'elle avait depuis toujours, cet état d'âme éternel de ne pas être chez soi.

Un plus ample discours serait à faire sur le bengali, sa langue natale, qu'elle oppose à la langue maternelle et dont Sinha se souvient et déclare :

Oui, je préfère dire *ma langue natale* au lieu de *ma langue maternelle*. Ma langue maternelle, la langue de ma mère, je l'ai rejetée. D'abord son lait, puis sa langue. La langue de ma mère à moi n'était pas toujours une langue d'affection, d'amour, de confiance, de respect. Elle était souvent une langue violente, hystérique, tourmentée, abusive aussi par moments. Au fil des années elle est devenue une langue de regret, de chagrin, de pardon. (ANBEF 15)

Si le français, lieu intime, lieu du désir, réalise la vérité et l'essence de l'auteure, s'il est toujours parlé, considéré « unique et triomphal » (ANBEF 96), le bengali est la langue du « silence infiltré entre les mots » (ANBEF 97), du non-dit, mais il est aussi une langue « moralisante » (ANBEF 105), la langue de la hiérarchie, la langue des codes. Le français de Sinha se nourrit à partir du manque de sa « langue d'enfance, d'adolescence, d'innocence. » (ANBEF 108) Manque, d'une part dans le sens d'absence de langue natale, et d'autre part dans celui de la présence forte du désir de la langue française. Une fois acquise, cette dernière, touche à l'identité, elle altère : « J'ai perdu ma candeur avec le français » (ANBEF 108), « Écrire en français c'est renaître dans la langue française » (ANBEF 109), déclare Sinha. Ne plus se rappeler la langue natale ne veut pas dire l'avoir oubliée, même si une certaine amnésie s'impose naturellement. Pendant une conversation avec sa mère, Sinha « bafouille,

balbutie» (*ANBEF* 94), « mon dialogue avec ma mère ressemble à ces vieux meubles cabossés, délaissés, couverts de poussière au fond du grenier, d'où émane une odeur triste et moisie. » (*ANBEF* 95) Shumona n'oublie pas sa langue, elle lui restitue son silence: « le bengali est ma langue de nostalgie. » (*ANBEF* 95) « Pour apprendre une autre langue, il faut d'abord connaître celle d'où l'on vient ; et l'avoir assez aimée pour la quitter » écrit Sibony (1995, 215). Et voilà que l'oubli ne peut pas s'imposer, car « la langue est mémoire » (*ANBEF* 95), toute langue est mémoire. Les autres langues « irriguent » (*ANBEF* 108) le français de Sinha, elles constituent « les évolutions de notre mémoire. » (*ANBEF* 95)

Le discours sur les langues porte le lecteur vers le discours plus ample de la création et de la redéfinition de la quête: « Quand on écrit dans une langue d'adoption, on vit une intranquillité en permanence [...] et la création naît [...] de la fissure entre soi et la langue autre. » (*ANBEF* 116) Pour Sinha, l'écriture est un acte de résistance face à la mort et la langue est un engagement. (*ANBEF* 117) Le français reste une langue d'adoption, mais jamais une langue étrangère. C'est une langue qu'elle vit, une langue par laquelle elle exprime ses patiences et ses urgences, une langue qui est la langue d'amour, une langue amoureuse. Le français est la langue de son écriture, par laquelle elle explore ses souvenirs bengalais. Le français est une langue vitale qui sait faire renaître, mais qui en même temps est « une langue assassine [...] une langue schizophrène. » (*ANBEF* 190) Elle mentionnait aussi que l'expression « langue assassine » fait partie de la première couche d'écriture et que cette expression ne correspond pas vraiment à ce qu'elle dirait maintenant. Nous supposons que cette expression dérive de l'inconscient de l'auteure et que c'est pour cette raison qu'elle a survécu dans le texte. Les multiples identités s'imposent pendant l'acte de l'écriture et l'expression « langue assassine » y reste. En effet, l'auteure fait le deuil de sa langue natale, elle fait le deuil de celle qu'elle était dans son pays, elle fait le deuil à travers la nostalgie, telle qu'Adorno l'entend: une nostalgie qui ne cherche pas toujours le retour, une nostalgie qui ne cherche pas nécessairement une restauration comme « retour au pays » (Chrostowska 2018, 103), une nostalgie réflexive.

Il reste que parler de la mémoire et de la langue pose les mêmes problématiques de toujours, comme Sinha l'a montré. Même si se définir comme francophone est devenu « un fardeau, une spécificité, une sanc-

tion » (ANBEF 137), c'est le terme « exophonie » qui gagne de plus en plus de terrain et qui « évoque le départ, vers l'autre, mais ne désigne pas le lieu d'arrivée. » (ANBEF 141) Écrire, donc, c'est aller au-delà d'un quelconque départ, c'est explorer les identités sans qu'elles soient nécessairement menacées par leurs points d'arrivée, car « l'écriture ne naît pas de l'adoption d'une nouvelle langue, mais elle est la réponse à un besoin viscéral, déjà ancré dans sa langue natale. » (ANBEF 157)

Bibliographie

- Alliance Française de Paris (2023) : « En français dans le texte avec Shumona Sinha », in : *YouTube*, https://youtu.be/8kY342Xf9Yo?si=3wxAjuu7OiHmm_NU [31.12.2023].
- Brisson, Marcelle (1996) : « La mémoire oublieuse, l'oubli qui se souvient », in : *Moebius*, 37-45.
- Chrostowska, Sylwia (2018) : « Adorno et l'utopie : retours et détours », in : *Cahiers philosophiques* 154, 95-116.
- Freud, Sigmund (1898) : « Sur le mécanisme psychique de l'oubli », in : *Résultats, idées, problèmes. I*, Paris : PUF, 1984, 99-107.
- Gori, Roland (2023) : « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », in : *Cliniques méditerranéennes* 67, 100-108.
- Labarthe, Patrick, (2014-2015) : « Baudelaire, Paris et « le Palimpseste de La Mémoire » », in : *L'Année Baudelaire* 18/19, 245-61.
- Raveggi, Alessandro (2023) : *Il Romanzo di Babele. La svolta multilingue della letteratura*, Venise : Marsilio.
- Ricœur, Paul (2004) : *Parcours de la reconnaissance*, Paris : Gallimard.
- Sibony, Daniel (1995) : *Événements – Psychopathologie du quotidien*, Paris : Seuil.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.

Dirk Weissmann

Faire corps avec le français, contre l'obsession identitaire et les inégalités raciales, sociales, genrées

La présente contribution consiste en une lecture critique de l'avant-dernière œuvre écrite par Shumona Sinha à ce jour, *L'autre nom du bonheur était français*, parue en octobre 2022 chez Gallimard. Ce livre s'apparente en majeure partie à une autobiographie linguistique, où l'autrice décrit son adoption du français comme langue non seulement d'écriture mais langue « vitale ». En dressant son autoportrait comme « francographe », Sinha accorde une place primordiale au corps, aux liens entre le corps et le langage et la langue française en particulier. Loin d'être un simple outil de communication, le français incarne pour l'autrice une manière d'être, d'habiter le monde, de le vivre dans sa chair. Or, le « bonheur » du français se conjugue au passé ; ainsi, ce récit autobiographique s'avère être l'histoire d'une profonde désillusion, désillusion qui s'enracine également dans son corps. Car, si l'inscription de la langue dans le corps peut conférer à celle-ci une dimension existentielle, voire universelle, le lien indissociable entre le sujet parlant et sa parole fait que la maîtrise de la langue ne protège nullement contre la discrimination, la haine, l'exclusion.

« [E]n continuant d'écrire dans la langue de ces pays, en continuant de rendre hommage à ces langues, ne contribuons-nous pas, sur le plan culturel, à perpétuer la servitude néocoloniale et les réflexes de soumission ? » (Nguigi 2011, 56)

1. Introduction

Mon regard sur l'œuvre de Shumona Sinha n'est pas celui d'un spécialiste de la littérature de langue française, mais celui d'un germaniste et comparatiste franco-allemand qui travaille sur les écritures interculturelles et sur le plurilinguisme en littérature. Je vais par conséquent essayer d'éclairer cette œuvre par des concepts et outils issus de ce champ d'études. Ma contribution consistera en une lecture critique de l'avant-dernière œuvre écrite par notre écrivaine, *L'autre nom du bonheur était français*, parue en octobre 2022 chez Gallimard. Ce livre s'apparente en majeure partie à une autobiographie linguistique, où l'autrice décrit son adoption du français

comme langue non seulement d'écriture mais langue « vitale », selon ses propres termes (ANBEF 14). On pourrait également parler d'autothéorie (Fournier 2022) par rapport à cette tentative de conceptualiser son rapport au langage, aux langues. Il s'agit de l'histoire d'une « transfuge de la langue », selon une expression fréquemment utilisée (Dion/Lüsebrink/Riesz 2002; Porra 2011), mêlée de réflexions théoriques. Je me permettrai ainsi de laisser de côté l'univers proprement fictionnel de l'autrice (et donc, en quelque sorte, le « cœur » de son œuvre), quand bien même il serait intéressant, voire nécessaire, dans un deuxième temps, de comparer l'autothéorie avec l'autofiction.

Pour ce faire, je vais procéder en trois temps : dans un premier temps, c'est l'identification heureuse de l'autrice avec le français, langue de bonheur, qui sera au centre de mon propos. En dressant son autoportrait comme « francographe » (ANBEF 137), Sinha accorde une place primordiale au corps, aux liens entre le corps et le langage – et la langue française en particulier. Loin d'être un simple outil de communication, le français incarne pour elle une manière d'être, d'habiter le monde, de le vivre dans sa chair. Le développement d'un lien exclusif à la nouvelle langue devient un vecteur d'émancipation, de liberté, de réalisation de soi, en tant qu'écrivaine, mais aussi en tant que femme. Cette première partie de ma communication sera placée sous le signe du concept d'*exophonie* entendue comme la possibilité d'échapper aux déterminismes de sa langue natale pour renaître dans une langue d'adoption.

Or, le bonheur du français évoqué par le titre du livre se conjugue au passé, et ce n'est pas un détail. Les espoirs que l'écrivaine avait placés dans le français seront déçus face aux limites de l'hospitalité de cette langue, apparues au grand jour depuis 2015 au plus tard. Comme Sinha le décrit dans son livre, l'idéal de la langue française qu'elle s'était construit se voit radicalement remis en cause par la montée de la violence raciste et patriarcale qu'elle doit subir en tant que femme racisée vivant en France, y compris au sein du milieu littéraire. Langue surdéterminée par des enjeux historiques, culturels, identitaires, à l'instar de toute langue nationale, le français n'est pas la *lingua franca* que l'autrice avait imaginée, rêvée. C'est ce concept de *lingua franca*, entendu comme utopie, illusion même, qui sera au centre de ma deuxième partie.

Le récit autobiographique de Shumona Sinha s'avère donc être l'histoire d'une profonde désillusion, désillusion non seulement linguistique,

mais liée directement à son corps, à la fois comme ancrage de la parole et comme image sociale. Si l'inscription de la langue dans le corps du sujet écrivant peut conférer à celle-ci une dimension existentielle, voire universelle, le lien indissociable entre le sujet parlant et sa parole fait que la maîtrise de la langue ne protège nullement contre la discrimination, la haine, l'exclusion. Il faut insister sur cette double dimension du corps entre rêve d'universalité et réalité du racisme. Vu sous l'angle de l'*universalisme*, qui est le concept-clé de ma troisième partie, le livre raconte également l'histoire d'une trahison par les promesses de l'universalisme à la française. De ce point de vue, le livre est hautement politique, par sa manière d'interroger la capacité des « belles lettres » à résister aux discours identitaires et aux inégalités qui minent la société.

2. L'exophonie ou le bonheur

Le premier concept issu du champ d'études de la littérature interculturelle et plurilingue par lequel je voudrais aborder l'œuvre de Shumona Sinha est celui d'*exophonie* (Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007). Ce concept traduit en quelque sorte le moment de bonheur contenu dans le titre du livre. Utilisé principalement par la critique allemande, le mot d'exophonie fait écho à l'exil, au fait de se situer « en-dehors » de son territoire d'origine. Comme dans la notion d'exil, le préfixe *ex-* marque la sortie, la séparation, en l'occurrence la sortie hors de la langue maternelle (voir Weissmann 2019). L'exophonie désigne ainsi le fait d'écrire en sortant du naturalisme monolingue qui a longtemps dominé la littérature européenne, notamment allemande. L'écrivain s'exclut volontairement d'une communauté linguistique close et centrée sur elle-même, en éprouvant, à travers une diversification linguistique, d'autres modes d'appartenance, d'identification.

L'adoption du français par Sinha correspond d'abord à la sortie d'un état de subordination inscrite dans la langue-culture de naissance, le bengali. Il s'agissait de s'émanciper d'un destin qui n'était pas choisi mais imposé. Un destin qui aurait impliqué le fait de vivre comme dominée : « La langue française m'a libérée en tant que femme, en tant qu'écrivaine. L'écriture est devenue ma façon d'être et ma raison d'être. » (ANBEF 117) Et de continuer : « Écrire en français ôte le poids de la tradition d'une

société indienne patriarcale, de plus en plus nationaliste, en proie au fondamentalisme hindouiste et à la censure.» (ANBEF 117) En adoptant le français, elle s'est «échappée de la hiérarchisation linguistique du bengali, de ses silences, sa paresse et sa désinvolture, du poids de ses traditions, de la censure et de l'autocensure qu'il impose et inculque.» (ANBEF 117) Le choix de l'anglais, langue coloniale, impériale (ANBEF 117), en revanche n'aurait pas été suffisant pour sortir de la position de dominée, comme elle le fait remarquer.

Comme elle explique à un autre endroit: «L'ambition était de vivre libre, détaché de la gravitation des lois sociales.» (ANBEF 57) Ce qui frappe particulièrement, c'est la dimension charnelle de son lien au français telle qu'elle apparaît dans ses descriptions.¹ Elle parle d'une «cohésion parfaite», d'une «fusion entre corps et pensées. Entre langue et vie.» (ANBEF 75) Venant d'un pays plurilingue, elle aurait pu adopter un lien pragmatique, pluriel aux langues, mais c'est justement un lien exclusif, charnel qu'elle manifeste: «La langue était là, au cœur des choses, dans le corps en action.» (ANBEF 75) Cette «fusion» a eu lieu tôt, comme elle écrit: «Dès le premier cours à l'Institut de langues étrangères de Ramakrishna Mission, il n'existait plus rien ni personne entre la langue française et moi.» (ANBEF 51) Un jour, elle s'est aperçue que «la langue française avait franchi le seuil de la nuit et avait envahi [s]a conscience, [s]es pensées, [s]on corps debout, éveillé, lavé de rêve.» (ANBEF 73) Langue et corps sont donc intimement liés, inséparables. Le français, devenu langue de l'amour «s'inscrivait ainsi dans [s]a chair» (ANBEF 106) Elle parle à ce sujet d'une véritable «volupté linguistique» (ANBEF 99), qui fait le lien entre la naissance de l'écrivaine et l'émancipation de la femme: «Le corps et les mots se sont entremêlés, altérés, fusionnés.» (ANBEF 64)

3. La *lingua franca* ou l'illusion

Le deuxième concept par lequel je voudrais éclairer l'autobiographie linguistique de notre autrice est celui de *lingua franca*. Ce concept tient la place de l'utopie, voire de l'illusion sur laquelle est bâti le bonheur du français. La *lingua franca* désigne à l'origine une langue véhiculaire uti-

¹ Sur le lien entre le corps et plurilinguisme, voir Admiral/Lipiansky 2015.

lisée par des individus aux origines très diverses afin de communiquer au sein d'un groupe hétérogène (Dakhli 2008). Le terme est également utilisé par certains critiques pour décrire un mouvement par lequel les langues nationales deviendraient plus ouvertes à l'accueil de la diversité, notamment en littérature. La littérature écrite par des écrivains venus d'ailleurs, non natifs, transformerait la langue nationale en langue pour toutes et tous (voir Yildiz 2012). Or, cette évolution vers le concept de *lingua franca* exigerait en théorie que cette langue ne soit la langue maternelle ni la langue nationale de personne, mais un pur moyen de communication, sans rapports de force implicites. En effet, ce serait la condition nécessaire pour évacuer les enjeux identitaires dans l'usage de la langue, comme c'était le cas du latin pour les humanistes ou de la langue commerciale méditerranéenne appelée *sabir*. Toutefois, la situation de la langue française semble toute autre.

Dans un premier temps, l'adoption du français par l'autrice va de pair avec une renaissance: «Écrire en français c'est renaître dans la langue française.» (ANBEF 109) Shumona Sinha décrit son «corps d'Indienne» comme le simple support d'une langue devenue la véritable essence de son être: «Mon corps d'Indienne est la coquille dans laquelle mûrit la sève française.» (ANBEF 109) Si le français a su captiver l'autrice, c'est que cette langue s'est présentée comme accueillante, hospitalière: «Le français m'a donné accès à l'abondance, au dépassement du moi, à la volupté. Le français m'a permis de me connaître moi-même, de découvrir une complexité insoupçonnée, et de m'outrepasser», écrit-elle (ANBEF 117-118).² Cette langue est en effet apparue comme un moyen de dépasser les assignations identitaires: «Je suis venue à la littérature non seulement pour traverser les frontières mais aussi et surtout pour les voir effacer. Je suis venue à la littérature car l'idée de la frontière m'était déjà devenue obsolète.» (ANBEF 136)

Cependant, cette idée d'une libération par le français se heurte aux enjeux identitaires inscrits dans la langue française comme langue nationale renvoyant au fantasme du français de souche.³ Au milieu du livre, vers la page 118, apparaît une rupture, une cassure: «non seulement le français de la rue, mais le français de l'écriture me sont apparus salis,

² Sur l'hospitalité des langues, voir aussi Gasquet/Suárez 2007.

³ Sur les liens entre langue(s) et nation, voir Baggioni 1997.

cassés, éhontés» (ANBEF 118), peut-on lire. L'impossibilité de libérer la langue de l'emprise de la race et du genre est apparue plus tôt déjà, comme elle le relate: «certaines personnes, paradoxalement, voyaient moins en moi l'écrivaine que l'immigrée.» (ANBEF 84) D'un vecteur d'émancipation, la langue française devient un nouveau moyen de domination, tel est le constat amer: «Le genre est d'emblée un instrument de sanction, le genre racé devient un moyen supplémentaire de discrimination.» (ANBEF 121-122) Elle se voit soumise à des mécanismes d'exclusion plus ou moins subtils, mais porteurs d'une grande violence: «Est-ce qu'on imagine la violence de ce geste qui m'ôte ma langue d'écriture, ma langue vitale, qui me renvoie à la frontière?» (ANBEF 148)

Les expériences de Sinha, directement liées à son «corps d'Indienne» (ANBEF 109), entretiennent naturellement des liens étroits avec la problématique (post)coloniale en général, en Afrique et ailleurs (voir Nguigi 2011). Ses observations débouchent ainsi sur une critique de la francophonie proche de ce qu'on peut lire dans le manifeste pour une «littérature-monde en langue française» publié en 2007 (Le Bris/Rouaud 2007; voir aussi Maïssa 2019). Ainsi elle écrit: «La francophonie nous a grandement servis. Elle nous a permis de mettre en lumière des écrivains de tous horizons. Mais il est temps de l'outrepasser.» (ANBEF 137) La France est si fière de ces écrivains qui ont adopté le français comme langue littéraire, et pourtant elle ne les traite pas sur un pied d'égalité avec la littérature «de souche».

Ce qui vaut pour les «hommes blancs» que sont des auteurs tels que Beckett, Cioran et Kundera, vaut d'autant plus pour des écrivains issus de pays «exotiques». Sinha constate que la francophonie peut aisément redevenir un dispositif (néo)colonial quand ses livres «sont aujourd'hui encore placés au rayon «littérature étrangère» de certaines librairies françaises.» (ANBEF 148) La francophonie est justement autre chose qu'une *lingua franca* ouverte à tous, mais un espace littéraire fortement hiérarchisé, divisé entre le centre et la périphérie (voir Casanova 2008), comme elle admet: «Ma francophonie n'est pas seulement une histoire de langue, elle est indissociable des paramètres de genre et d'ethnie. Elle se situe dans le système pyramidal postcolonial que j'essaie d'aplanir.» (ANBEF 158) Elle a beau avoir adopté le français, elle se voit constamment renvoyée à ses origines, réelles ou supposées, quand on lui demande: «Est-ce que j'écris directement en français? Est-ce que je pense vraiment en fran-

çais ? Est-ce que je ne traduis pas plutôt, même inconsciemment, depuis le bengali ou l'anglais en voulant écrire mes livres en français ? Ne suis-je pas, au fond, une autrice anglophone ? » (ANBEF 145)

4. L'universalisme ou la trahison

Le dernier concept par lequel je voudrais aborder la position de Shumona Sinha est celui d'*universalisme*. Il nous fait définitivement passer du domaine de la langue vers le domaine de la vie sociale et de la politique. L'universalisme à la française et ses promesses (voir Fassin/Fassin 2006 ; Renaut 2009) incarnent en quelque sorte l'expérience de trahison racontée dans le livre de l'autrice. Si la littérature-monde en langue française se heurte aux enjeux identitaires de la langue, l'idéal universaliste échoue face à la réalité du racisme dont l'écrivaine est victime et qui se renforce d'année en année. L'inscription de la langue dans le corps, qui était d'abord source de bonheur, se retourne pour ainsi dire contre l'autrice dans la mesure où ce corps de femme racisée est l'objet de préjugés, de rejet, voire d'exclusion.

Sinha ne semble pas abandonner l'espoir que l'œuvre littéraire puisse agir « comme un barrage contre les vagues sales et salissantes de la bêtise humaine », comme elle l'écrit (ANBEF 135). Le projet consiste à « dépoliariser, décentraliser la francophonie. Il faut la voir éparpillée, multiple, fragmentée. Toute œuvre écrite en français est de la littérature française. » (ANBEF 159) Or, elle est consciente d'avoir été trahie par la francophonie et ses promesses d'universalisme grâce à l'adoption de la langue française : « Ce rêve, mon rêve, semble aujourd'hui bafoué. Ces possibilités des choses, menacées. » (ANBEF 189) La rupture entre le rêve d'antan et la réalité actuelle prend la forme d'une date. C'est depuis janvier 2015, depuis l'attentat contre la rédaction du journal satirique *Charlie Hebdo*, que le pays lui semble succomber à « l'obsession identitaire ». (ANBEF 178) Le constat est aussi terrible que clairvoyant : « Sur la place publique, nous sommes scrutés, jugés, étiquetés, nous qui avons un taux de mélanine élevé dans la peau. Nous sommes en quarantaine. Une clôture électrique invisible est dressée autour de nous. » (ANBEF 178-179) La racisme devient omniprésent : « La suprématie de la race blanche, c'est ça. Sans qu'elle devienne le projet politique fasciste d'une nation, elle est

là chez une grande majorité du peuple, comme un sentiment diffus de supériorité et de légitimité en toute circonstance.» (*ANBEF* 185)

La France semble désormais incapable de concevoir l'universel. L'autrice constate que « [l]a caractéristique ethnique envahit et contamine tout le dialogue » (*ANBEF* 139). La littérature n'est pas épargnée. Elle remarque que, chez les gens de lettres, « l'idée de la racine demeure indéracinable [...]. Ils ont un avis très précieux sur ce qui est de chez eux, sur ce qui ne le sera jamais. » (*ANBEF* 136) Et de compléter: « je ne pensais pas que la scène littéraire française puisse être atteinte par l'hystérie identitaire » (*ANBEF* 148). Elle fait désormais partie « des écrivains français ayant une gueule d'étranger » (*ANBEF* 138). La régression se fait sentir par la comparaison avec d'autres pays: « À l'étranger je suis accueillie en tant qu'écrivaine française. En France, pour beaucoup, je suis une écrivaine étrangère. » (*ANBEF* 139) Cette exclusion rejailit directement sur l'imaginaire de sa langue: « D'une langue vitale, le français m'est devenu une langue assassine. Elle me donne chaque jour des coups de couteau au flanc. Ou plus précisément une langue schizophrénique. Deux réalités parallèles. L'une me détruit, l'autre me console et me répare. » (*ANBEF* 190)

Or, le problème ne date pas d'aujourd'hui, comme elle constate: « L'obsession identitaire n'est pas la mienne. Elle reflète les crises politiques et identitaires de la France face aux vagues migratoires, face à ses vieux nœuds coloniaux toujours pas défaits, face à ses démons religieux islamo-judéo-chrétiens jamais chassés. » (*ANBEF* 140) L'universalisme n'a trop souvent été qu'un autre nom pour le particularisme nationaliste, aujourd'hui trop souvent « déguisé » en républicanisme (Renaut 2009, 27). Comme elle écrit, la France a toujours eu du mal à accepter sa propre diversité: « L'hystérie identitaire en France n'est que le déni de sa propre identité composite, collectivement et individuellement. » (*ANBEF* 143) Face à l'ethnisation de la langue et de la littérature, la seule issue semble d'accepter l'assignation de la place de l'immigré: « Si nos romans ne s'appuient que sur le terreau géographique, politique, culturel de notre pays d'origine, alors malgré un discours universaliste, malgré la position cosmopolite, on demeure local, localisable, ethniquement étiquetable. » (*ANBEF* 152)

Apparaît ainsi une sorte de cercle vicieux: « Je suis devenue d'ici, corps et esprit. Mais mon récit initial colle à ma peau, comme une étiquette.

L'obsession identitaire me révolue. Un cercle vicieux est créé. Immigration, identité, exil deviennent les thèmes principaux de mes livres.» (ANBEF 150). Les raisons de la valorisation de sa littérature apparaissent ainsi être en contradiction avec les raisons pour lesquelles elle avait rêvé de devenir écrivaine française: « Cette singularité qui m'a introduite à la scène littéraire française, être d'origine indienne et écrire en français, est devenue au fil des années un fardeau, une sanction. » (ANBEF 154-155) L'entre-deux libérateur du début prend un tout autre visage, celui d'une tension inévitable entre volonté individuelle de fuir son appartenance première et nécessité de résister, depuis le français, aux mentalités coloniales. Si le constat est terrible, tout retour en arrière semble impossible, comme elle l'admet: « De ma langue natale, je suis arrivée à ma langue vitale. Vitale car il m'est désormais impossible de concevoir ma vie dans une autre langue que le français. On ne choisit pas la langue, c'est la langue qui nous choisit. Alors on est habité par la langue. C'est charnel. Ça se passe dans le corps. Comme l'air qui circule dans les poumons. » (ANBEF 14) Et de constater: « Une part majeure, sinon essentielle, de la réalité m'est ainsi accessible uniquement en français. Ma langue natale est étrangère à mes sensations, plaisir, volupté. » (ANBEF 106) S'étant donnée corps et âme au français, l'autrice se trouve ainsi dans une impasse, voire dans un piège: « Comme un amour qu'on a dans la peau et qui nous consume, la langue française me laisse hagarde, dévoyée. » (ANBEF 189) En encore: « Je suis arrivée au point de non-retour où mon pays natal m'est inaccessible, inhabitable, et mon pays d'adoption reste toujours inatteignable. Ma patrie n'est ni l'Inde ni la France mais la langue française – cette déclaration jubilante que j'ai faite il y a quelques années est devenue une vérité triste. » (ANBEF 191)

5. Conclusion

À partir de trois notions: exophonie, *lingua franca*, universalisme, j'ai essayé de résumer le dilemme qui s'exprime dans l'avant-dernier livre de Shumona Sinha. À rebours de sa consécration fulgurante comme écrivaine, *L'autre nom du bonheur était français* exprime l'écart douloureux qui s'est creusé entre son amour du français et les réalités de sa vie en France, ainsi que l'impasse que son cas symbolise en quelque sorte.

L'exophonie incarne d'abord le bonheur d'échapper aux déterminismes de la naissance et de renaître libre dans une nouvelle langue. Le français pourrait d'abord apparaître comme une *lingua franca*, accueillante et hospitalière, indépendamment de son origine. Or, le désir d'utiliser cette langue non seulement comme un outil, un véhicule de la communication mais de faire corps avec le français se retourne contre l'autrice. Car ce corps est un corps de femme vue comme une étrangère. Loin de l'idéal des débuts, le français s'avère incapable d'honorer la promesse d'universalité dont il avait été investi, notamment sous le nom de franco-phonie. Il semble incapable d'accueillir quelqu'un qui se conçoit comme « plusieurs: bengalie, indienne, française, européenne » (ANBEF 142). Le biais racial des discours actuels transforme la langue et la littérature en alliés de la discrimination et de la domination. Au lieu d'être un contre-discours, la littérature se voit malgré elle instrumentalisée par une logique identitaire mortifère.

Se décrivant comme une « monomaniaque obsessionnelle » (ANBEF 51), Sinha n'est pas une écrivaine plurilingue, pouvant profiter d'un entre-deux créateur, mais une « transfuge » monolingue qui se voit à présent prisonnière d'une langue qui apparaît comme solidaire de ce à quoi elle avait souhaité échapper à ses débuts. Peut-être que l'écriture plurilingue aurait pu être un moyen pour elle d'écrire des œuvres qui ne seraient ni normées par la mondialisation littéraire, ni assignées à une identité locale. Quoi qu'il en soit, la force avec laquelle Shumona Sinha persiste dans son projet de faire corps avec le français en exigeant du système littéraire et de la société toute entière d'être à la hauteur de la fameuse devise du républicanisme français, force le respect.

Bibliographie

- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (dir.) (2007): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Baggioni, Daniel (1997): *Langues et nations en Europe*, Paris: Payot et Rivages.
- Casanova, Pascale (2008): *La République mondiale des Lettres*, Paris: Seuil, deuxième édition revue et corrigée.

- Dakhliya, Jocelyne (2008) : *Lingua franca, histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Arles : Actes Sud.
- Dion, Robert/Lüsebrink, Hans-Jürgen/Riesz, Janos (dir.) (2002) : *Écrire en langue étrangère, Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec : Éditions Nota Bene.
- Fassin, Éric/Fassin, Didier (dir.) (2006) : *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris : La Découverte.
- Fournier, Lauren (2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge : MIT Press.
- Gasquet, Axel/Suárez, Modesta (dir.) (2007) : *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Ladmiral, Jean-René/Lipiansky, Edmond Marc (2015) : « Le corps entre deux langues », in : Ladmiral, Jean-René/Lipiansky, Edmond Marc : *La communication interculturelle*, Paris : Les Belles Lettres, 77-94.
- Le Bris, Michel/Rouaud, Jean (dir.) (2007) : *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.
- Maïssa, Ngadi L. (2019) : « La mondialité de la langue française dans les manifestes <francophones> », in : *Études littéraires africaines* 48, 193-206.
- Porra, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim : Olms.
- Renaut, Alain (2009) : *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*, Paris : Flammarion.
- Weissmann, Dirk (2019) : « Ex-o-phonie – sortir du monolinguisme, L'altérité linguistique chez Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar et Herta Müller », in : Devésa, Jean-Michel/Grell, Isabelle (dir.) : *L'écriture du je dans la langue de l'exil*, Bruxelles : EME éditions, 45-61.
- Yildiz, Yasemin (2012) : *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York : Fordham University Press.
- Ngugi, Wa Thiong'o (2011) : *Décoloniser l'esprit*, traduit de l'anglais (Kenya) par Sylvain Prudhomme, Paris : La Fabrique.

Cécile Bonnemaïson-Rullon

La théâtralisation de la précarité des femmes migrantes chez Shumona Sinha

Comment concilier une indépendance culturelle et intellectuelle, l'apport non négligeable d'une occupation séculaire et les réalités plurielles de la femme migrante ? Les problématiques de construction de l'identité féminine rejoignent chez les auteurs de la diaspora indienne les préoccupations postcoloniales et influent sur la forme, la langue, le style de l'auteur. Le personnage féminin est dès lors un être complexe, enjeu d'une écriture protéiforme. Cette contribution examine comment, dans l'œuvre de Shumona Sinha, et plus particulièrement dans les romans *Fenêtre sur l'abîme* (2008), *Calcutta* (2014) et *Apatride* (2017), l'image de la femme migrante est mise en scène. Nous verrons ainsi comment la précarité des personnages féminins, s'illustrant dans l'écriture du corps et de l'espace, dans le dialogue avec l'autre, au lieu de les réduire au silence, permet à l'autrice d'exprimer avec force et sans concession les problématiques identitaires des Indiennes issues de la diaspora.

1. Introduction

Depuis *Fenêtre sur l'abîme*, en 2008, Shumona Sinha met en scène la migration féminine et fait entendre la voix de cet être hybride, la femme indienne ayant choisi d'émigrer en France, traversée de contradictions qu'elle exprime et tait à la fois. Son œuvre s'inscrit alors dans le courant des « xénographies féminines », comme l'ont souligné Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (2020). Les écrits de jeunesse et le style particulier de Shumona Sinha ont souvent conduit les critiques à considérer son expression de la « migritude », pour reprendre les mots de Jacques Chevrier (2004), comme étant à la frontière entre le roman et la poésie. Tirillée entre le souvenir de la terre natale et la difficulté à vivre sur le sol qu'elle a choisi, la femme migrante tente d'affirmer une identité qu'elle ne maîtrise pas complètement, sous le regard de l'autre. Ce sentiment d'être observée a également des conséquences dans l'économie des récits et sur leur style. En effet, l'enjeu de l'acceptation envahit l'intimité du protagoniste féminin. Dès lors, le personnage est au cœur de multiples saynètes rendant compte de son drame personnel

mais aussi de la condition précaire de la femme migrante. Le lecteur se trouve dans une position de spectateur de théâtre, témoin d'une tragédie sociale et identitaire. Dans cette contribution, nous proposons une lecture de trois romans de Shumona Sinha à l'aune de ces questionnements : *Fenêtre sur l'abîme* (2008), *Calcutta* (2014) et *Apatride* (2017). Pour montrer comment la précarité des femmes migrantes est mise en scène dans ces trois œuvres, nous verrons dans un premier temps la dimension théâtrale du quotidien des protagonistes, avant de nous pencher sur les enjeux de leur prise de parole dans les trois récits, et enfin, pour reprendre les mots de Shumona Sinha dans *Assommons les pauvres!*, sur la « géométrie impossible » (AP 43) à laquelle elles sont soumises.

2. Un théâtre d'ombres : le quotidien des femmes migrantes

Dans les œuvres du corpus, les femmes migrantes évoluent au quotidien dans un théâtre d'ombres. Nous choisissons à dessein de parler de théâtre d'ombres, parce que ce type d'art du spectacle est mentionné dans les trois récits. L'image, qui parcourt l'œuvre de Shumona Sinha, est d'ailleurs remotivée par l'opposition entre ombre et lumière. Dès le début d'*Assommons les pauvres!*, roman publié en 2011, la narratrice annonce en effet : « Je changeais de rôle [...] je changeais de position, créant des figures d'ombres étranges comme dans un théâtre chinois. » (AP 16-17) La multiplicité des rôles que doit endosser la femme migrante est évoquée, tout comme le caractère étrange de ces métamorphoses répétées. Il faut noter que la narratrice d'*Assommons les pauvres!* se trouve alors effectivement dans une posture et un rôle inédits, en garde à vue et soumise à l'interrogatoire de M. K., mais dans les trois œuvres à l'étude, c'est le quotidien même des femmes migrantes qui est dramatisé. Il ne s'agit pas ici de raconter le périple qui les a menées jusqu'au pays d'accueil, ni même les conditions exactes de leur arrivée, épisodes qui pourraient en effet donner lieu à des récits dramatiques, mais bien la vie quotidienne de ces femmes migrantes. Le prosaïsme de l'errance féminine dans la ville occidentale est alors dramatisé.

En premier lieu, le théâtre en lui-même est évoqué de façon récurrente dans les trois romans, soit parce qu'il a une importance dans la diégèse,

soit parce que l'isotopie du spectacle théâtral permet des analogies fructueuses. Dans *Calcutta*, Trisha évoque le mystère de la nuit, qui fait peser sur la scène de la vie le « rideau lourd d'un théâtre. » (C 30) Un théâtre dans lequel ce soir-là précisément le père de Trisha cache le revolver dans la couette rouge, le fameux « théâtre des grands » (C 32) dans lequel elle a hâte d'entrer. Un théâtre enfin qui est celui que Shumona Sinha propose au lecteur dans ses récits, y compris dans son œuvre autoréflexive, publiée en 2022, *L'autre nom du bonheur était français*: « mais le programme scolaire s'arrêtait là, nous laissant fébriles devant le rideau tombé du théâtre qui n'était autre que l'âge adulte que nous avions hâte de vivre » (ANBEF 27).

Les lieux sont parfois eux-mêmes définis comme des théâtres. Dans *Calcutta*, par exemple, le quartier dans lequel vivent le frère de Shankhya et sa mère est dépeint comme un théâtre de marionnettes. Surtout, dans *Fenêtre sur l'abîme*, c'est un véritable théâtre qui occupe une place privilégiée: le théâtre de la Maison Internationale. Il est défini comme un refuge, un endroit où la narratrice va seule, mais aussi un lieu où elle est elle-même en représentation. En effet, elle s'y rend habillée d'une certaine façon, maquillée, comme en costume, pour y jouer sa « sérénade secrète » (FA 39). Le théâtre a à la fois à voir avec l'intime et avec l'enjeu de l'acceptation par l'autre.

Le topos baroque du *theatrum mundi* traverse d'ailleurs explicitement les œuvres de Shumona Sinha, et tient principalement à trois points: tout d'abord, la femme migrante doit endosser plusieurs rôles au cours de son existence, rôles déterminés par le contexte dans lequel elle évolue; ensuite, la succession d'actions au cœur de l'intrigue constitue un schéma narratif dramatique, jusqu'au dénouement; enfin, une fois le spectacle terminé, la lumière se rallume et les spectateurs disparaissent.

Arrivée sur le sol français, la femme migrante tente de se plier aux mœurs et, mue par un sentiment de liberté, de se vêtir à l'occidentale. Le changement d'identité passe donc par le costume et la gestuelle. L'« identité qu'on change comme on change d'habits » (AP 147) est l'enjeu majeur des intrigues des trois récits: pour Madhuban, narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*, il s'agit de trouver sa propre identité, en dehors de la vision masculine de son mari ou de son amant; pour Trisha, dans *Calcutta*, se réconcilier avec sa famille et son indianité afin de trouver sa place dans la société occidentale; pour Esha, arriver à assumer sa place

de femme noire au sein de la société française. La mention des modèles de vêtements et même des marques portées par Madhuban dans *Fenêtre sur l'abîme* constitue en effet une forme de passeport pour le sol français. En Inde, elle était « la petite jeune femme aux habits modestement branchés de la classe moyenne de l'Inde, un jean et un *kurta* en soie imprimée à fleurs » (FA 16). En France, notamment au théâtre de la Maison Française, elle est « habillée de [sa] jupe préférée, en laine [...] dénichée au fond d'une boutique à Saint-Germain, khôl noir aux yeux [...] parfois Lancôme, parfois Body Shop » (FA 39). À Paris, Trisha est une femme libérée qui ne sait plus bien où elle en est avec l'homme qu'elle fréquente. À Calcutta, elle redevient instantanément la fille de ses parents. Pour Esha, dont l'histoire entière se déroule à Paris, les rôles sont également multiples : jeune professeure malmenée par ses élèves en cours, elle est également une femme moderne qui enchaîne les rendez-vous amoureux. Mais quel que soit le costume, le rôle endossé, les protagonistes féminins n'arrivent pas à se départir de leurs origines, qui les cantonnent en France à un statut social précaire. « Pourquoi tu t'habilles comme si tu étais née en France ? » (FA 156), demande l'un des personnages à la protagoniste de *Fenêtre sur l'abîme*. « Tu n'es nulle part. Ni indienne. Ni française. Tu as perdu ta racine. Ne pleure pas si les gens te traitent comme une prostituée » (FA 156-157), ajoute ce personnage. Cette difficulté à incarner son rôle sous-tend également *Apatride*. Esha comme Mina, soumises au regard masculin, se demandent si la façon dont elles sont vêtues, leur manière de marcher, y est pour quelque chose. Le verdict final est sans appel, comme le pense Esha : « Le corps de la Femme, ici ou ailleurs, voilé ou dévoilé, suscitait toujours autant de véhémence. Quelques centimètres de tissu, ici, c'était trop, ailleurs, pas assez. » (A 144-145) Dès lors, la problématique identitaire demeure, et sur la grande scène théâtrale de la ville, la femme migrante n'a pas la parole, comme le souligne la narratrice d'*Assommons les pauvres!* : « Mais au théâtre populaire je n'existais pas. Mon rôle était de m'effacer. » (AP 139) Le protagoniste féminin devient « un personnage en carton [...] Une femme en exil, si loin d'elle-même qu'elle ne reconnaît plus les siens. » (AP 150)

La récurrence de ces motifs au sein des œuvres de Shumona Sinha constitue dès lors comme un canevas tragique. Dans *Apatride*, les deux protagonistes périssent par le feu. La mise à mort de Mina, qui fait écho à la probable mort d'Esha à la fin du roman, rappelle aussi l'autodafé de

Fenêtre sur l'abîme, quand le journal intime de la narratrice est découvert par ses parents et jeté au feu, ou encore l'incinération du père de Trisha, qui ouvre le roman *Calcutta*. De plus, Esha met sans le vouloir et sans le savoir feu au rideau, un rideau de velours rouge évoquant le rouge du communisme, mais qui rappelle aussi le rideau de théâtre. Mais la forme romanesque permet ici de briser le quatrième mur du théâtre : si les lecteurs sont régulièrement mis dans la position de spectateurs, ils assistent également aux coulisses, à la préparation de l'actrice et à sa réflexion suite à sa performance. Ainsi, Shumona Sinha nous permet d'intégrer à la fois, selon la terminologie du sociologue Erving Goffman, la « région antérieure », le lieu où se déroule la représentation, et la « région postérieure » (1971, 105), c'est-à-dire les coulisses de cette représentation de soi. Et c'est bien sous l'œil du lecteur/spectateur que la tragédie intime et collective des femmes se joue. Apostrophé à plusieurs reprises dans *Fenêtre sur l'abîme* – sans vraiment savoir s'il s'agit de lui, d'un thérapeute fictionnel, ou de tout autre proche à qui la narratrice s'adresserait directement – le lecteur est invité à voir, observer, regarder, mais aussi entendre le cri de la femme migrante, dans tous les espaces où son quotidien est mis en scène.

3. Ethos et logos : les enjeux de la parole

Si l'on se penche sur la parole dans les trois œuvres du corpus, on remarque qu'elle est d'emblée donnée comme problématique pour la femme migrante. Or, il n'est de théâtre sans prise de parole. Le terme de monologue, renvoyant au vocabulaire du théâtre, est d'ailleurs employé à plusieurs reprises dans les textes de notre corpus : monologues préparatoires, informulés, comme celui de Madhuban narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*, lorsqu'elle constate que les vendeuses des boutiques de vêtements la regardent bizarrement (« Et je disais dans ma tête, vous voyez, comme on répète ses phrases dans son théâtre privé, ses monologues silencieux », FA 75) ou monologues parallèles, prises de parole qui sont censées mener à des dialogues constructifs mais en réalité ne se croisent jamais. Dans *Assommons les pauvres!*, la narratrice fait déjà le constat suivant : « La vie est un monologue. Même quand on croit établir une conversation, ce n'est que le hasard du moment qui fait en sorte que deux

monologues se croisent, peut-être un peu étonnés, ils s'arrêtent face à face. » (AP 37) Il est évident que les protagonistes de femmes migrantes ont effectivement des difficultés à communiquer, soit parce qu'elles ne comprennent pas leur interlocuteur, soit parce que ce dernier ne les prend pas au sérieux, notamment à cause même de leur langage. Même Esha, à la fin d'*Apatride*, qui réside pourtant à Paris depuis longtemps, n'arrive pas à se faire comprendre d'un chauffeur de taxi : « Esha se pencha vers le siège du chauffeur et reposa sa question. « Articulez bien ! On ne comprend pas quand vous parlez. » » (A 149) Ne restent alors pour la femme migrante que deux modalités possibles d'expression : le silence ou le cri.

Or, la prise de parole ou au contraire le silence des protagonistes détermine en grande partie leur éthos. Pour tenter de ressembler aux autres, partout où elles se trouvent, la façon de parler fait partie des enjeux du rôle que ces femmes doivent endosser. Ainsi, elles doivent d'une part tenter de se faire comprendre, d'autre part adapter leur discours au contexte, tout en respectant leur culture d'origine ou du moins en étant fortement influencées par cette dernière. Nous verrons qu'au travers de ces prises de parole, monologues ou dialogues, le cri des femmes migrantes se fait entendre de manière dramatique. Il est, au sens premier du terme dramatique, vecteur d'action mais également, dans un sens plus populaire, de tensions négatives.

Dans les trois œuvres du corpus, la narration souligne qu'une des modalités privilégiées du discours des femmes indiennes est le cri. Lorsque Trisha rentre à Calcutta, elle se rend compte de la prévalence des cris dans sa famille, tout comme le constatent Madhuban dans *Fenêtre sur l'abîme* ou Esha et Mina dans *Apatride*. Au sein de la cellule familiale, le drame est monnaie courante, et est ponctué par les hurlements des protagonistes féminins. Le cri exprime évidemment toute sorte d'émotions, mais il est aussi une modalité d'échange avec autrui. Avec son regard de métisse, Marie, dans *Apatride*, ne comprend d'ailleurs pas cette façon de communiquer. D'origine indienne mais élevée en France, elle s'offusque de ce que les Indiens ne soient pas capables de « communiquer sans crier ». (A 67) On retrouve cette même propension au cri dans les échanges entre Esha et sa mère : « la conversation se termina comme souvent dans les larmes et les cris » (A 82). Le problème de communication vient aussi du fait que ces femmes ont quitté le pays, et qu'elles n'envi-

sagent pas d'y retourner, malgré les difficultés à vivre en France. Pour faire comprendre cela à sa famille, Madhuban est obligée de hausser le ton : «Maman! Je ne suis pas rentrée! Je ne RENTRE pas à Calcutta. Je VIENS à Calcutta.» (A 161)

Comme au théâtre, la communication est donc au cœur de l'économie du récit, puisque les protagonistes analysent leurs discours et les problématiques qu'ils génèrent, puis tentent de s'adapter, encore et encore. Rendue difficile par la barrière de la langue, la communication est affectée également par la différence culturelle, ou encore par l'écart entre les générations. Dans le cas d'Esha, ces trois difficultés se cumulent lors de sa prise de poste dans un collège de banlieue parisienne: les élèves et les enseignants échangent essentiellement sur le mode de l'éclat de voix, renvoyant Esha à sa condition de jeune professeur mais aussi de femme et plus spécifiquement de femme racisée, puisque ses étudiants l'enjoignent à retourner dans son pays ou à se couvrir davantage. C'est d'ailleurs dans *Apatride* que cette incommunicabilité est la plus visible. On la remarque notamment lors des multiples agressions verbales dans Paris: celles dont Esha est témoin comme celles dont elle est victime. Le deuxième chapitre du roman met en effet en scène deux femmes qui se disputent dans le métro, toutes deux d'origine étrangère et clamant leur légitimité à fouler le sol français, au milieu d'injures. Ces deux personnages, qui annoncent les deux femmes du chapitre «Fight Club», sont également des femmes issues de l'immigration, comme si le rôle qui leur était assigné les obligeait à adopter cette façon violente d'échanger. Au fur et à mesure du récit, Esha n'est plus simple spectatrice, mais intègre elle aussi l'espace agonistique, que ce soit dans sa sphère intime ou dans l'espace public. Elle ne semble en sécurité nulle part, puisque même l'ouvrier qui vient travailler dans son immeuble lui fait une remarque sur son accent. Le tout dernier affrontement, qui rappelle la première scène du métro, achève une remise en question qui parcourt le roman, puisqu'elle est finalement poursuivie par ses assaillantes et frappée. Esha en vient d'ailleurs à se demander dans quelle mesure son langage, affecté par dix ans de vie en France, n'est pas une des causes de sa douleur: «Les mots s'étaient libérés et pleuvaient en averse sur la ville, la perçaient et la fendaient.» (A 96) La femme migrante est une femme fendue, coupée, par les agressions du monde extérieur comme par ses propres questionnements.

Mais le drame se joue aussi dans la communication entre les femmes migrantes et les hommes. Le langage est même au cœur d'une confrontation entre Julien et Esha. L'amant préfère éviter le dialogue : « Je ne peux plus parler avec toi ! Je refuse de discuter avec quelqu'un qui refuse même le logos. » (A 134) Tirant prétexte des particularités du langage de la femme migrante, l'homme est finalement celui qui part, qui abandonne, qui refuse. Le monologue que constitue le roman *Fenêtre sur l'abîme* se comprend alors comme une nécessité, non comme un choix. La femme migrante, confrontée au désespoir, ne trouve personne pour lui donner la réplique, et sombre dans une forme de folie. Cet échec de la communication est annoncé d'emblée dans ce même roman : « [...] je poussais un cri inaudible : Paris, Paris, Paris... » (FA 25)

Le silence est donc l'autre solution que choisissent les femmes migrantes. Incapables de se faire entendre, elles préfèrent le mutisme et l'acceptation, afin d'éviter le conflit. C'est le choix que fait Esha lors du conflit avec les deux jeunes femmes du métro : « Elle ne dit plus rien et essaya de contourner la fille pour continuer de descendre les marches. » (A 158). Un choix qu'elle fait également lorsque l'ouvrier lui demande si elle est américaine, à cause de son accent : « Esha ne répondit plus et s'éloigna dans le couloir. » (A 62) Un choix qui est aussi celui de Trisha arrivant à Calcutta pour les funérailles de son père, déclinant l'invitation de ses anciennes amies pour rester entourée de silence dans la maison familiale : « Moi qui depuis des années refusais de revenir ici dans cette ville, dans cette maison, maintenant que j'y suis, je la laisse m'engloutir et je m'abandonne dans son ventre. Je me noie dans son silence. » (C 13) Le cri de souffrance, d'abandon, de perte, est alors un cri silencieux, comme poussé par un poisson dans son bocal, à l'asphyxie. Une image récurrente dans les récits de Shumona Sinha, qui vient renforcer celle de la noyade et du séjour dans le ventre de la baleine : « Je me retrouve seule dans cet aquarium. [...] Le silence écume à mes pieds. » (C 10) Le silence apparaît comme une alternative à la course parallèle des monologues, puisque le dialogue semble impossible. Esha en fait le constat amer à la fin d'*Apatride* : « On n'aura jamais la tête qu'il faut pour être de ce pays, pour parler sa langue, on ne la parlera jamais suffisamment bien, on n'aura jamais l'accent légitime. » (A 148)

La précarité du quotidien de la femme migrante est donc mise en scène par la prise de parole des protagonistes féminines, une prise de

parole qui oscille entre violence et silence. L'enjeu de la dramatisation du récit est alors de remettre en ordre le chaos, le désordre auquel sont confrontées ces femmes migrantes, qui est un désordre à la fois interne et social.

4. Verticalité/horizontalité : « la géométrie impossible de la vie »

Les trois romans étudiés tentent en effet de répondre à une impossible scénographie : comment organiser l'espace, ce huis clos théâtral de la ville de Paris ou de celle de Calcutta, afin que les femmes y réalisent leur rêve d'ascension ? La tension tragique de la condition des femmes migrantes passe aussi par une mise en perspective du temps et de l'espace. Or, la tension entre l'espace et le temps est au cœur des enjeux de la réflexion théâtrale. Comme le souligne Anne Ubersfeld, le théâtre est le lieu où « espace et temps apparaissent comme la métaphore l'un de l'autre » (Ubersfeld 1982, 196). Aussi, pour représenter cette « géométrie impossible de la vie » (AP 43) évoquée dans *Assommons les pauvres !* et à laquelle la femme migrante doit faire face, Shumona Sinha choisit de souligner la tension entre verticalité et horizontalité. En effet, le déplacement dans l'espace est concomitant d'un déplacement dans le temps. Le caractère déceptif de la terre d'accueil conduit à une nostalgie partielle avant la prise de conscience que la terre perdue est également un instant perdu, qu'on ne pourra jamais retrouver. La nécessité de la verticalité, seule capable de faire avancer la protagoniste, apparaît alors comme un motif récurrent dans l'œuvre de Sinha. Cette verticalité, détachée de toute dimension transcendantale, est à la fois un fantasme individuel et une aspiration à une forme de vie occidentale et contemporaine. Ainsi, le père de Trisha impose dans *Calcutta* une organisation occidentale à son foyer, qui déroute les habitants de la maison. Cette organisation verticale, composée de table et de chaises, signe la fin d'un mode de vie à l'horizontale, au sol, et est décrite comme un « symbole des temps modernes » (C 24). Une élévation qui figure un progrès mais aussi une perte : « Exilé dans sa propre maison », la mère de Trisha déplore ces nouvelles mœurs n'ayant rien à voir avec « sa vie antérieure », « en bas » (C 26). Il faut souligner que dès l'arrivée en France, la narratrice de *Fenêtre sur l'abîme*

a conscience de cette problématique: «[...] je suis dans une nouvelle géométrie de l'espace et du temps, des signes et du langage.» (FA 12) L'adaptation à cette nouvelle géométrie est un des enjeux majeurs pour la femme migrante car, comme le souligne la narratrice d'*Assommons les pauvres!*: «L'espace s'est déplacé avec le temps.» (AP 43) De plus, l'horizontalité est fixe: elle ne présente pas une avancée mais au contraire, un danger. Ainsi, *Apatride* s'ouvre sur le cauchemar de Marie d'être enterrée vivante. L'horizontalité et l'immobilité vont de pair, signifiant la mort: «être à l'horizontale était comme être sur un lit de mort» (A 27), pense tragiquement Mina dans *Apatride*.

Il est donc naturel que les protagonistes féminins soient attirés par la verticalité. Leurs choix de vie sont guidés par cette aspiration à la hauteur: balcons, fenêtres, tours, ou même montagnes, tout ce qui permet de s'élever obtient la faveur des femmes migrantes. La hauteur est l'endroit de l'identité rêvée, comme au théâtre, sur le balcon de *Roméo et Juliette* ou celui de *Cyrano de Bergerac*. Ainsi, Madhuban, dans *Fenêtre sur l'abîme*, revêt le costume de la Française au spectacle, talons hauts, quittant l'horizontalité donnée par son indianité et ses pieds nus sur le sol, lorsqu'elle parcourt la ville. Par leur désir de verticalité, les migrantes se distinguent aussi des femmes qui les ont précédées. L'ancêtre de Trisha, Ashanti, a en effet une autre idée de la vie et du bonheur: «Elle avait compris que le bonheur est une idée horizontale, une continuité, un instant lié à l'autre, une ligne allongée jusqu'à l'infini.» (C 173) Elle vante alors les mérites de la mémoire, comme garante de ce bonheur horizontal, assuré par une chronologie et une forme d'acceptation des faits, de l'immanence, de la finitude, de la marche du temps.

Cependant, la verticalité comporte justement le risque de la chute et de la noyade. Ces deux images reviennent à plusieurs reprises dans les œuvres de Shumona Sinha, comme une catabase inéluctable. Dans *Calcutta*, l'icône est immergée, Trisha chute dans l'escalier, Nadia Comăneci est en équilibre précaire sur la poutre. Le mouvement, source de vie, est aussi vecteur d'angoisse. Il ne semble pas non plus maîtrisable, et entraîne les protagonistes dans un cercle tragique. Dans *Apatride*, Esha n'arrive pas à se sortir de sa condition de femme migrante. Elle n'est plus Indienne mais ne se sent pas acceptée comme Française. Au désespoir d'être toujours en périphérie et désespérée, plus encore, que le monde reste organisé selon cette hiérarchie entre centre et périphérie, rattr-

pée par sa condition, Esha est alors attirée par l'horizontalité voire les profondeurs : « elle ressentait une inexplicable tristesse, une envie pulsionnelle de se noyer, de ne pas voir la réalité, de quitter ce monde bas et étrange, d'aller vers les profondeurs, vers le lit de sable, en chute libre, sans résistance, de rester là pour toujours. » (A 115) Dans la dernière partie du récit, la plupart des chapitres se termine par la mention d'une chute, préfigurant l'image d'Esha à sa fenêtre, ivre, presque dévorée par les flammes du rideau. Le nœud du drame de la femme migrante est donc cette volonté de se hisser hors de sa condition, alors qu'elle n'arrive pas tout à fait à quitter son horizontalité première. Si l'on reprend la terminologie de la linguiste américaine Mary Louise Pratt, qui définit les zones de contact comme « the social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today » (Pratt 1991, 34), on peut affirmer que ces zones ne permettent pas à la femme migrante de trouver son rôle sur la scène urbaine. Lieux de conflits plus que de rencontre entre les cultures, rames de métro, rues, terrasses de café, ne font que renvoyer comme un miroir à la femme migrante son appartenance à la périphérie, à l'ombre : « Esha comprit alors qu'elle ne pourrait jamais s'éloigner d'elle-même, de son image, de son ombre. Elle ne pourrait jamais s'éloigner des zones troubles, car elle les portait en elle, sur sa peau, son visage, tout au long de son corps, comme la carte moisie d'un pays lointain. C'était elle, la zone. » (A 65)

5. Conclusion

La dimension théâtrale de *Fenêtre sur l'abîme*, *Calcutta* et *Apatride* s'illustre d'abord dans la mention régulière d'espaces scéniques, comparant tour à tour la ville à un plateau et la vie même au spectacle de théâtre. Remotivée par la réflexion sur le dialogue, qui imprègne la forme même des récits – polyphonie du monologue intérieur dans *Apatride*, structure cyclique de *Calcutta* dont le récit à la troisième personne est entouré de chapitres à la première personne, dialogue sans réponse de *Fenêtre sur l'abîme* – la dramatisation souligne la difficulté de la femme migrante à endosser le rôle de la femme occidentale. Enfin, la tension entre le désir

de verticalité et la chute qui semble inéluctable rapproche les intrigues des trois récits du tragique. Ainsi, la dramatisation des récits révèle, au moyen d'une écriture du ressassement, les fondements de la poétique romanesque et des questionnements identitaires qui la parcourent: comment exprimer l'interpénétration des cultures? Comment dire la difficulté à trouver sa place dans la société? Comment résoudre cette «géométrie impossible de la vie», casser les modèles hiérarchisants ou discriminatoires de la pyramide ou du cercle et de la périphérie?

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (2020): *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles: Peter Lang.
- Chevrier, Jacques (2004): « Afriques sur Seine: autour de la notion de migritude », in: *Notre Librairie* 155-156, 96-100.
- Goffman, Erving (1973): *La mise en scène de la vie quotidienne*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Alain Accardo, Paris: Minuit.
- Pratt, Mary Louise (1991): « Arts of the Contact Zone », in: *Profession, Modern Language Association*, 33-40.
- Sinha, Shumona (2008): *Fenêtre sur l'abîme*, Paris: La Différence.
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres!*, Paris: L'Olivier.
- Sinha Shumona (2014): *Calcutta*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017): *Apatride*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2022): *L'autre nom du bonheur était français*, Paris: Gallimard.
- Ubersfeld, Anne (1982): *Lire le théâtre*, Paris: éditions sociales.

Écrire la ville :
entre géographie et espace narratif

Pankhuri Bhatt

Une étude géocritique de *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha

Cette contribution analyse le roman *Calcutta* (2014) depuis une perspective géocritique. Le roman plonge dans des périodes de bouleversements politiques et sociaux avant l'indépendance de l'Inde et pendant le régime communiste au Bengale-Occidental. En se basant sur la focalisation endogène de Bertrand Westphal, l'objectif de cette étude est d'examiner l'illustration de la ville dans le roman, ce qui permettra de démontrer que les dimensions environnementales, historiques, politiques, sociales et culturelles s'y mêlent. D'une part nous effectuerons cet examen à travers le paratexte et d'autre part, par l'approfondissement des éléments typiques de *Calcutta* dans les différents chapitres, ainsi que par l'étude de leur rôle dans le déroulement du récit.

1. *Calcutta*

Métropole effervescente, *Calcutta* a toujours fasciné les artistes et a joué un rôle important dans leur imaginaire. Elle fut déjà protagoniste de plusieurs œuvres reconnues dans différentes langues. En français, quelques chefs-d'œuvre sont, par exemple, le film *Le fleuve* (1951) de Jean Renoir et le roman *Le Vice-consul* (1965) de Marguerite Duras. Louis Malle réalise le documentaire *Calcutta* en 1969. Évidemment, le plus connu est l'incontournable roman *La cité de la joie* (1985) de Dominique Lapierre, qui a donné lieu à une expression courante qui a même été adaptée en anglais pour décrire *Calcutta* – « The City of Joy ».

Ancienne capitale de l'Inde britannique, elle est aujourd'hui la capitale de la région du Bengale-Occidental. Cette ville historique se trouve dans le delta inférieur du Gange, dans l'est de l'Inde, et s'étend du nord au sud le long de la rive orientale de la rivière Hooghly. La rivière est surnommée Ganga parce qu'elle est l'un des deux affluents du Gange et qu'elle est donc considérée comme sacrée. Comme le reste du pays, *Calcutta* bénéficie d'un climat tropical.

Issue de *Calcutta* et de la région du célèbre poète Rabindranath Tagore, Shumona Sinha (née en 1973), auteure française d'origine indienne, fait partie des nombreux écrivains bengalis contemporains de

renommée mondiale, comme Amitav Ghosh (né en 1956), Vikram Seth (né en 1952) ou Arundhati Roy (née en 1961) qui écrivent en anglais, ou Jhumpa Lahiri (née en 1967), cette dernière écrivant également en italien. Selon Diana Mistreanu, Sinha peut être considérée comme une auteure translingue, dans le sens où elle a abandonné sa langue maternelle et a choisi d'écrire dans une langue apprise plus tard dans sa vie (Mistreanu 2019, 178). Comme le roman *Calcutta* (2014) de Shumona Sinha est un texte situé dans le milieu culturel français et porte sur l'Inde, il offre une perspective originale sur cette ville. Ce récit d'un personnage indo-français a été récompensé par des distinctions littéraires, notamment le Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises (2014) et le Grand prix du roman de la Société des gens de lettres (2014). Il est également important de noter que ce n'est pas la première fois que Sinha évoque Calcutta dans son œuvre. Calcutta est un motif récurrent de ses écrits. Cela se manifeste dès son premier roman, *Fenêtre sur l'abîme* (2008), et se dévoile aussi dans *Apatride* (2017).

Calcutta est cependant le premier roman de Sinha qui soit consacré exclusivement à l'Inde. Selon Mark D. Lee, après *Assommons les pauvres!* (2011), qui se termine sur la note du retour «chez soi», *Calcutta* est en ce sens une tentative de retour à sa patrie afin de retracer l'histoire de tout ce que lui était familier (Lee 2019, 7). Dans son troisième roman, publié en janvier 2014, Sinha remonte le fil de la mémoire d'une famille bengalie pour décrire l'histoire politique violente du Bengale-Occidental. L'arrivée soudaine de Trisha à Calcutta depuis Paris déstabilise sa vie en réveillant ses souvenirs de sa propre histoire, ainsi que de l'histoire de sa famille et de son pays. Il s'agit donc d'un récit qui consiste à revenir à un «chez-soi» et à une réalité géographique particulière.

D'autre part, la réflexion de Srilata Ravi, qui s'intéresse aux études sur la migration dans la littérature française, s'avère pertinente. Elle affirme qu'écrire sur un retour imaginaire à une entité géographique réelle reste un thème courant et crucial des écrivains et des écrivaines exophones, ceux et celles écrivant dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle (Ravi 2021, 48-49). Elle observe qu'ils et elles imaginent un espace délimité et homogène qui reflète la patrie comme un lieu enraciné, pensé comme sacré, mythique et statique (Ravi 2021, 48-49). Dans ce cas, c'est l'approche littéraire de la géocritique qui aide à explorer les liens pro-

fonds entre l'espace géographique et la création littéraire, remettant en question les frontières traditionnelles entre les deux.

2. La géocritique comme cadre théorique et méthodologique

Cet essai se propose d'entreprendre une étude géocritique de la manière dont Sinha représente la ville dans son récit, en examinant les diverses dimensions de cette interaction complexe. La théorie littéraire de Bertrand Westphal nous permettra de comprendre le jeu des pratiques spatiales dans ce texte littéraire. Dans *La géocritique: réel, fiction, espace* (2007), Westphal remarque que « toute littérature est destinée à refléter les préoccupations majeures d'une époque » (2007, 140). De cette façon, le roman *Calcutta* nous raconte le Bengale-Occidental des années 1970, 1980 et 1990, des années tumultueuses pour l'histoire de l'Inde et en particulier de cet État.

Au même moment, il y a une réflexion sur les événements politiques de 2011, quand le gouvernement du Bengale a vécu un changement radical. Des élections ont été organisées pour élire les membres de l'Assemblée législative, le mandat du gouvernement en place étant sur le point de se terminer. Dans ce contexte, l'Alliance progressiste unie, dirigée par le Trinamool Congress a remporté la majorité absolue des sièges de l'État lors d'une victoire historique marquant la fin des 34 ans de règne du Front de gauche, le plus ancien gouvernement communiste démocratiquement élu, un fait qui a été noté même par les médias internationaux.

Westphal considère que la notion de géocritique est inséparable d'approches contextualisantes, telles que la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité qui aident à comprendre qu'une œuvre est le produit d'un contexte particulier. La géocritique est une méthodologie interdisciplinaire. Ainsi, elle se définit de la façon suivante: « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature. » (Westphal 2007, 6) De même, le but de la géocritique est de « scruter, sans l'entraver, la foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent. » (Westphal 2007, 6) Autrement dit, il consiste à examiner de manière approfondie et sans contrainte les

mouvements intrinsèques des espaces et des identités culturelles dans le texte littéraire, sans le limiter.

Nous ne pouvons pas ignorer que l'espace n'a commencé que depuis la seconde moitié du XX^e siècle à être considéré comme un élément essentiel de la littérature française. Comme les relations entre la littérature et les espaces humains sont dynamiques, «la littérature, comme toutes les formes d'art mimétique, devient dans ce contexte, le champ d'expérimentation de réalités alternatives, qui visent à redonner de la marge à l'imaginaire et à ce qui l'alimente: son référent» (Westphal 2007, 100). Dans ce contexte, la littérature, en tant qu'art imitatif devient un laboratoire explorant des réalités alternatives, cherchant à élargir l'espace de l'imaginaire et à réaffirmer la relation avec son référent, le monde réel. Selon Westphal, l'écrivain utilise l'art comme un moyen d'appriivoiser la réalité et les souvenirs dont elle a été témoin: « Quel que soit le niveau de *représentation*, le réel constitue immanquablement le référent du discours. » (Westphal 2007, 145)

À partir de ces constats, Sinha nous présente une ville imaginaire dont le référent est réel, et son œuvre lui octroie une dimension imaginaire. Nous tenterons de démêler la façon dont la Calcutta sinhienne se mêle avec la culture et l'histoire de cette métropole. Pour ce faire, comme la géocritique comprend des éléments variés qui permettent d'étudier un certain espace dans une œuvre littéraire à travers des formes multiples, nous supposons que cela arrive par une focalisation «endogène» sur la nature. Westphal explique: « Le point de vue endogène caractérise une vision autochtone de l'espace. Normalement réfractaire à toute visée exotique, il témoigne d'un espace familier. » (Westphal 2007, 208) Cette focalisation endogène de Sinha sur Calcutta présente une image englobant tous les aspects importants de cette ville historique dans ce texte fictionnel. Il s'agit notamment des composants environnementaux, historiques, politiques, sociaux et culturels. Nous analyserons ainsi des éléments du paratexte, notamment l'épigraphe et des titres des chapitres, pour passer par la suite à l'analyse précise de la vie à Calcutta dans différents chapitres.

Sinha, qui était déjà reconnue comme poète dans sa langue maternelle, le bengali, avant de se lancer dans la carrière d'auteure de langue française, entretient manifestement une relation privilégiée avec la poésie. Par conséquent, le titre de son livre, *Assommons les pauvres!*

(2011), s'inspire du poème du même nom de Charles Baudelaire. Également, l'épigraphe de *Calcutta* contient la première strophe du poème de Guillaume Apollinaire, «Le brasier». Cette épigraphe annonce le sujet du roman :

J'ai jeté dans le noble feu
 Que je transporte et que j'adore
 De vives mains et même feu
 Ce Passé ces têtes de morts
 Flamme je fais ce que tu veux (C7)

Le poète annihile sa volonté et non seulement se soumet mais offre aussi son passé au feu. Le passé est personnifié précisément pour lui accorder une dimension tangible et émotionnelle, ce qui lui confère un sentiment de nostalgie. Il ajoute une autre couche au temps, à la mémoire et à l'expérience humaine. Sinha place ce poème au début du roman puisque cette histoire est un amalgame du réel et de l'imaginaire, devenant une offrande au lecteur.

Rédigé dans une prose abondamment imagée, *Calcutta* contient 44 chapitres regroupés en 14 sections qui ont chacune leur propre titre. Chacune de ces sections porte sur un thème particulier. L'histoire est racontée à la troisième personne. Cette technique permet de distancier l'auteure de l'histoire et de renforcer l'aspect imaginaire de ce qui peut sembler se rapprocher d'un récit autobiographique.

Calcutta commence, dans la préface, par un récit à la première personne où la narratrice anonyme se précipite de Paris en Inde. En revenant dans sa ville natale, la première tâche de la protagoniste est de s'acquitter de ses devoirs de fille. Étant fille unique, elle doit effectuer les rites funéraires de son père selon les coutumes hindoues.

Dans l'hindouisme, l'acte de crémation est considéré comme une purification symbolique de l'âme, la libérant du corps physique et lui permettant de passer à l'au-delà. Il s'agit du concept de *Samsara*, le cycle de la naissance, de la mort et de la renaissance. La crémation est considérée comme un moyen de rompre les liens physiques avec la vie précédente, permettant à l'âme de poursuivre son voyage à travers le cycle de la réincarnation. Ainsi, le personnage principal exprime : « Non seulement mon père sera mort, mais on m'arrachera aussi l'idée de mon père, l'image de son corps intact, on m'arrachera l'idée entière d'une vie. Le prêtre du cré-

matorium tuera encore mon père mort, effacera son corps, le volera, le pillera, le fera disparaître. Je me tiendrai debout et à mes pieds mon père, cendre, poussière, néant.» (C 10) Elle anticipe le processus de la crémation comme une métaphore de la disparition complète de la vie de son père, laissant derrière lui seulement le vide de l'absence. En plus, elle observe la façon dont le feu consomme tout lors de ce dernier rite de passage de son père. Elle remarque : « J'essaie de deviner [...] [s]'il aurait souffert de se voir soumis à ces rites religieux.» (C 11) Cette interrogation démontre le paradoxe des idéologies que l'on choisit d'adopter dans la vie et celles qui ne sont pas négociables quand c'est le choix des autres selon le contexte. Bien qu'il soit communiste et ne croie à aucun acte religieux, étant né hindou, les derniers rites de son père ont été accomplis en conformité avec sa religion. La géocritique prenant en compte l'œuvre complète de l'écrivain, nous observons que le motif du feu revient fréquemment dans l'écriture de Sinha. Dans *Apatriide* (2017), qui se passe aussi en partie à Calcutta, « [...] l'image du feu [est] récurrente de l'ouverture à la clôture du récit.» (Cabaret/Louiset 2021, 33) Cela indique une relation intime avec le feu dans la culture représentée. Dans l'hindouisme, *Agni* ou le feu est un dieu védique qui reflète les pouvoirs primordiaux de consommation, de transformation et de transmission. (Brown/Rocher 1978, 59-61)

Le fait que la protagoniste revienne à Calcutta pour faire son deuil la replonge dans le tourbillon de son passé et cela arrive d'abord par le biais de ses parents. Dans la préface, après la crémation de son père, la narratrice se retire dans la maison familiale désormais vide pour faire son deuil. Après s'être endormie, le personnage se réveille et s'étonne de n'avoir pas encore vu sa mère. La préface se termine par la phrase : « J'avais peur de ma mère, j'avais peur de ce qu'on appelait sa *folie*.» (C 15) Il est évident que la protagoniste a eu une relation compliquée avec sa mère. Nous remarquons aussi que la plupart des titres des chapitres contiennent des informations liées aux éléments naturels de cet espace géographique. La présence de la nature s'intègre dans l'histoire qui se déroule. La section « L'hibiscus géant » (C 39) met en évidence l'importance de la fleur d'hibiscus propre à la région du Bengale. Elle est non seulement cultivée pour son caractère ornemental, mais aussi parce qu'elle possède des propriétés médicinales. Cette fleur est connue pour ses usages dans la médecine traditionnelle indienne, l'*Ayurveda*. Célèbre grâce à ses bienfaits pour les cheveux et la santé mentale, l'hibiscus est souvent converti en huile et

traditionnellement utilisé pour masser les cheveux dans cette région. La fleur est aussi utilisée par la famille de Trisha : « Le flacon a gardé l'odeur. Le parfum d'hibiscus. Un parfum rouge et épais. Les jours où sa mère refusait de prendre sa douche, où elle s'enfermait dans le silence, père et les bonnes essayaient de l'asseoir par terre dans le dressing et versaient de l'huile d'hibiscus sur ses cheveux. » (C 56) Lorsque Trisha découvre un flacon qui sent encore l'huile d'hibiscus, elle se souvient de la mélancolie de sa mère, Urmila, qui l'obligeait, lors de son enfance, à passer la plupart de son temps seule. La domestique et le père de Trisha massaient la tête d'Urmila avec de l'huile d'hibiscus pour la calmer lorsqu'elle avait des crises de violence.

Or, la fleur d'hibiscus est un élément récurrent dans l'écriture de Sinha. *Assommons les pauvres!* (2011) est aussi rempli de références à cette fleur qui devient un élément autobiographique important. Dans le chapitre « Les cheveux de ma mère » (AP 95), un demandeur d'asile qui parle le bengali et sent l'huile d'hibiscus entre dans le bureau de la narratrice à Paris : « Et je reconnais enfin son parfum. L'odeur d'huile pour les cheveux qu'utilisait ma mère, jus rouge et épais d'hibiscus. [...] L'officier du jour est une de celles avec qui j'ai rarement travaillé. Elle est impressionnée par ce parfum d'hibiscus, par les mots que prononce l'homme. » (AP 95-96) Où qu'elle aille, cette odeur fait partie des souvenirs d'enfance de la protagoniste. Il est intéressant de noter que Sinha y consacre également un chapitre au même titre « Hibiscus géant » (AP 82), dans lequel elle fait référence à la fleur d'hibiscus peinte sur son drap.

Au Bengale, l'hibiscus rouge symbolise la déesse hindoue Kali ou Durga et est utilisé comme offrande. Dans les cinq chapitres de la section « L'hibiscus géant » de *Calcutta*, la protagoniste évoque l'histoire de sa mère. L'hibiscus y représente de cette manière la mère de Trisha, et la fleur est géante car la figure de la mère fait partie intégrante de son histoire.

Le titre de la section « Le crapaud de la mousson » évoque l'émergence des crapauds au début de la saison des pluies, les moussons, caractéristiques de ce climat tropical. Grâce à cette saison, les crapauds, comme d'autres amphibiens et animaux aquatiques, disposent d'une abondance d'eau pour se reproduire. Comme Calcutta est traversée par le Hooghly, et qu'elle est humide pendant la mousson, la présence des crapauds y augmente : « Trisha se penche puis s'agenouille. Sous le lit, parmi les

toiles d'araignées, tapi comme un crapaud de mousson, se trouve l'attaché-case.» (C 67) Tout comme le crapaud sort lors de la mousson, les souvenirs liés à la vie politique, à la carrière et à l'allégeance de son père remontent également à la surface de la mémoire de Trisha quand elle ouvre l'attaché-case de son père. Ensuite, la fin de la mousson annonce l'arrivée du festival de *Durga Puja*, qui est fêté pendant 10 jours, à la fin duquel la statue de la déesse Durga est plongée dans le Gange.

Le Hooghly a toujours joué un rôle important dans le tissu social de la ville. Les chapitres de la section « Immersion de l'icône » (C 75) évoquent le *Durga Puja*. La fin de la mousson et le début de l'automne marquent le passage d'une période de fortes pluies qui entraîne de nombreuses destructions et maladies qui ensuite laissent la place à une période plus stable, prospère et saine. Plus précisément, l'acte de l'immersion de l'idole dans le Gange signifie non seulement le retour de la déesse à sa demeure divine, mais aussi le renouvellement de l'environnement.

La puissance du moment d'immersion ne peut être ignorée par personne dans la ville, croyant ou non. D'un côté, Shankhya, un ardent communiste, ne croit pas aux festivités qui entourent cette fête religieuse, mais, d'un autre côté, il est ému lorsque la statue de la déesse est immergée :

Ses larmes coulaient à peine sur ses joues, elles s'évaporaient au rythme de ses pas. Chaque année c'était à cet instant précis de sa course au crépuscule qu'il revenait si ardemment à la déesse Durga. [...] Il fuyait sa famille, ses amis, ses voisins du village rassemblés dans le temple, autour de l'icône, autour de leur Mère, la Durga, il fuyait leurs émois, leur piété. Shankhya se moquait d'eux secrètement, il ricanait. Mais à l'heure de l'immersion, quelque chose lui arrachait le cœur. [...] Même adolescent Shankhya pleurait lors de l'immersion, il cachait ses larmes par orgueil. [...] Le visage de la déesse le hantait. Pourquoi passer des mois à créer cette icône pour la jeter dans l'eau, il ne comprenait pas. (C 85-86)

C'est l'événement le plus important de *Durga Puja*. Le *Visarjan*, décrit ci-dessus, est le moment le plus marquant de cette célébration, la pratique consistant à immerger l'idole de la déesse Durga dans des plans d'eau sacrés. Il est intéressant d'observer que même dans la séquence des chapitres, l'auteure évoque cette fête après avoir évoqué la mousson. Tout comme la déesse Durga entame le dixième et dernier jour de la fête son voyage de retour vers son mari, Shiva, dans l'Himalaya, ces chapitres marquent le début du nouveau voyage entrepris par Annapurna, la mère

de Shankhya, vers Calcutta, après la mort de son mari. Les deux femmes courageuses prennent un nouveau départ. La narratrice écrit : « Annapurna avait la même signification que Durga, la déesse qui, une fois le démon terrassé, nourrit les pauvres humains, de riz, d'*anna*. » (C 91) C'est la même façon de laquelle la mère Annapurna nourrit ses enfants une fois que la situation difficile s'est apaisée. Les espaces verts, bien que rares, deviennent aussi des sanctuaires où les personnages peuvent retrouver un équilibre spirituel.

En dépit de défis posés par l'urbanisation rapide et la vie compliquée des protagonistes, le texte offre des moments de rédemption à travers la nature devenue partie intégrale de la vie sociale de la population de Calcutta. D'où la suggestion que la connexion avec la nature peut offrir un salut face aux tumultes de la vie humaine :

Ils arrivèrent à leur endroit préféré, au pied du grand banyan. Ils étaient fiers que l'arbre de leur ville soit entré dans le *Guinness Book*. Le tronc de cet arbre était géant, mais ce qui était extraordinaire, c'était que de ses branches principales poussaient d'autres branches, qui descendaient droit vers le bas, touchaient le sol, le franchissaient et devenaient des troncs à leur tour. Depuis des décennies, voire un demi-siècle, les troncs et les branches avaient bâti une colonie de banyans, un seul arbre et ses multiples avatars, les racines innombrables s'entrelaçaient et couvraient le sol comme des vagues asséchées, durcies, noires. De loin cela ressemblait à une petite forêt.

Shankhya et Urmila venaient ici depuis que leur fille avait commencé à marcher, car celle-ci refusait de faire un pas dans les rues de Calcutta. À peine posée à terre elle souffrait d'un terrible mal aux jambes et il fallait la reprendre dans les bras. (C 103-104)

La comparaison avec une petite forêt renforce l'aspect impressionnant de cet endroit. Les racines innombrables qui s'entrelacent et couvrent le sol sont décrites comme des vagues asséchées, durcies, noires, évoquant une image à la fois poétique et mystérieuse. Par conséquent, cette petite forêt de banyans devient un lieu d'une beauté singulière. Dès son enfance, Trisha n'aimait pas la jungle de béton qui était la grande ville qu'elle habitait. Avec le temps, cet espace urbain ne fait qu'empirer. Dans le premier chapitre, la narratrice dépeint Calcutta comme un paysage urbain où la nature se bat pour survivre au sein de l'agitation humaine. Les espaces verts sont souvent réduits à des îlots insignifiants, tandis que le béton et le bruit semblent étouffer toute trace de vie naturelle. « [...] Trisha se sent étourdie par les bruits, le vacarme de la ville. La route de l'aéroport, bordée de chantiers çà et là, l'emmène au cœur de la

métropole où se dressent de hauts *shopping malls* rutilants [...]. Trisha ne reconnaît plus le ciel de sa ville. En plein jour la lumière lui semble estompée, tachetée de noir.» (C 19) Le texte illustre ainsi le conflit entre la croissance urbaine débridée et la nature, soulignant les conséquences de cette lutte inégale sur l'équilibre écologique.

Il est important de noter que l'enfance de Trisha est marquée non seulement par sa relation avec ses parents, mais aussi par des événements politiques de grande envergure qui se déroulent au Bengale-Occidental. Le chapitre « Les serpents sous la cendre » (C 115) évoque, à travers les serpents, la présence et l'essor de l'idéologie communiste au Bengale-Occidental : « Shankhya en recevait, en achetait, personne n'avait jamais songé à s'enquérir des raisons de la présence de tant de livres russes chez lui. À cette époque-là, les années 1980, Calcutta était coupée du reste de l'Inde, un îlot, qui avait ses alliés à l'étranger, en URSS plus précisément. Et ces livres s'infiltraient, suivaient leur chemin sinueux, chez les Bengalis, chez les militants de gauche, qui les vénéraient comme des textes sacrés, en espoir d'une révolution chez eux aussi. L'URSS ne montrait alors qu'une infime partie de son gigantesque mensonge. » (C 119) Comme le serpent, qui se cache sous la cendre, loin des yeux des êtres humains, l'idéologie de gauche en provenance de l'Union soviétique se cachait au Bengale dans les années 1980.

La culture de Calcutta est imprégnée d'une conscience politique vibrante. C'est un trait caractéristique de cette ville depuis des siècles. Ce Bengale-Occidental politiquement actif est typique de la représentation de cette région par Sinha. Le motif du « père marxiste » (FA 141), athée et communiste se répète dans son œuvre. De même, la relation entre la Russie et le Bengale-Occidental constitue un autre thème récurrent de l'écriture de Sinha. En 2020, elle a publié *Le testament russe* qui porte sur les milieux littéraires des années 1920-1930. En outre, dans *Apatriide*, il y est question d'une insurrection paysanne orchestrée par le parti communiste local.

L'expression « Les serpents sous la cendre » ressemble beaucoup à l'expression anglaise « snake in the grass » et elle a un sens similaire dans cette histoire. En anglais, l'expression est utilisée pour désigner un danger caché et elle a la même connotation ici dans le contexte du communisme au Bengale, dans le cadre plus large de la politique indienne. Cependant, Sinha fait référence à la « cendre » et non à l'« herbe » parce

que la cendre est présente à l'intérieur de la maison, sous la cuisinière, ce qui signifie que le risque se trouve déjà à l'intérieur. L'histoire du communisme au Bengale-Occidental dans *Calcutta* se heurte dans l'esprit des personnages à l'histoire du colonialisme britannique, en particulier dans cette région.

Par la suite, la section « L'homme et l'opium » (C 123) fait référence au commerce d'opium sous l'empire britannique qui est comparé avec le gouvernement communiste. Lors de l'époque coloniale, pour financer son désir toujours croissant de thé produit en Chine, la Grande-Bretagne, par l'intermédiaire de la Compagnie des Indes orientales, a commencé à faire passer en contrebande de l'opium indien vers la Chine. Comme il s'agissait d'une culture de rapport, de nombreux agriculteurs indiens étaient opposés à la culture des pavots. Son exportation a réduit les disponibilités alimentaires et a contribué à la famine de 1770, qui a entraîné la mort de 10 millions de personnes au Bengale.

Or, même s'il s'agit de l'Inde indépendante dans notre corpus, l'injustice et la souffrance dans la région ne se limitent pas à l'époque coloniale : « Shankhya n'arriva pas à dormir cette nuit-là. Un sentiment d'échec le chagrinait. Lui qui était si fier d'être bengali, d'être de Calcutta, avait honte de voir ce peuple minoritaire délaissé par son parti, de constater que tout était centralisé à Calcutta, qui était comme la vitrine de leur mouvement politique. Les régions et les campagnes étaient tenues à l'écart ou, pire encore, rendues exsangues à force de nourrir la capitale. » (C 137)

Dans ce chapitre, Shankhya fait face à un moment de révélation concernant les défauts du parti politique au pouvoir. Donc, nous tenons à souligner que le roman illustre la façon dont les Bengalis habitant en dehors de Calcutta, par exemple à Darjeeling, ne sont toujours pas satisfaits du gouvernement régional, même si Shankhya est convaincu que le gouvernement actuel, qu'il soutient, s'occupe très bien de ses citoyens. L'allusion à l'opium, en tant que rappel des injustices passées, crée un pont entre l'histoire coloniale et l'Inde indépendante, soulignant la persistance des souffrances à travers les époques. Finalement, la référence à l'opium, directement liée à l'histoire coloniale, n'est pas nouvelle dans les romans situés à Calcutta. Dans le célèbre roman d'Amitav Ghosh, *Sea of Poppies* (2008), l'exploitation économique, l'injustice sociale, le bou-

leversement culturel et l'impact environnemental entraînés par le commerce de l'opium sont fortement critiqués.

Calcutta met en scène les récits fondamentaux des origines et des retrouvailles. Les remarques de Margarita Amieiro concernant *Assomons les pauvres!* et *Apatriide* sont aussi valables pour *Calcutta*: « [...] le style est audacieux, la description est réaliste et précise et le rythme dynamique. » (2022, 41) Ajoutons que les phrases avec des allitérations sont particulièrement poétiques, par exemple: « Dans son âme une barque ne cessait de chavirer au crépuscule. » (C 86) Vu la culture poétique du Bengale-Occidental et la passion de l'auteure pour la poésie, il n'est pas surprenant de retrouver un langage poétique tout au long du roman.

En ce qui concerne les descriptions spatiales, le lecteur note l'absence de références à l'architecture urbaine de la ville de Calcutta et aux sites populaires parmi les touristes. En ce sens, le texte ne fait jamais référence à des lieux comme le Howrah Bridge, un pont routier qui franchit le Hooghly, ou le Victoria Memorial, un monument majestueux de marbre blanc, tous deux construits sous l'ère impériale britannique. Le roman ne mentionne qu'une seule fois Park Street, qui est depuis l'ère britannique la principale zone de récréation nocturne des habitants de la ville. Il s'agit par contre de l'endroit où Shankhya a une crise cardiaque: « Sous les arcades de Park Street tout le monde se préparait pour une soirée d'été animée. Shankhya transpirait. Son cœur était lourd comme du plomb. » (C 81) Au sein de cette histoire, Park Street est loin d'être un endroit où les personnages se rendent pour faire la fête.

De même, le *Maidan* fait référence en Inde aux champs vides qui jouent un rôle important dans la vie quotidienne des habitants. Le *Maidan* à Calcutta est un endroit très spécifique et important pour la vie culturelle. Sinha y fait référence par rapport au nombre de communistes qui y ont été tués pendant l'état d'urgence de 1975 à 1977, une période qui a secoué le pays entier: « Les officiers emmenaient les détenus à l'entrée du *Maidan*, le grand parc de Calcutta, ou dans d'autres champs immenses de la ville et prétendaient les libérer là. Au moment où ces hommes commençaient à courir dans la brume épaisse de l'aube, ils leur tiraient dessus. » (C 37) Le *Maidan* de Sinha fait donc référence à cet événement traumatique de Calcutta. Ainsi, l'auteure n'évoque jamais les lieux attendus, et lorsqu'elle le fait, c'est sous un angle inattendu.

3. Conclusion

En guise de conclusion, nous remarquons que chez Sinha, il existe des interférences entre la ville réelle de Calcutta et la version imaginaire qu'en crée l'auteure. Elle tisse habilement une narration complexe, où les conditions spatiales, les développements politiques et les infrastructures, ainsi que la diversité et l'évolution des cadres de vie et des croyances des habitants de cette mégalopole se mêlent avec les souvenirs de la protagoniste. La politique occupe également une place prépondérante, avec des références à l'idéologie communiste et son impact sur la société bengalie. L'exploration des éléments naturels, qu'il s'agisse de l'hibiscus, du banyan, du fleuve, du feu ou des saisons, reflète une géocritique subtile qui tisse une relation étroite entre l'environnement et les expériences humaines. La narration à la troisième personne, les titres, la structure des chapitres et la prose imagée ajoutent des dimensions à cette œuvre qui transcende le simple récit, en faisant un témoignage littéraire captivant et profondément ancré dans l'histoire et la culture de Calcutta, une ville indienne avec une vie bien définie et une identité propre. Ce regard endogène de Sinha nous rappelle que nous sommes toujours à Calcutta, mais la Calcutta qui s'entrelace avec presque chaque épisode de ce roman est propre à l'auteure.

Bibliographie

- Amieiro, Margarita Alfaro (2022): « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », in: *Çedille. Revista de estudios franceses* 21-24, https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/27389/C_21_%282022%29_03.pdf?sequence=1&isAllowed=y [28.02.2024].
- Brown, William Norman/Rocher, Rosane (dir.) (1978): *India and Indology: Selected articles*, New Delhi: Motilal Banarsidass, 59-61.
- Cabaret, Florence/Louiset, Odette (2021): « Entre Calcutta et Paris, des illusions perdues » d'Esha dans *Apatride* (2017) de Shumona Sinha », in: *Synergies Inde* 10, *Revue du Gerflint*, 23-37, https://gerflint.fr/Base/Inde10/cabaret_louiset.pdf [24.03.2024].

- Lee, Mark D. (2019): « Crossing Boundaries External & Internal: The Writing Imaginary of Shumona Sinha », in : *Crossings in Women's Writing in French in the Twenty-First Century*, *Crossways Journal* 3.1, <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5193/4982> [22.12.2023].
- Mistreanu, Diana (2019): « Echoes of Contemporary Indian Francophone Literature: A Cognitive Reading of Shumona Sinha's *Fenêtre sur l'abîme* (2008) », in : *Politeja* 2(59), 177-194, <https://doi.org/10.12797/Politeja.16.2019.59.12> [27.12.2023].
- Ravi, Srilata (2021): « Writing, Memory, and Place in Shumona Sinha's French Language Novel, *Calcutta* », in : *Journal of Belonging, Identity, Language, and Diversity (J-BILD)/Revue de langage, d'identité, de diversité et d'appartenance (R-LIDA)* 5(1), 44-59, https://bild-lida.ca/journal/wp-content/uploads/2021/04/J-BILD_5-1_Ravi.pdf [15.07.2023].
- Sinha, Shumona (2008): *Fenêtre sur l'abîme*, Paris : La Différence.
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres!*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014): *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017): *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Westphal, Bertrand (2007): *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Minuit.
- Westphal, Bertrand (2007): « Pour une approche géocritique des textes », in : *Bibliothèque comparatiste* 3, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/> [18.07.2023].

Ana Belén Soto

Calcutta ou la cartographie mémorielle de l'entre-deux

Lauréate des prix des renoms, Shumona Sinha s'est fait une place de choix dans le panorama littéraire de l'extrême contemporain. Sa plume engagée représente l'enjeu phare d'un édifice romanesque où l'auteure imbrique l'expérience vécue et la fiction, et *Calcutta* en est un exemple. En effet, Sinha illustre au fil des pages une cartographie mémorielle créée par les éclats de vie d'ici et d'ailleurs qui composent sa mosaïque identitaire, et ce depuis les réminiscences de son enfance. Ce retour aux sources littéraire met également en lumière la question des origines et de la quête identitaire d'une auteure qui née en Inde s'est installée en France et est devenue l'un des exemples emblématiques d'un corpus d'écrivains qui, appartenant aux xénographies féminines, dessinent le surgissement d'un nouveau paradigme littéraire transnational dans la France d'aujourd'hui.

1. Introduction¹

Dans le texte qui suit nous allons nous attarder sur l'apport littéraire de Shumona Sinha, cette romancière d'origine indienne qui, installée en France depuis 2001, présente une démarche volontaire vers le français comme langue d'écriture et la France comme pays d'accueil. Rappelons au passage son rapport à la langue française, car il s'agit d'un cheminement langagier choisi par une jeune femme qui, âgée de 22 ans, décide d'apprendre le français dans sa Calcutta natale, ce qui lui permettra par la suite de préparer son départ vers la France six ans après. C'est d'ailleurs dans ce contexte que l'auteure exprime avec force lors de la parution de *Calcutta* : « j'ai quitté ma langue maternelle, je me suis installée en langue française » (Librairie Mollat 2013). Puis, presque une décennie plus tard, Sinha (2022) revient sur la question des origines et de la perte des origines, notamment à partir de la place que la langue occupe dans

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i « Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain » (SP3/PJI/2021-00521) financé par la Communauté de Madrid et l'Université Autónoma de Madrid.

son processus de construction identitaire. *L'autre nom du bonheur était français* devient ainsi un éloge à cette langue apprise, acquise qui lui a permis de trouver sa place. De ce fait, nous observons une évolution dans la perception que l'auteure projette de ce lien existentiel avec sa langue d'adoption. C'est n'est donc pas anodin si Sinha (Alliance Française 2023), qui définissait la langue française dans un premier temps comme sa patrie, conçoit aujourd'hui le français comme sa langue vitale.

La production narrative de Sinha (2008, 2011, 2014, 2017, 2020, 2022, 2024) renvoie ainsi à cet espace interstitiel de l'entre-deux, tout en mettant en question le canon traditionnel aussi bien du point de vue de la construction romanesque que du paradigme littéraire. En effet, Sinha revendique sa prédilection pour la fictionnalisation de son expérience vécue, au point d'affirmer que dans tous ses personnages nous pouvons trouver des bribes personnelles, et ce indépendamment de leurs appartenances. Il s'agit, par conséquent, d'une écriture qui, au moyen de l'autofiction, met en lumière la dynamique du socle et de ses lézardes dans le classement littéraire de ces auteurs qui, aux origines diverses, se réclament à la fois d'ici et d'ailleurs, entre l'ici qu'ils habitent et l'ailleurs qu'ils ont habité. Sinha s'inscrit donc dans cette mosaïque littéraire qui, composée des tesselles de vie aux accents d'ailleurs, dessine un nouvel horizon dans le socle littéraire. De ce fait, nous pouvons affirmer que Sinha représente l'un des exemples paradigmatiques de ces auteures qui, appartenant aux *xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (cf. Alfaro/Sawas/Soto 2020), mettent en récit les problèmes qui taraudent nos sociétés actuelles.

La matrice esthétique de Sinha se trouve ainsi insufflée d'une réflexion éthique qui met en lumière la complexité inhérente aux parcours exocanoniques dans l'archipel de création littéraire de nos jours. De ce fait, et dans l'objectif de mieux contextualiser l'esquisse autofictionnelle ici objet d'étude, nous articulerons notre analyse autour de deux volets qui nous permettront dans un premier temps d'ébaucher le parcours transfrontalier de l'auteure, puis de nous attarder sur la représentation de l'entre-deux dans la cartographie mémorielle esquissée à travers *Calcutta*.

2. Esquisse d'un parcours dans l'entre-deux

Lauréate des prix des renoms tels que le Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises de l'Académie française, Sinha s'est fait une place de choix dans le panorama littéraire français de l'extrême contemporain. Son écriture engagée représente l'enjeu phare d'un édifice littéraire où l'auteure n'hésite pas « à parler de [soi] pour parler du monde. [Elle] prête [son] corps et [ses] souvenirs, [elle] y ajoute des parcelles inventées pour composer un personnage romanesque, pour tisser le lien entre l'intime et la mémoire collective » (Mladenovic 2020). Puis, c'est au fil des pages des six romans qu'elle a publiés en langue française que le lecteur peut tracer une cartographie mémorielle, empreinte du vécu et du romanesque, de l'Histoire et des histoires de vie des nombreux personnages. Il s'agit, en effet, d'une production romanesque à portée autofictionnelle qui se situe à la lisière entre la biographie et la fiction, entre la littérature et la sociologie ou encore l'anthropologie.

À la lumière de ces propos nous aurions pu nous attarder sur l'ensemble des romans de l'auteure ici objet d'étude pour esquisser cette cartographie de l'entre-deux qu'elle dessine au fil des pages. Cependant, au cours des différents entretiens auxquels nous avons eu accès, l'auteure se réclame à la fois de son pays d'accueil et de son pays d'origine, de la France et de l'Inde, mais aussi, et peut-être surtout de sa ville natale : Calcutta. Elle dira ainsi lors de la rencontre littéraire organisée en son honneur à l'Alliance Française de Paris en 2023 que sa ville avait une importance manifeste dans son processus de construction identitaire. Et de ce fait, elle affirme : « si je venais d'une autre ville je ne serais pas devenue celle que je suis aujourd'hui. Calcutta était une ville laïque, des intellos pauvres mais qui se croyaient riches parce qu'ils lisaient Kundera, Duras... Tout ce que je suis aujourd'hui c'est moi, mais c'est aussi beaucoup Calcutta » (Alliance Française de Paris 2023). C'est alors dans ce contexte que le choix de *Calcutta*, son troisième roman, nous paraissait le plus à même pour parler et faire parler de la manière dont l'auteure imbrique ses traces vitales avec l'itinéraire de la singularité bengalienne dans le sous-continent indien. Et, c'est cette dernière caractéristique qui revêt à nos yeux une empreinte singulière, car d'après l'auteure, l'écriture de ce roman s'inscrit dans une volonté de « renverser l'image que nous avons en Occident de l'Inde et ses dirigeants », de cette image que l'on donne de

l'Inde à travers le yoga ou la méditation ; car, pour Sinha, « l'Inde n'est pas seulement hindouiste, c'est multiculturel, il y a plusieurs langues, plusieurs religions, il y a même plusieurs cultures hindou » (Alliance Française de Paris 2023).

Nous pouvons, par conséquent, affirmer que la construction identitaire et littéraire de cette auteure est empreinte d'interculturel, de diversité et d'altérité. À ce stade de la réflexion, et même si notre propos n'est pas d'entrer dans le débat taxonomique de la définition du rapport à l'Autre, nous circonscrivons l'analyse des pages qui s'en suivent dans la poétique de l'entre-deux. À l'instar de Daniel Sibony (2003, 9), nous constatons que « nous avons vécu et pensé jusqu'ici sous le signe de la *différence*: différence sexuelle (êtes-vous un homme ou une femme?), différence entre malade et bien-portant, entre normal et névrosé, entre mort et vivant [...]. Il y a toujours eu un trait, une frontière, qui départageait le tout [...] et qui *faisait* la différence ». Nous partageons donc avec Sibony (2003, 10) la nécessité de voir le monde sous un autre angle, car « l'idée de la différence ne suffit plus pour comprendre ce qui se passe ; ce qui se passe de nouveau (tourbillons identitaires de toutes sortes) et ce qui se passe de tout temps et qui touche à ces vieilles choses incroyables qui s'appellent la vie, la mort, l'amour ... ». En effet, si voir et regarder le monde en termes de différence a l'avantage de simplifier la complexité interprétative des sociétés actuelles, cette conception basée sur la dichotomie de la réalité ne peut cependant que présenter une vision simple et simpliste du monde qui nous entoure.

D'autres philosophes tels qu'Edgar Morin (2016) ou François Jullien (2011, 2012) se sont également penchés sur la question et prônent dans leurs discours cet autre rapport au monde. Penser et appréhender donc la réalité qui nous entoure sous le prisme de la complexité permet de prendre en compte la pluralité et la diversité, ainsi que de comprendre la réalité en termes d'inclusion. Cela devient à nos yeux l'un des enjeux majeurs dans les sociétés actuelles où les discours sont de plus en plus polarisés et focalisés sur une base exclusive. De ce fait, nous tenions à mettre en avant la philosophie que Morin développe autour de la complexité. Morin (2016) déclare : « toutes les choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignés et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le

tout non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties ». Il s'agit d'une prise de position qui exprime avec maîtrise l'importance d'accorder un temps de réflexion qui permette d'exposer des idées complexes, allant au-delà du pour et du contre, et qui prônent la vertu de tolérance comme cette valeur de morale sociale qui promeut l'acceptation.

Jullien (2011), pour sa part, s'est aussi penché sur la complexité inhérente aux rapports à l'Autre et propose dans son essai intitulé *L'écart et l'entre* l'usage de ces mots pour exprimer les nuances et les degrés associatifs de cette approche. En effet, l'écart se distingue de la différence dans la mesure où cette notion « ouvre, en séparant les cultures et les pensées, un espace de réflexivité entre elles où se déploie la pensée » (Jullien 2011, 31). L'écart permet donc d'aborder cet espace interstitiel, transfrontalier, situé dans l'entre-deux sous un regard qui ne cherche pas la simplicité du classement binaire et qui prône, par conséquent, la possibilité d'explorer ce même espace sous un prisme multiple et pluriel. C'est alors dans ce contexte que penser le socle sociétal de l'extrême contemporain dans sa complexité nous invite à utiliser ces mots qui unissent, qui entrelacent, qui lient. C'est pourquoi le terme de l'entre-deux nous paraît le plus à même pour parler et faire parler de l'édifice littéraire de ce corpus d'écrivains qui, aux accents multiples, mettent en avant la pluralité du monde et de la notion même de l'ailleurs.

Sinha s'inscrit donc dans ce champ littéraire qui, situé dans l'entre-deux, remet en cause le classement traditionnel de ces auteurs exocanoniques dans le canon traditionnel français. Suivant cette perspective inclusive, nous avons longtemps parlé de xénographies francophones, dans la mesure où le néologisme de xénographie met en lumière ces écritures de l'ailleurs et que l'adjectif de francophone inscrit ces parcours littéraires dans le socle des littératures francophones. Il s'agit toutefois d'une association qui, à la lumière des transformations sociétales, doit à nos yeux évoluer. C'est pourquoi nous considérons que Sinha devient l'un des exemples paradigmatiques de ces xénographies féminines dans la France actuelle, car née à Calcutta, elle a obtenu la nationalité française et, par conséquent, elle est française. De ce fait, nous pouvons nous demander s'il ne serait peut-être pas plus convenable de parler à son égard des xénographies françaises. Il s'agit par ailleurs d'un sujet que Sinha évoque avec finesse à plusieurs reprises. La question qui se pose

tourne autour de la place que l'on accorde à ces auteurs dans les rayons des librairies : s'agit-il de littérature française ou de littérature étrangère ? D'après l'auteure elle-même, ce n'est pas tellement le classement qui pose problème, mais c'est plutôt la question de la légitimité, car elle ne voit aucun inconvénient à être classée parmi les auteurs les plus célèbres dans les rayons de littérature étrangère. Nous voici face à un sujet controversé qui effleure également dans le volet d'analyse qui s'ensuit, car *Calcutta* est empreint de cette réflexion sur l'entre-deux évoquée non seulement par le parcours vital de l'auteure mais aussi au sein de la construction romanesque.

3. *Calcutta* : être à sa place

Publié en 2014 aux Éditions de l'Olivier, *Calcutta* pourrait être analysé sur une multiplicité de perspectives. Nous pensons, à titre d'exemple, aux lectures féministes et politiques, à l'analyse des processus de (re-)construction de l'identité des personnages féminins ou encore aux lectures géocritiques et géopoétiques. Il s'agit, en effet, d'un texte qui nous permet d'explorer la manière dont l'auteure se sert de son histoire familiale et de son expérience vécue pour évoquer, sous le prisme de la fiction, les événements les plus marquants de son pays d'origine, le Bengale-Occidental. Et en même temps, l'histoire de Trisha, la protagoniste, symbolise un pont vers un passé commun. L'auteure dira au sujet de ce roman que « c'est à la fois l'histoire de la narratrice et à la fois l'Histoire de l'Inde, d'une Indienne, de toute jeune femme ayant vécu à Calcutta » (Librairie Mollat 2013) dans les dernières décennies du siècle passé.

La toile de la représentation s'ouvre comme suit : « À la fin, en écartant la cendre avec un bâton on me montre une fleur, fanée, crispée, couleur chair. On me dit que c'est le nombril de mon père. Il ne s'agit pas de la cueillir, il faut la laisser dans la cendre, avec sa petite tige et sa corolle biscornue » (C 9). Le livre s'ouvre ainsi, du point de vue thématique, *in medias res*, sur une scène de crémation qui met en avant l'importance accordée aux rituels dans une culture, a priori, exogène pour le lecteur européen. Du point de vue stylistique, nous pourrions même dire que l'incipit du récit est un oxymore métaphorique dans la mesure où les trois mots qui ouvrent le récit représentent l'image de la fin, aussi bien

réelle (la fin de la vie) qu'imaginaire (la fin du récit). Le début et la fin sont ainsi mis en exergue évoquant une circularité qui se trouve reflétée même dans la structure narrative.

Ce roman commence par un chapitre apparemment non intitulé mais portant le même titre que l'ouvrage qu'il introduit: «Calcutta». «Calcutta», le chapitre, est ainsi divisé en deux volets: l'un focalisé sur la mort de la figure paternelle et les enjeux du retour de la protagoniste; et l'autre, écrit à la première personne, qui met en récit le pouvoir des mots. La narratrice homodiégétique s'enracine ainsi dans son ancrage familial pour contribuer à la production d'une œuvre où les nombreux échos à la vie de l'auteure évoquent l'expérience autofictionnelle. En effet, tout comme la narratrice, l'auteure a perdu son père, habite à Paris et vient de rompre une relation amoureuse: «Sans me l'avouer, quitter Paris m'a fait du bien. La mort de mon père m'a sauvée du chaos qu'était ma vie ces derniers temps» (C 13), dira la protagoniste. Et l'auteure, quant à elle, affirmera dans son entretien à l'Alliance Française de Paris (2023) que l'année 2011 avait symbolisé un nouveau point de départ dans sa vie, puisque non seulement elle avait perdu son père, mais elle avait également perdu son éditrice et elle divorçait. De ce fait, nous pouvons affirmer que les récits de vies réels et imaginaires convergent, même si le fait d'aborder la suite de ce roman sous le prisme de la troisième personne et sous un autre nom que Shumona s'éloigne de cet artifice littéraire qu'est l'autofiction du point de vue doubrovskien. Autrement dit, même si nous pouvons trouver des ressemblances entre la narratrice, la protagoniste et la romancière, l'enjeu de ce roman n'est pas biographique. Et, de ce fait, le pacte de lecture ne repose pas sur le pacte de vérité au sens lejeunien (Lejeune 1975). Il s'agit, cependant, d'un pacte qui repose sur l'essence même de la construction romanesque. En d'autres termes, ce pacte reposerait plutôt sur une sorte d'accord où l'auteure s'adresse à son public pour l'inviter à profiter d'une lecture qui, certes, empreinte des vécus et des souvenirs personnels, se construit à travers les mots et les histoires parfois intimes, parfois inventés, et même, inspirés des mots et des histoires des autres. C'est par ailleurs dans ce contexte que la narratrice prend la parole dans le second volet de ce premier chapitre pour exprimer avec force: «Le pouvoir des mots est sans limites, sans faille, il s'impose aux choses, aux faits, à nos idées et à nos sentiments» (C 13). L'importance accordée aux mots est ainsi mise en exergue dès

les premières pages de ce roman protéiforme où l'art de raconter et la transmission orale sont mis en avant à partir de l'image de la grand-mère paternelle, et où l'art d'écrire et de lire sont représentés aussi bien par les parents de Trisha, tous les deux professeurs, que par la bibliothèque omniprésente dans la maison.

C'est alors dans ce contexte que nous devons mettre en rapport l'incipit de ce roman avec le poème placé en périphrase. Rappelons ce qu'il dit :

J'ai jeté dans le noble feu
 Que transporte et que j'adore
 Des vives mains et même feu
 Ce Passé ces têtes de morts
 Flamme je fais ce que tu veux. (C 7)

Il s'agit ici de la première strophe du poème qu'Apollinaire avait intitulé un siècle auparavant *Le Brasier*. Ici, de nouveau, le lecteur se trouve confronté à un jeu métaphorique d'allusions où l'intertextualité avec l'incipit du roman met en avant l'importance accordée au feu aussi bien du point de vue réel, dans la mesure où il devient essentiel au processus de crémation, que du point de vue imaginaire, puisque le feu est aussi le symbole de la mort et de la vie. En effet, c'est grâce au feu que le Phénix renaît de ses cendres et que l'auteure évoquera sa renaissance en langue française. Le feu est aussi le symbole de la passion, c'est par ailleurs ce que Prométhée avait volé pour les humains. Puis, c'est aussi l'élément traditionnellement associé au soleil, à la lumière et, en même temps, à la force destructrice des volcans et de la guerre. Le feu à travers le champ lexical qu'il évoque devient ainsi l'un des axes majeurs de cette réflexion, d'autant plus que l'auteure avait affirmé dans cette rencontre littéraire à l'Alliance Française de Paris (2023) que le rituel de crémation de son père symbolisait un moment marquant dans sa vie et que, depuis lors, elle associait la figure paternelle à ce feu qui, en outre, vivait en elle.

Dans le poème, le « noble feu » est l'espace symbolique où le poète jette son passé. Dans *Calcutta*, ce « noble feu » a une représentation bien réelle puisque c'est l'élément qui détruit la corporalité humaine, étant donné que le corps du père est consommé par les flammes et devient cendre. La disparition physique se trouve ainsi être le pont symbolique entre le présent d'une protagoniste qui vient d'arriver de Paris, mais qui fait un voyage rétrospectif à travers ses souvenirs vers ce temps révolu qui repré-

sente le passé. Il s'agit, toutefois, d'un voyage spatio-temporel à portée ontologique qui commence dans un contexte de confusion où le lecteur est incapable de distinguer entre le rêve et la veillée :

La nuit dans mon sommeil je sens la chaleur monter à la verticale de mon nombril. Bientôt une scission. Une coupure qui se remplit de feu rouge et jaune. Comme la peau brûlée d'une vallée couverte de lave et à l'intérieur de laquelle le feu gronde. Je suis debout et je parle. Avec une entaille remplie de feu dans mon ventre. Avec une fleur de chair et de cendre qui s'épanouit et envahit le ciel.

Je me réveille en sursaut. (C 14-15)

C'est alors sur cette fenêtre vers l'inconscient représentée par le sommeil que l'auteure établit un pont entre son rêve et l'incipit du récit. De plus, elle se sert de la symbolique que le nombril évoque en tant que trace physique de la connexion du fœtus et de la mère, pour créer un lien imaginaire avec son père, avec le feu qu'il représente désormais. Cette fenêtre ouverte vers l'inconscient et l'espace transfrontalier situé entre le sommeil et la veillée sert également comme point de départ pour l'histoire. Il s'agit, en effet, d'une mise en abyme où la première personne se transforme en troisième personne, un procédé littéraire qui permet à l'auteure de prendre de la distance pour créer ce personnage dans sa complexité. De même, cette fenêtre expose un regard intime sur l'histoire de Calcutta et de l'Inde, une perspective qui se faufile en coulisses à travers notamment les actions de la figure d'un père fortement politisée. Finalement, nous pouvons dire que cette fenêtre est aussi une ébauche de la féminité et du féminisme, car Sinha dessine dans ce roman des personnages féminins indépendants, forts de caractère, sensuels et véhéments dans leurs entreprises. Cette mise en abyme se termine aussi d'une manière fort symbolique car les pages 199 et 200 ne sont pas écrites. Cette page recto verso blanche évoque ainsi le silence, la fin, le réveil, la lumière du jour. Et de ce fait, le dernier chapitre intitulé « Les plantes froides » commence comme suit :

Je me réveille dans le bruit et le vacarme qui secouent la maison et j'ai l'impression d'être cernée et soulevée par mille flèches, les cris stridents des voisins, les bruits clinquants et brusques des vaisselles, les clameurs d'une vie qui s'anime. Les gens gueulent, crient, râlent, lancent des ordres et ripostent, essaient de façonner le monde à leur manière. Ils n'ont qu'un seul but, s'affairer pour dompter le jour, encore un, le modeler et le remodeler pour qu'il finisse par ressembler à celui dont ils ont rêvé. (C 203)

Le jour se fait donc pour la narratrice homodiégétique lors de ce dernier chapitre qui, miroir du premier chapitre, représente cette *Fenêtre sur l'abîme* (2008) de l'inconscient et du romanesque, de l'entre-deux. C'est la fin du rêve, de ce voyage vers le passé, l'intime, les sources. Il se fait jour pour elle, mais aussi pour le monde qui l'entoure, pour tous ceux qui, à Calcutta ou ailleurs, lisent le roman.

Arrivés à ce stade de la réflexion, nous tenions à revenir sur la référence située en périphrase de ce roman, puisque situer cette strophe d'un poème d'Apollinaire revêt à nos yeux une importance singulière car elle évoque deux autres aspects importants. D'une part, l'intertextualité avec ce poème devient un clin d'œil à la structure même de l'édifice romanesque, à l'héritage littéraire de l'auteure. Puis, d'autre part, cette référence permet aussi de placer au cœur de la réflexion le classement des auteurs exocanoniques dans la mosaïque littéraire française de nos jours. Autrement dit, c'est à travers la référence à cette figure indéniable de la littérature française que l'auteure met en scène la question des origines et de la légitimité dans le champ littéraire. Rappelons au passage qu'Apollinaire est né à Rome, au sein d'une famille d'origine polonaise, puis il s'installe à Paris en 1900. De ce fait, le lecteur ne peut pas faire fi de ce parallèle entre deux auteurs venus d'ailleurs. Nous pouvons affirmer, par conséquent, que l'auteure se penche aussi sur la question du canon et de l'exocanon au sein de la mosaïque littéraire en langue française à travers le périphrase de son roman. Cette réflexion nous invite à revenir sur cette rencontre ayant eu lieu à l'Alliance Française de Paris car, à la fin, on lui pose la question suivante : « Alors, vos livres, je peux les ranger où ? ». Et l'auteure, d'une finesse exquise, répond : « Où vous voulez, au rayon de littérature étrangère, si je suis classée entre García Márquez et Milan Kundera » (2023). Cette réponse directe, marquée par un sourire au coin des lèvres, évoque la manière dont l'évolution du socle sociétal fait évoluer, à son tour, le canon littéraire et, par conséquent, le classement de ces auteurs venus d'ailleurs, qui représentent encore aujourd'hui une lézarde dans le socle de la littérature française dans la mesure où nous continuons à penser la manière la plus à même de parler et faire parler de cet espace transfrontalier, de ce corpus exocanonique.

4. Conclusion

C'est alors en guise de conclusion que nous pouvons affirmer que Sinha illustre au fil des pages une cartographie mémorielle créée par les éclats de vie d'ici et d'ailleurs qui composent son édifice identitaire, et ce depuis les réminiscences de son enfance. De ce fait, nous pouvons affirmer que l'auteure embrasse l'idée todorovienne qui met en exergue la manière dont la littérature « est pensée et connaissance du monde psychique et social que nous habitons » (Todorov 2007, 72-73). De même, nous constatons que l'apport littéraire de Sinha s'inscrit dans la réflexion d'Antoine Compagnon (2007, 63) qui, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, met en lumière la manière dont la littérature « nous rend sensibles au fait que les autres sont très divers et que leurs valeurs s'écartent des nôtres. » C'est pourquoi nous pouvons affirmer que Sinha devient l'un des exemples emblématiques de ces écrivains qui rendent visible l'importance accordée à trouver une place à soi aussi bien dans le contexte personnel (Marin 2022) que dans le champ littéraire (Maingueneau 2017). Sinha représente, par conséquent, l'une des tesselles qui composent la mosaïque littéraire de l'extrême contemporain et s'inscrit dans ce corpus d'auteurs qui :

[...] se servent de l'écriture en langue française comme moyen pour se dire, s'inventer, dénoncer le monde contemporain et, finalement, éprouver une langue de création. Leurs œuvres littéraires illustrent que la frontière entre autobiographie et fiction se brouille, le soupçon et les mensonges se thématisent et l'esprit nomade s'impose à l'intérieur de leurs univers romanesques ouverts à l'interrogation identitaire. Ils aident à élargir le panorama de la littérature européenne, et enrichissent, avec leurs projets d'écriture, le champ littéraire de l'Europe actuelle, le rendant plus vivant et engagé. Leurs expériences de l'exil, le déracinement ou l'immigration ont contribué à renforcer un dialogue polyphonique et à permettre la naissance d'un nouvel ordre esthétique et éthique au moyen de la fiction romanesque. (Alfaro 2008, 136)

Bibliographie

- Alfaro, Margarita (2008): « Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine », in: Ceccon, Jérôme/Lynch, Molly (dir.): *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*, Cergy-Pontoise: Université de Cergy Pontoise, 125-136.
- Alfaro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto, Ana Belén (dir.) (2020): *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles: Peter Lang.
- Alliance Française de Paris (2023): « En français dans le texte avec Shumona Sinha », in: *YouTube*, https://youtu.be/8kY342Xf9Yo?si=3wxAjuu7OiHmm_NU [31.12.2023].
- Compagnon, Antoine (2007): *La littérature pour quoi faire?*, Paris: Collège de France/Fayard.
- Jullien, François (2011): *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris: Galilée.
- Julien, François (2012): *Entrer dans une pensée* suivie de *L'écart et l'entre*, Paris: Folio essais.
- Librairie Mollat (2013): « Shumona Sinha », in: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=p2gII7-zjJI> [31.12.2023].
- Maingueneau, Dominique (2017): *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- Marin, Claire (2022): *Être à sa place. Habiter sa vie, habiter son corps*, Paris: Éditions de l'Observatoire.
- Mladenovic, Velimir (2020): « « J'ai un amour étouffé pour la Russie. Entretien avec Shumona Sinha », in: *Quinzaines* n°1226, <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/j-ai-un-amour-etouffe-pour-la-russie-entretien-avec-shumona-sinha-1246> [31.12.2023].
- Morin, Edgar (2016): « Edgar Morin: enseigner la complexité », in: *Unesco*, <https://www.unesco.org/fr/articles/edgar-morin-enseigner-la-complexite#:~:text=Ce%20qu'il%20y%20a,autoreproduction%2C%20la%20connaissance%2C%20etc> [31.12.2023].

- Sibony, Daniel (2003 [1991]): *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris: Le Seuil.
- Sinha, Shumona (2008): *Fenêtre sur l'abîme*, Paris: La Différence.
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres!*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014): *Calcutta*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017): *Apatride*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2020): *Le testament russe*, Paris: Gallimard.
- Sinha, Shumona (2022): *L'autre nom du bonheur était français*, Paris: Gallimard.
- Todorov, Tveztan (2007): *La littérature en péril*, Paris: Flammarion.

**Malheur dans la famille :
mères, filles et esprits déracinés**

Marina Ortrud M. Hertrampf

Les liens familiaux sacrés ? La relation entre mères et filles, pères et filles et les voies de l'autodétermination féminine dans l'œuvre de Shumona Sinha

À partir d'une lecture de *Calcutta* (2014), du *Testament russe* (2020) et de *L'autre nom du bonheur était français* (2022), ce texte examine la relation des protagonistes féminines, toujours *alter egos* de Shumona Sinha, avec leurs parents. Il montre que la transgression des rôles de genre dans sa famille joue un rôle important dans le processus d'émancipation de Shumona Sinha, de la fillette bengalie à l'autrice française translingue.

Mes parents me considéraient, moi leur enfant unique, comme un objet précieux qui leur aurait été confié et dont il fallait prendre le plus grand soin. Ma mère tentait de se le rappeler tant bien que mal. (ANBEF 30)

1. L'autofiction version Shumona Sinha

Les œuvres narratives de Shumona Sinha sont présentées comme des romans dans le paratexte. Lorsque l'on connaît la biographie de l'autrice translingue,¹ on peut deviner de nombreux éléments autobiographiques dans ses œuvres fictionnelles qui peuvent donc toutes être désignées comme autofictions. En effet, *L'autre nom du bonheur était français* est le premier livre de Shumona Sinha à être explicitement autobiographique et qui peut être considéré comme une clé pour comprendre ses romans, car il montre que toutes ses protagonistes représentent toujours une facette de sa propre identité hybride.² *L'autre nom du bonheur était*

¹ Shumona Sinha est l'incarnation de l'autrice translingue : après avoir écrit ses premiers textes littéraires dans sa langue maternelle, le bengali, lorsqu'elle était adolescente, le français, qu'elle n'a appris qu'à plus de 20 ans, est devenu sa langue littéraire exclusive. Sur le lien étroit entre le translinguisme et l'écriture de soi, voir Ausoni (2018).

² Selon Bhabha (2004, 55-56), une identité hybride est un processus dynamique d'amalgame de différentes influences culturelles.

français, hybride en soi, dans la mesure où ce livre est un mélange de récit autobiographique et de long essai métalittéraire, ne constitue pas une rupture avec ses textes fictionnels antérieurs de sorte qu'il ne faille pas s'attendre à un revirement esthétique à la manière d'Alain Robbe-Grillet qui dans *Le miroir qui revient* déclara qu'il n'avait jamais parlé de quelqu'un d'autre que de lui-même.³ Chez Shumona Sinha c'est beaucoup plus évident qu'elle, à travers ses protagonistes féminines, a toujours (aussi) parlé de sa propre biographie et donc, entre autres également, de sa relation avec ses parents.

Qu'il s'agisse de Trisha dans *Calcutta* ou de Tania dans *Le testament russe*, ces protagonistes sont toutes des « avatars » de l'autrice qui représentent ses étapes de l'évolution de la fille rebelle qui se cherche encore, en passant par une jeune migrante dans l'entre-deux jusqu'à la femme puissante qui en tant qu'autrice bengalo-française déverse sa colère en français, sa « langue vitale » (ANBEF 14).

Dans ce qui suit, nous aborderons la question de savoir dans quelle mesure la recherche de la féminité de Trisha et Tania en tant que personnages *alter ego* de Shumona Sinha est influencée par leurs relations respectives avec leurs parents. Nous montrerons que le développement de l'image de soi (féminine) est essentiellement marqué par les modèles de rôles vécus au sein de la famille d'origine et que le processus de formation d'un moi autonome et individuel est marqué par les frictions entre les mères et les filles et oscille entre l'attachement et l'imitation d'une part, et le détachement et l'émancipation d'autre part.⁴ Nous démontrons également que particulièrement dans *Calcutta* et *Le testament russe*, les rôles traditionnels entre le père et la mère sont inversés par rapport à leur fille respective.

Avec la remise en question des « liens sacrés de la famille » – une formulation qui sans aucun doute fait allusion à la Sainte Famille de la Bible – nous nous concentrons sur l'importance de la famille pour l'individu; une problématique que l'on retrouve pourtant dans toutes les cultures, mais qui se manifeste différemment selon la tradition culturelle des formes de cohabitation familiale dominantes. Bien évidemment, la

³ Cf. : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. » (Robbe-Grillet 1984, 7)

⁴ Pour une approche psychologique de la tension entre les mères et les filles, voir Bokanowski/Guignard (2012) et Guyomard (2015).

notion de famille comme valeur principal de la vie sociale varie d'une culture à l'autre. Mais qu'il s'agisse d'une famille élargie ou d'une famille nucléaire, la famille joue un rôle déterminant dans la formation de la personnalité des enfants.⁵ Même si en Inde, le principe patriarcal de la famille élargie prévaut traditionnellement, c'est-à-dire que le père et les membres masculins de la famille prennent plus ou moins seuls toutes les décisions, il se dessine, au plus tard depuis le dernier tiers du 20^e siècle, un changement progressif dans les milieux bourgeois et cultivés des métropoles, qui tendent vers le modèle occidental de la famille nucléaire. En effet, cela concerne également les familles des protagonistes dont il est question dans nos romans.

2. *Calcutta* ou à la recherche des raisons de sa propre instabilité psychique

En effet, la structure de la famille de Trisha est inhabituelle et rompt avec les conventions. Shankhya (le père de Trisha) se marie contre la volonté de sa famille⁶ avec une jeune femme qui, à bien des égards, ne correspond pas à la norme. Urmila est instruite et fière de travailler comme professeure de littérature dans un lycée et de ne pas se plier au rôle traditionnel de la femme humble : « [C]ontrairement aux usages de l'époque, c'était en 1972, elle ne gardait pas la tête baissée » (C 33-34).⁷ Elle est amoureuse d'un autre, mais celui-ci ne fait pas attention à elle. En plus, elle souffre d'un trouble bipolaire. Shankhya, astrophysicien et activiste politique, prend tout cela sur lui et ne correspond en rien au chef de famille dominant. En dépit de tous les préjugés extérieurs, il aime sa femme et sa fille avec fierté.

En effet, Trisha entretient avec son père une relation beaucoup plus intime qu'avec sa mère. Au lieu de l'image traditionnelle du père dominant et sévère, c'est lui qui est doux et indulgent. Ainsi, c'est lui qui reconforte sa petite fille avec amour lorsqu'elle apprend la mort de son

⁵ Pour différents modèles de famille, voir Todd (1983) et (1990).

⁶ Le père d'Urmila souhaitait qu'il épouse sa fille cadette (C 46) et sa mère lui en voulait également d'épouser Urmila (C 101).

⁷ Cf. aussi C 36.

chat : « Trisha s'effondre en larmes mais elle n'en sent pas le goût salé sur ses lèvres. Elle saisit son père, il l'enlace, sa chemise bleu ciel est douce, amollie, ses manches retroussées, elle effleure les veines gonflées sur ses bras, il la laisse pleurer, longtemps, jusqu'à ce qu'elle ne ressente plus ni sa chemise ni ses bras, sa voix est de plus en plus faible, ses murmures bientôt mués en silence. » (C 22)

Urmila, de son côté, est fortement marquée par le comportement de rejet de sa famille à son égard et envers sa maladie psychique, ce qui renforce négativement son trouble maniaco-dépressif : « [...] chez elle ses frères et sœurs l'avaient toujours tenue à l'écart, un peu par peur, beaucoup par honte, la dépression de leur sœur aînée était un mauvais exemple, compromettant pour leur avenir. » (C 45) Le comportement de la famille révèle les structures ségrégatives d'une société basée sur des jugements de valeur normatifs qui excluent tout ce qui est déviant – et cela a des conséquences pour Urmila *et* sa fille.⁸

Même lorsqu'Urmila est mariée et a donné naissance à un enfant, dans l'esprit de l'« essential motherhood » (DiQuinzio 1999, xiii) attendue par la société, elle n'est pas acceptée par sa famille, en particulier par sa propre mère. Lors des visites à sa famille, Urmila lutte en vain pour obtenir de l'affection maternelle. Le comportement de rejet de la grand-mère envers sa mère blesse également Trisha qui, de son côté, fait tout pour rendre sa mère aimable, car elle sait que ce rejet déclenchera un nouvel épisode dépressif et qu'Urmila deviendra à son tour inaccessible à sa propre fille :

Urmila passait des heures à ramasser et à remettre en place les morceaux de son propre puzzle pour donner d'elle une image aimable et se faire accepter par sa famille. [...] Et Trisha faisait bonne mine, elle jouait le jeu, sentant vaguement que c'était important pour sa mère, elle racontait une histoire qu'elle venait de lire [...]. Trisha parlait à sa grand-mère pour qu'elle écoute sa mère.

Mais il n'y avait rien à faire. Urmila revenait toujours de chez ses parents bafouée, paralyisée par la tristesse. [...]

Urmila n'était plus la femme, ni la fille, la sœur, la mère de qui que ce soit, ces jours-là tous les ponts étaient en feu autour d'elle, la mer était en flammes. (C 53-55)

Les phases dépressives de la mère ont un effet miroir sur Trisha : l'isolement physique et psychique de la mère, stigmatisée comme « folle », isole

⁸ Cf. aussi C 58.

aussi Trisha et entraîne des comportements non infantiles et fait d'elle une vagabonde (psychique) : « Trisha s'isolait ainsi de temps en temps et c'était sa promenade sauvage à elle. Nul ne savait quel quartier elle explorait dans son hallucination. Elle s'éloignait de la maison pour s'éloigner de sa mère, de sa mélancholie, de la peur. » (C 58)

Les sentiments de la fille envers sa mère sont très ambigus : à côté de la peur des phases dépressives, il y a la compassion aimante et la révolte contre le comportement injuste de la famille maternelle. Cela devient particulièrement évident lorsque Trisha apprend que son père aurait dû épouser sa tante. L'amour pour la mère est ici exprimé de manière très intime et physique par l'odeur, mais le rapprochement physique de la fille reste sans réponse de la part de la mère : « Ces jours-là Trisha se ralliait à sa mère, elle revendiquait d'être l'enfant de son père et de sa mère [...]. Trisha se frottait le nez contre le doux bras de sa mère qui sentait le curcuma, le lait et, étrangement, les tournesols, qui n'ont pas d'odeur, elle le savait bien, mais les bras de sa mère lui rappelaient toujours le soleil et c'était ainsi. » (C 46-47)

En fin de compte, même des années plus tard, c'est surtout la peur de la mère qui domine. Lorsque le père de Trisha meurt, elle retourne dans sa ville natale après une longue absence. Elle a maintenu le contact avec ses parents par lettre, mail et téléphone. La distance physique semble avoir amélioré la relation avec sa mère en particulier. Mais l'idée de rencontrer à nouveau sa mère la met dans la position de la jeune fille qui, lorsqu'elle vivait encore à la maison, avait toujours peur de sa mère : « J'avais peur de ma mère, j'avais peur de ce qu'on appelait sa *folie*. » (C 15)

3. *Le testament russe* ou l'héritage de l'histoire familiale

Nous rencontrons une situation familiale tout à fait similaire dans *Le testament russe*. Dans ce cas c'est pourtant moins un trouble bipolaire que plutôt la pression de la société et de son environnement familial qui fait de Mira, la mère de la protagoniste Tania, une mauvaise mère, une mère toxique et maltraitante.

Ce que Shumona Sinha met en scène ici, c'est la rupture avec le mythe de la mère aimante,⁹ tel que nous le connaissons également dans la littérature d'autrices juives francophones, comme par exemple Gisèle Halimi (dans *Fritna*, 1999) ou Karine Tuil (dans *Du sexe féminin*, 2002) pour ne citer que deux exemples pertinents. Comme dans ces romans, ce sont surtout les attentes traditionnelles concernant le rôle de la femme, en conflit avec la perception du propre corps en tant que femme, qui s'opposent à l'épanouissement de l'amour maternel.

En effet, pour Mira, l'idée de la maternité n'est pas encore un problème pendant sa grossesse, mais cela devient vraiment problématique après l'accouchement. L'absence de bonheur maternel n'est pas seulement due à une dépression post-partum mais aussi à une blessure de l'estime de soi en tant que femme. Mira ressent l'accouchement comme une destruction de son corps féminin :

À la naissance de Tania, son premier enfant, Mira resta exsangue, la chair déchirée, le bas-ventre ravagé. Elle en voulut à sa fille. Tant que celle-ci était dans son ventre, Mira avait apprivoisé l'idée d'être mère, mais elle ne lui pardonnait pas d'être sortie, de surcroît avec une telle violence. Elle considéra cela comme une trahison.

Sa rancœur se transformait en rage lorsque sa belle-famille se moquait d'elle qui n'avait pas été capable d'engendrer un garçon. (TR 25)

Shumona Sinha exprime de manière impressionnante le sentiment du corps mort de la mère lorsqu'elle écrit qu'après l'accouchement, le ventre de la mère est comme « un four calciné, où il ne restait plus d'amour ni de désir dans le charbon et la cendre. » (TR 27) Dans le contexte hindou, les cendres sont associées à la crémation, les sentiments morts de la mère envers l'enfant sont ainsi soulignés de manière métaphorique.

Contrairement à sa famille, Prakash, le mari de Mira et le père de Tania, n'est pas du tout dérangé par le fait que son enfant soit seulement une fille et il est très fier de celle-ci. En effet, c'est justement cet amour plein de fierté de la part du père qui aggrave la relation de la mère avec sa fille. Il y a d'une part le nom étranger que Prakash impose en raison de son amour de la littérature russe : « Elle avait détesté le prénom Tania,

⁹ Jusqu'à aujourd'hui, l'image de la mère est sacralisée, alors que le sujet des mères non aimantes et maltraitantes est encore tabou. Pour des études scientifiques sur le sujet, voir par exemple Forward (2016), Harrati/Chraïbi/Vavassori (2012) et Romano (2021).

dont la résonance étrangère avait arraché le bébé davantage encore à son monde intérieur. » (TR 27) D'autre part, Mira est profondément offensée par le fait que l'enfant, qui faisait autrefois partie de son corps, ressemble plus à son père qu'à elle et punit Tania pour cela en lui faisant couper les cheveux. Le comportement de Mira est ambigu et reflète la complexité de la relation mère-fille, qui est massivement marquée par l'intersectionnalité. Les traits prétendument masculins de sa fille, ainsi que ses cheveux courts, pénalisent Tania dans la mesure où ils l'excluent explicitement : « Elle était bannie au seuil du jardin heureux où les femmes se tendaient mutuellement leurs miroirs. » (TR 28) Mais en même temps, la mère compense ainsi sa propre exclusion sociale et émotionnelle (de la part de sa famille) : la mère qui a « seulement » donné naissance à une fille peut ainsi se montrer socialement comme une « meilleure » mère, comme une mère d'un « fils ». ¹⁰

Les humiliations de la mère envers sa fille ne s'arrêtent pas là, l'aversion qui, avec l'âge de la fille, se transforme en véritable haine (cf. TR 27) se décharge encore et toujours sur Tania par la violence physique : « Elle lui donnait de lourdes claques depuis qu'elle était petite, et lorsqu'elle ouvrait grand sa bouche pour hurler, sa salive coulait de ses lèvres et Mira éclatait de rire tant elle la trouvait laide et ridicule. » (TR 46)

Tania, plutôt fille de son père que de sa mère, vénère son père qui lui ouvre un monde d'évasion par l'accès à la littérature (cf. TR 28) : « Abasourdie de découvrir leur pouvoir maléfique, alors qu'ils lui avaient permis d'échapper au malheur natal. Ainsi, durant toutes ces années où elle s'était sauvée par la lecture, les vérités et les mensonges s'étaient cruellement entremêlés pour tisser la matrice intrinsèque de l'humanité. » (TR 29) La lecture, en particulier des grands classiques russes, devient une manie pour la jeune Tania qui semble ne plus guère participer au monde réel qui l'entoure. Elle sèche l'école, simule d'être malade pour lire et se procure en secret de nouvelles lectures. Mais Tania, alias Shumona Sinha, n'est pas une Emma Bovary bengalie : ses lectures lui ouvrent plutôt d'autres mondes bien réels et lui font découvrir d'autres

¹⁰ En effet, le fait que les mères déguisent leurs filles en garçons est une pratique courante, aujourd'hui surtout dans l'Afghanistan misogyne et répressif des talibans. Sur la pratique des *bacha posh*, les filles déguisées, voir par exemple le roman *Bacha Posh* (2013) de Charlotte Erlih.

formes de vie que celles de l'Inde. Mais aux yeux de sa mère, la littérature a une mauvaise influence sur sa fille : selon elle, c'est la faute de la littérature et donc du père si leur fille ne se développe pas « normalement », car elle tente de découvrir sa corporalité naissante dans le champ de tension des sentiments (bi)sexuels et met ainsi en jeu la réputation de la famille.¹¹ Bien que Mira soit elle-même victime de la pression sociale, elle ne parvient pas à se libérer de sa propre socialisation et transfère les attentes en matière de rôles sur sa fille.

La situation dégénère lorsque Mira lit dans le journal intime de Tania ses fantasmes sexuels prudents sur le garçon du voisinage :

Mira accusait Prakash d'avoir incité leur enfant unique à gâcher sa vie, de lui avoir mis une poubelle dans le cerveau. Tania était surprise d'entendre son père approuver sa mère. Avec moins de férocité dans la voix, certes, mais lui aussi était d'accord : l'avenir de Tania était fichu. [...]

Elle jurait, insultait, menaçait la fille qui lui avait causé tant de malheur et de déshonneur. (TR 40)

Lorsqu'elle a ses règles peu de temps après pour la première fois, la situation dégénère à nouveau : « Lorsqu'elle aperçut Tania sur le seuil qui la regardait sans dire un mot tirant nerveusement le rideau, effaçant du pied les petites gouttes qui coloraient le sol, elle explosa : « Mais quelle petite pute ! » Les mots tombèrent ensuite comme les ordures d'un sac-poubelle crevé. Elle se précipita vers Tania et la gifla sèchement. » (TR 46)

Ne pouvant faire face aux reproches, aux accusations et aux violences physiques, Tania, qui aspire à l'amour, commence à se détester et à détester son corps, et développe une anorexie¹² : « Depuis, le corps rudoyé de Tania sembla cesser de croître, comme s'il voulait se dérober au regard maternel, comme s'il cherchait à se rétracter, à disparaître. » (TR 49) Comme c'est sa féminité qui semble attiser la haine de sa mère à son égard, elle cache son corps et enfile de vieilles chemises de son père tant vénéré (cf. TR 50).

¹¹ C'est là que se manifeste la contradiction de la psyché maternelle : son comportement compensatoire à l'égard du garçon manquant a ses limites lorsque Tania se perçoit elle-même comme un garçon manqué.

¹² Il est scientifiquement prouvé que la dépression de la mère peut notamment entraîner l'anorexie et la boulimie des enfants, voir à ce sujet Bernard-Bonnin (2004).

Alors que son père est soulagé de l'asexualité supposée de sa fille – et l'interprète de manière stéréotypée comme un signe de sa créativité –, sa mère y voit un autre signe de sa fille ratée: « Quand il observait la silhouette enfantine de sa fille adolescente, Prakash était en partie rassuré. Il considérait Tania comme un être asexué, une *gandharbi*, ces êtres errants doués en arts et lettres incapables de s'accoupler. Durant des années, Prakash fut persuadé que sa fille n'aurait aucune vie amoureuse. Mira n'avait jamais attendu grand-chose de sa fille et se contentait d'exprimer une frustration simulée: « Elle ne sera bonne à rien. Personne ne voudra l'épouser! » (TR 56)

L'engagement politique croissant de Tania améliore finalement nettement sa relation avec son père. Tania, qui écrit des poèmes avec passion, développe ses premiers sentiments amoureux pour un jeune homme et entretient une amitié inhabituellement intime avec Uma, ce qui conduit finalement à la catastrophe. La rumeur selon laquelle Tania entretiendrait une relation lesbienne entraîne l'exclusion du parti et la rupture des deux parents avec leur « fille perverse » (TR 75): « Depuis la dernière embuscade, la colère de Mira s'était muée en mépris. Elle semblait être horrifiée d'avoir engendré un monstre. Prakash connaissait la vertu du silence et persistait dans le mutisme, moins par hostilité que par résignation. » (TR 76) Bien que les parents de Tania transgressent eux-mêmes les rôles traditionnels de genre dans la mesure où son père est efféminé et maternel et sa mère froide et égocentrique, ils sanctionnent tout trouble de genre chez leur fille, dont ils attendent qu'elle se développe conformément aux normes sociales de la stricte morale sexuelle indienne. Cherchant une issue, Tania décide de se rapprocher de son monde d'évasion littéraire en apprenant le russe et de s'émanciper ainsi de ses parents, en particulier de sa mère: « En attendant, la langue étrangère lui devint un moyen d'escapade, une évasion, une chute libre dans le vide. D'abord refuser le lait de la mère, puis sa langue. Devenir une *Autre*, sous la carapace du même corps, sous le masque du même visage quand celui qu'on possède est désavoué, s'octroyer un nouveau paysage quand le pays ancien devient trop étroit. » (TR 77) En cela, *Le testament russe* se rapproche de manière frappante de l'autobiographie de Shumona Sinha.

4. *L'autre nom du bonheur était français ou le français comme famille idéale ?*

Ainsi, nous lisons dans *L'autre nom du bonheur était français* comme dans un écho: «Je suis devenue Autre. J'ai brandi mon nouveau visage comme un drapeau et je l'ai porté dans la foule, dans cette ville, enchantée.» (ANBEF 13) Si dans *Le testament russe*, nous apprenons que Tania, en tant que nourrisson, refusait le lait maternel,¹³ il faut comprendre cela également de manière métaphorique: l'enfant ne reçoit pas seulement l'amour et l'affection de son père – et pas de sa mère, mais aussi la force vitale, et cela sous forme de nourriture intellectuelle. Tenant compte de l'importance existentielle du langage comme matière centrale de la formation de l'identité et de soi, de l'émancipation de la mère qui n'aime pas, c'est d'abord la préférence pour le langage affectif et intelligent du père (ANBEF 17-18) et enfin le changement de langue: «Oui, je préfère dire *ma langue natale* au lieu de *ma langue maternelle*. Ma langue maternelle, la langue de ma mère, je l'ai rejetée. D'abord son lait, puis sa langue. La langue de ma mère à moi n'était pas toujours une langue d'affection, d'amour, de confiance, de respect. Elle était souvent une langue violente, hystérique, tourmentée, abusive aussi par moments. Au fil des années elle est devenue une langue de regret, de chagrin, de pardon.» (ANBEF 15-16)

La scène, fictionnalisée dans *Le testament russe* mais en réalité autobiographique, au cours de laquelle les parents brûlent le journal intime de leur fille pubère constitue donc un tournant décisif. La problématique de supporter la découverte de la corporalité et de la sexualité de leur propre fille devient chez Shumona Sinha un problème de langage:¹⁴ «Une violente dispute parentale revient souvent dans mes romans. La rupture annoncée par l'autodafé de mon journal intime est devenue irrémédiable lorsque mes parents ont découvert mon corps amoureux. Nous ne partageons plus le même langage. Ils tentaient encore de me dompter, mais je n'appartenais plus à leur clan.» (ANBEF 65) Shumona Sinha

¹³ «Mira essayait de l'allaiter, mais la petite prenait dans la bouche son téton puis restait inerte, rêvassait.» (TR 25)

¹⁴ Cf.: «[...] je me suis aperçue que la langue et l'amour étaient indissociables.» (ANBEF 32)

choisit délibérément la métaphore d'une seconde naissance pour exprimer la libération de l'emprise restrictive d'une mère incapable d'aimer, oppressive voire toxique dans *Le testament russe*, par sa réidentification dans et avec une autre langue et une autre culture :

En me confiant à la direction, au moment de rentrer à Calcutta, probablement, pour la première fois, mes parents se sont-ils doutés que l'apprentissage d'une langue étrangère aurait sur moi, donc sur eux, des conséquences inédites. Ils ne savaient pas encore que ce serait la fin d'une existence, celle qu'ils avaient conçue pour moi, et la naissance d'une autre.

La grossesse a duré trois ans. (ANBEF 59-60)

La réincarnation dans un avatar français de la Shumona Sinha bengalie la libère des contraintes et des limitations. La langue française, telle une mère aimante, devient sa patrie ou plutôt sa « matrice »¹⁵ : « Ma patrie n'est ni l'Inde ni la France mais la langue française » (ANBEF 191). Le français est son élixir de vie, sa « langue vitale » (ANBEF 14) : « La langue française m'a libérée en tant que femme, en tant qu'écrivaine. L'écriture est devenue ma façon d'être et ma raison d'être. » (ANBEF 117) En tant qu'Autre, en tant qu'autrice francophone, Shumona Sina peut finalement se rapprocher de ses parents : « La langue française m'a reconciliée avec mes parents, une fois de plus. Ils me savaient éloignée, inatteignable, mais respectable. Nous nous appelions, écrivions des lettres, je choisissais pour eux de jolis timbres pour les enveloppes. » (ANBEF 66)

On ne peut sans doute voir que l'ironie du sort dans le fait que le rapprochement réconciliateur avec les parents de sa première vie s'accompagne d'un bouleversement de son rapport à la langue française, sa deuxième « mère » qui elle aussi s'avère bipolaire : « Ma liberté, en tant que femme, en tant qu'écrivaine, est contrainte. En raison des inégalités raciales, sociales et genrées. » (ANBEF 193) et :

D'une langue vitale, le français m'est devenu une langue assassine. Elle me donne chaque jour des coups de couteau au flanc. Ou plus précisément une langue schizoéphrène. Deux réalités parallèles. L'une me détruit, l'autre me console et me répare.

Une nouvelle expérience de la trahison. (ANBEF 190)

¹⁵ Le terme employé par Frédéric Mistral et repris plus tard par l'ethnologue Jean Poirier désigne la « patrie culturelle » c'est-à-dire toutes les valeurs non-territoriales qui sont génitrices d'une identité culturelle (cf. Pizzorni 2001).

La malédiction des liens familiaux (non-)sacrés agit donc aussi par-delà les générations et même les réincarnations – le *dukkha* du *samsara*¹⁶, traditionnellement évoqué, s'avère-t-il finalement être une réalité ?

5. En guise de conclusion

Bien que toutes les protagonistes, y compris l'autrice, n'aient pas une relation facile avec leur mère (et, dans les années de jeunesse, avec leur père), il ne fait aucun doute que les parents considèrent leurs filles comme leur trésor, au sens le plus littéral du terme, c'est-à-dire comme un bien quasiment matériel. Les parents de Tania essaient de modeler leur modeste « richesse » selon les normes de la société : « Dans leurs modestes aspirations, ils voulaient tailler leur fille comme un bonsaï. » (TR 56) La description autobiographique est cependant beaucoup plus conciliante, moins restrictive sur le plan de l'individualité et finalement beaucoup plus compréhensive à l'égard de la mère malade : « Mes parents me considéraient, moi leur enfant unique, comme un objet précieux qui leur aurait été confié et dont il fallait prendre le plus grand soin. Ma mère tentait de se le rappeler tant bien que mal. » (ANBEF 30)

En effet, les œuvres analysées présentent des relations familiales difficiles, mais sont exemptes d'accusation ou de condamnation. Tout au contraire, *Calcutta*, *Le testament russe* et *L'autre nom du bonheur était français* peuvent être lues comme des hommages à un père aimant et non patriarcal voire maternel. Alors que la mère ne parvient qu'à de brefs moments à être réellement une mère aimante (cf. ANBEF 30), le père montre sa fierté à l'égard de sa fille et apporte à cette dernière, souvent malade dans son enfance, des soins quasi maternels : « La couette sentait la sueur, les miettes du pain picotaient ma peau, mon père m'apportait des pommes coupées en fines tranches qui avaient le goût de son amour inconditionnel. [...] Il cachait mal la fierté que je lui inspirais. » (ANBEF 30-31) Ainsi, les narrations autofictionnelles de Shumona Sinha sont des hommages à un père qui a nourri sa fille par la littérature et lui a

¹⁶ *Dukkha* est considéré comme une caractéristique universelle de tous les phénomènes du cycle de l'existence (*samsara*) et comprend la souffrance, le chagrin et la misère (cf. Rahula 1959).

donné la force de s’émanciper. Malgré les relations difficiles entre mères et filles, les textes témoignent également, dans la perspective de l’autrice exilée et francophone, d’une certaine compréhension¹⁷ pour une mère dont la maladie psychique n’a pas été reconnue et qui a dû elle-même lutter pour l’amour de sa propre mère, tout comme pour une mère qui ne voulait ou ne pouvait pas être mère. Cela est possible parce que la narratrice respectivement l’autrice a pu se libérer des contraintes intergénérationnelles et sociales et, contrairement aux figures maternelles de ses romans et à sa propre histoire familiale, elle peut mener une vie libre sans mariage et être femme sans être mère.¹⁸

Bibliographie

- Ausoni, Alain (2018) : *Mémoires d’outre-langue. L’écriture translingue de soi*, Genève : Slatkine Érudition.
- Bernard-Bonnin, Anne-Claude (2004) : « La dépression de la mère et le développement de l’enfant », in : *Paediatrics & Child Health* 9.8, 589-598.
- Bhabha, Homi K. (2004) : *The Location of Culture*, London/New York : Routledge.

¹⁷ Bien que l’autrice souffre à cause de la mère qui ne l’aime pas, elle fait preuve d’indulgence et peut comprendre sa détresse psychique et émotionnelle, fortement sanctionnée par la société indienne : « Les maladies psychiatriques étaient à l’époque aussi honteuses que l’appartenance à la caste des intouchables. » (ANBEF 16)

¹⁸ Il convient de mentionner l’imparfait du titre du récit autobiographique, qui s’explique par le fait que le rapport d’abord euphorique de Shumona Sinha au français comme idéal de sa prétendue libération (« le bonheur ») s’est peu à peu avéré être une utopie. Outre le racisme structurel, c’est aussi une pression tout à fait inattendue pour se marier et avoir des enfants qu’elle subit en France et qui fait vaciller sa liberté d’autodétermination. Shumona Sinha aborde cette thématique en particulier dans *Apatride* (2017), où Esha, immigrée à Paris et délibérément non engagée dans une relation stable, est regardée de travers par ses amies françaises, toutes mariées, avec des enfants et vivant dans une maison individuelle (cf. Hertrampf 2021). Pour une étude sur le désir de ne pas avoir d’enfants par choix qui d’ailleurs est plus répandu qu’on ne le croit souvent, voir Gotman (2017).

- Bokanowski, Thierry/Guignard, Florence (dir.) (2012) : *La relation mère-fille. Entre partage et clivage*, Paris : Éditions in press.
- DiQuinzio, Patrice (1999) : *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*, New York : Routledge.
- Erlih, Charlotte (2013) : *Basha posh*, Arles : Actes Sud Junior.
- Forward, Susan (2016) : *Ces mères qui ne savent pas aimer*, Verviers : Marabout.
- Gotman, Anne (2017) : *Pas d'enfant. La volonté de ne pas engendrer*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Guyomard, Dominique (2015) : *L'effet-mère : L'entre mère et fille. Du lien à la relation*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Harrati, Sonia/Chraïbi, Sofia/Vavassori David (2012) : « De la violence des mères et de ses répétitions : à propos d'un cas de filicide ou l'histoire d'une liaison dangereuse », in : *Cahiers de psychologie clinique* 39.2, 63-84.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2021) : « Urbane (Über-)Lebensraume von Migrantinnen in den Romanen von Shumona Sinha », in : Hertrampf, Marina Ortrud M./Nohe, Hanna/von Hagen, Kirsten (dir.) : *Au carrefour des mondes | An der Schnittstelle der Welten. Récits actuels de femmes migrantes | Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich : AVM, 231-261.
- Pizzorni, Florence (2011) : « Notre Matrice Europe, chacun en a sa part, et tous l'ont toute entière », in : Bar-Navi, Eli/Goossens, Paul (dir.) : *Les frontières de l'Europe*, Bruxelles : De Boeck, 89-96.
- Rahula, Walpola (1959) : *What the Buddha Taught*, New York : Grove Press.
- Robbe-Grillet, Alain (1984) : *Le miroir qui revient*, Paris : Minuit.
- Romano, Hélène (2021) : *Quand la mère est absente. Souffrance des liens mère-enfant*, Paris : Odile Jacob.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2020) : *Le testament russe*, Paris : Gallimard.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre non du bonheur était français*, Paris : Gallimard.

Todd, Emmanuel (1990) : *L'invention de l'Europe*, Paris : Seuil.

Todd, Emmanuel (1983) : *La Troisième Planète : Structures familiales et système idéologiques*, Paris : Seuil.

Sharmili Jayapal

Représentations de la femme migrante dans les romans de Shumona Sinha

Notre monde est sans cesse régi par des déplacements humains, ayant contribué à la montée du multiculturalisme et du multilinguisme, faisant de notre Terre un *melting pot* d'énergies diverses. Tout en nous rappelant qu'il s'agit d'un véritable défi social dans le contexte actuel, il faut comprendre que cette migration humaine n'a ni marqué toutes les parties du monde de la même manière, et n'a ni bénéficié à tous de manière égale. À ce titre, la migration féminine se distingue tout particulièrement des autres flux humains par sa nature, ses complexités, ses revendications ainsi que ses répercussions. À chaque étape de son existence, une femme doit endurer toutes sortes de difficultés, afin de se forger une place dans un monde caractérisé par des traditions souvent patriarcales. Lorsqu'il s'agit de survivre dans une nation étrangère, attachée à de nouvelles cultures, la femme immigrée se retrouve confrontée à des défis plus accablants, rendant l'intégration de plus en plus complexe. Les particularités de cette migration semblent parfaitement mises en relief à travers l'œuvre romanesque de l'autrice franco-indienne Shumona Sinha, qui a su peindre le parcours de ces personnages, ayant choisi de rompre le cordon ombilical afin d'intégrer une nouvelle nation. Dans cette contribution, nous nous proposons d'étudier les portraits des femmes immigrées dans les romans de Shumona Sinha, ainsi que la manière dont l'autrice représente ces personnages sous différentes perspectives.

1. Introduction

Depuis la nuit des temps, les migrations humaines ont fait partie de notre monde et l'ont façonné pour en faire un gigantesque *melting pot*, un amalgame d'êtres humains dont les destinées les ont arrachés de leur terre natale, pour les propulser vers des pays d'accueil, des terres nouvelles, des espaces parfois hostiles, où ils ont souvent du mal à coexister. À ce titre, il serait intéressant d'évoquer une perspective féminine de la migration, un phénomène qui s'est récemment constitué en tant que sujet de recherche. Selon Delphine Leroy, les femmes migrantes «ont longtemps été pensées comme «à la marge», voire absentes d'un phénomène de mobilité où l'homme agirait seul dans un premier temps avant d'être

rejoint par le biais du regroupement familial. Les femmes sont donc évoquées comme «agies» par le masculin qui déciderait et s'emparerait seul des trajectoires familiales» (Leroy 2017, 4). C'est dans ce contexte que nous sommes amenée à évoquer la migration féminine, qui se distingue tout particulièrement des autres flux humains par sa nature, ses complexités, ses révélations ainsi que ses répercussions. «Migrant feminisms are often [...] fueled by traumatic experiences of displacement that allow for cross-cultural critique» (Xavier 2016, 163). À chaque étape de son existence, la femme est amenée à endurer des difficultés afin de se forger une place dans un univers caractérisé par des coutumes parfois patriarcales. Lorsqu'il s'agit de survivre dans une nation étrangère, attachée à de nouvelles cultures, la femme immigrée se retrouve confrontée à des défis plus accablants, rendant l'intégration de plus en plus complexe. Les particularités de cette migration semblent parfaitement mises en relief à travers l'œuvre romanesque de Shumona Sinha, qui a su peindre le parcours de ces personnages ayant choisi de rompre le cordon ombilical. Notre étude commence par un bref aperçu de l'œuvre de Shumona Sinha tout en mettant l'accent sur la place de la migration et de la femme migrante dans ses romans, pour ensuite mettre en valeur les différentes facettes de ces êtres remarquables.

2. La place de la migration dans les ouvrages sinhiens

Le début du XX^e siècle a vu l'expansion de la littérature francophone à travers les continents, donnant voix à des écrivains qui ont adopté la langue française afin d'exprimer des pensées et des réflexions qu'ils n'auraient probablement pas pu transmettre aussi clairement dans leur langue maternelle. À ce titre, l'océan Indien occupe une place importante, en raison de la richesse des œuvres littéraires produites par des écrivains originaires de pays différents. Depuis quelques années, une présence francophone semble apparaître dans un pays de l'océan Indien, caractérisé par sa diversité culturelle. Il s'agit bel et bien de l'Inde, où le français fait partie des langues les plus enseignées après l'anglais. Malgré le nombre croissant de personnes apprenant le français, seuls quelques écrivains l'ont choisi comme langue d'écriture, et certains ont pu se forger une identité dans l'espace francophone. Shumona Sinha, faisant par-

tie des autrices translingues, a su se faire remarquer par le public francophone à travers ses ouvrages. « Tous les romans de Shumona Sinha ont eu un grand succès auprès de la critique ; traduits dans plusieurs langues, ils font l'objet d'études universitaires en France, en Allemagne et aux États-Unis » (Alfaro Amieiro 2022, 30). Il est intéressant de souligner que ses ouvrages sont également intégrés dans le cursus de certaines universités indiennes, comme l'Université de Pondichéry. Le département de français de cette université offre des cours tels que « Introduction to francophone literature » et « Feminine voices in francophone literature », qui permettent aux étudiants de master de découvrir les thèmes traités par Shumona Sinha à travers l'examen d'extraits appartenant aux romans *Apatride* et *Calcutta*. Ses ouvrages font également l'objet de recherches au niveau doctoral.

Originaire de Calcutta, Shumona Sinha est partie à Paris comme assistante d'anglais, et s'est passionnée pour la langue et la littérature françaises. Elle a ensuite obtenu un DEA en lettres modernes à la Sorbonne. Elle a également travaillé pour l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (OFPRA) comme interprète et traductrice de et en langue bengalie. Avant de se lancer dans la fiction, elle a publié des anthologies de poésie française et bengalie. Alors que son premier roman, *Fenêtre sur l'abîme*, publié en 2008, a su éveiller la curiosité du public français, c'est son deuxième roman intitulé *Assommons les pauvres!* paru en 2011 qui a rencontré un succès phénoménal, étant non seulement bien accueilli par la critique, mais aussi récompensé par de nombreux prix littéraires, ainsi que des traductions dans diverses langues. Le récit met en avant le regard d'une interprète d'origine indienne sur les demandeurs d'asile politique venus de la même nation qu'elle, ainsi que le sort qui les attend dans ce soi-disant pays d'accueil. Il faut souligner que l'autrice s'inspirera de sa propre expérience d'interprète à l'OFPRA pour rédiger cet ouvrage. Ce succès littéraire sera suivi de la parution d'autres romans, *Calcutta* (2014), *Apatride* (2017) et *Le testament russe* (2020). Alors que *Calcutta* évoque l'émergence de souvenirs poignants, liés au retour vers le pays d'origine, avec comme arrière-plan la situation chaotique qui régnait dans le Bengale-Occidental des années 1970, *Apatride* illustre le parcours de trois femmes qui essaient de s'intégrer dans une société qui ne cesse de les juger et de les humilier. En effet, dans tous ses romans, Shumona Sinha donne voix à des personnages féminins ayant à survivre dans un

monde patriarcal, rempli de préjugés et d'êtres misogynes. Son livre suivant intitulé *L'autre nom du bonheur était français* (2022) est un récit autobiographique dans lequel elle raconte son parcours, à partir de son enfance indienne jusqu'à son arrivée en France, en mettant l'accent sur son rapport à la langue française, qu'elle considère comme une langue vitale, une langue libératrice, qu'elle a pu découvrir grâce à son amour pour la littérature et les livres.

La littérature de migration est un concept qui est à l'origine de nombreux débats, notamment de nature terminologique. Ainsi, les critiques littéraires ont souvent tendance à parler de littérature de l'immigration, littérature migrante ou écriture migrante: «En ce qui concerne l'époque contemporaine, le vieux débat se poursuit: on est toujours à la recherche d'une terminologie adéquate pour rendre justice à cette profusion d'écrivains <transculturels>, <venus d'ailleurs>, dont le discours a tendance à refléter les questionnements de la rencontre culturelle et/ou se nourrit de l'expérience de la migration» (Mathis-Moser 2014, 47). Cela explique pourquoi cette littérature transnationale demeure un champ d'étude à part entière, pour connaître une expansion considérable depuis quelque temps. Les migrants sont souvent représentés comme des êtres pris entre langues, cultures et idéologies. À ce titre, le phénomène de la migration féminine a connu une évolution importante durant ces dernières années:

[...] nous sommes passés, au long des années, de l'invisibilité de la femme immigrée, de son inexistence comme actrice sociale reconnue, à la visibilité de la migration féminine, mais réduite à un rôle passif, la femme étant un simple accompagnant de l'homme migrant, avant d'arriver à conceptualiser la figure de la femme comme protagoniste de la migration, actrice économique, actrice sociale et actrice du développement. (Oso Casas 2004, 166)

Dans ce contexte, on peut s'intéresser aux romans de Shumona Sinha qui nous font souvent découvrir le parcours de narratrices ayant choisi de quitter l'Inde pour la France, partagées entre le sentiment de liberté, d'indépendance, de solitude, de perte, d'isolement, d'égarement, de déception, qui s'entremêlent au fur et à mesure que leur existence connaît des tournants imprévus, nous rappelant inévitablement certains aspects de l'itinéraire personnel de la romancière franco-indienne, qui a elle-même décidé de quitter son pays natal afin de débiter sa carrière, tout en poursuivant son admiration pour la langue française. Lorsqu'on découvre le parcours de ces femmes migrantes, on a l'impression qu'elles ne res-

sentent plus vraiment l'envie de retourner vers leur pays d'origine, elles ne semblent pas être affectées par le mal du pays. Le pays d'origine n'a pas le pouvoir de les retenir, en raison des contraintes familiales, auxquelles s'ajoute un désir d'autonomie qui semble leur donner des ailes leur permettant de s'envoler et satisfaire leurs ambitions personnelles et professionnelles. Ces femmes qui ont délaissé leur pays natal arrivent dans le pays d'accueil avec l'espoir non seulement d'échapper aux préoccupations personnelles, mais également de combler le vide qui règne dans leur existence ; elles s'attendent ainsi à ce que la nouvelle patrie leur apporte des solutions miracles, autant de moyens d'éviter les contraintes de la société indienne.

Qu'il s'agisse de s'éloigner des pressions familiales ou de se construire une nouvelle identité permettant de vivre sa vie selon ses propres règles, s'installer dans un nouveau pays leur semblait être un eldorado où tout était possible. Néanmoins, essayer de s'intégrer dans un pays étranger en tant que femme comporte plus de défis, plus de contraintes socio-culturelles, et cette situation s'aggrave lorsqu'il s'agit d'une femme de couleur. Cette double pression demeure une entrave principale pour les narratrices sinhiennes, malgré tous les efforts qu'elles font pour pouvoir appartenir à une société occidentale dont les normes et les préjugés sociaux apparaissent à travers une narration particulièrement crue. Tandis que le pays d'accueil a ses réserves par rapport à l'accueil des migrants en général, les narratrices de Shumona Sinha ne semblent pas pouvoir établir de rapports réels ni avec le pays d'origine ni avec tous ceux qui leur rappellent leur terre natale, la raison étant qu'elles se sentent différentes, car elles se sont forgé une nouvelle identité et un mode de vie qui ne correspondent pas aux valeurs qu'elles ont délaissées. Comme la plupart des immigrants, la femme indienne se trouve de ce fait dans un état intermédiaire, entre deux extrêmes, ni entièrement acceptée par le pays d'accueil, ni en mesure de retourner vers ses racines. Ainsi, il s'agit d'une situation complexe, qui donne lieu à des interrogations, à des doutes sur le sens de leur existence même, qui se retrouve remis en cause par l'incompréhension face à tout ce qu'elles voient et entendent. La migration devient souvent synonyme d'exil, dans la mesure où la narratrice se sent étrangère, mise à l'écart, dans un espace où elle espérait se sentir chez elle pour contrebalancer le sentiment d'échec lié au pays natal. Dans ce contexte, nous nous intéresserons maintenant à la manière dont Shu-

mona Sinha représente la femme migrante, tout en se concentrant sur son parcours, ses défis, ses attentes ainsi que ses déceptions.

3. Portraits de la femme migrante

Au fur et à mesure que l'on découvre les personnages de Shumona Sinha, l'on constate immédiatement cette soif de l'ailleurs qui les hante, qui les poursuit et qui les amène à aller jusqu'au bout d'elles-mêmes, et cette boule d'énergie qui sommeille en elles se transforme souvent en boule de feu lorsque l'entourage les regarde avec méfiance, les exaspère, les traumatise, et les pousse ainsi à commettre des actes inimaginables. Toutefois, chaque narratrice a ses caractéristiques propres et une vision du monde déterminée par son entourage. En partie autobiographique, le premier roman de Shumona Sinha, intitulé *Fenêtre sur l'abîme*, nous révèle l'âme troublée de Madhuban, une immigrante déchirée entre un présent réduit à ses fantasmes de la vie parisienne et un passé traumatisé par les pressions familiales et l'absence du réconfort parental. Il s'agit d'une narratrice typique de l'entre-deux, car Madhuban est en quête d'une paix mentale et d'une stabilité qu'elle ne trouve pas dans sa vie parisienne, où au-delà des charmes superficiels, il ne reste que l'isolement et la monotonie. Similairement, son pays natal ne lui rappelle que des souvenirs pénibles et traumatisants, qui la hantent jusqu'à Paris, et l'incitent à mener une vie tumultueuse en vue d'effacer ces traces douloureuses de son passé à Calcutta, mais en vain.

Contrairement à ce premier roman qui nous dresse le portrait d'une immigrante en quête d'une certaine ratification de la part de son entourage, le roman suivant, *Assommons les pauvres!*, nous livre un portrait différent, celui d'une immigrée installée à Paris et exerçant le rôle d'interprète. La narratrice, anonyme, semble être fière de ce qu'elle a accompli en France, et estime posséder tout ce qu'il faut pour faire partie de la société française. Arrivée en France dans des circonstances bien différentes, poussée par son amour pour la langue de Molière, elle devient interprète (du bengali au français), chargée d'établir une passerelle entre le demandeur d'asile et l'officier de l'OFPPA. Il lui arrive parfois d'être incapable de sympathiser avec ses compatriotes demandeurs d'asile. À la différence de Madhuban, la narratrice d'*Assommons les pauvres!* déclare

s'être éloignée de sa terre natale, avoir franchi ces étapes, puisqu'elle fait désormais partie du monde occidental. Elle se distingue de ses soi-disant compatriotes par sa classe sociale et son niveau intellectuel, qui l'empêche souvent de les considérer sur un pied d'égalité. Elle est, en effet, dominée par la frustration, l'exaspération et la lassitude de devoir passer ses journées à écouter des histoires de misère, de viol et d'injustice, des images avec lesquelles elle n'arrive point à s'identifier. Il s'agit, en bref, de la figure d'une immigrée qui a su rompre le cordon ombilical et s'établir dans le pays d'accueil. Néanmoins, un problème survient à cause de l'un de ses compatriotes, demandeur d'asile, qui tente de l'agresser dans le métro, et amène la protagoniste à accomplir un acte d'agression physique.

Le roman suivant, *Apatride*, met en relief le parcours de trois femmes dont la biographie est liée au Bengale-Occidental, mais qui proviennent de milieux différents. Alors que Marie est une Française d'origine indienne à la recherche de ses parents biologiques, Esha est une femme bengalie qui rêve de s'intégrer en France, dont elle a fantasmé pendant longtemps. La France constituait le pays de ses rêves, la destination touristique idéale, qui se réclamait de sa célèbre devise républicaine. Selon elle, son intégration ne nécessiterait plus que l'obtention d'un document officiel, affirmant qu'elle serait désormais une citoyenne française, mais elle se rend peu à peu compte qu'il s'agit d'une illusion. Ses origines étrangères, la couleur de sa peau la caractérisent et la suivent partout. Ainsi, dans le cas d'Esha, l'éloignement géographique devient source de malaise. Malgré ses efforts d'intégration à la société française, elle s'aperçoit que le fait d'être une femme de couleur dans un monde où la coloration de la peau détermine le niveau d'intégration exige une extrême tolérance. Il s'agit d'un parcours semé de pièges, car la discrimination n'affecte pas tous les étrangers. Plus le teint de la peau est clair, plus l'intégration se déroule aisément, plus le teint est foncé, plus l'intégration devient difficile : « Les hommes et les femmes malgré leurs origines étrangères formaient un paysage homogène grâce à la neutralité blanche de leur peau » (A 37). Par ailleurs, même dans son quotidien, Esha devait tolérer les regards et les propos des passants, qui la considéraient comme une concurrente, menant une vie qui leur était destinée, puisqu'elle ne faisait pas partie de ces étrangers exerçant des emplois saisonniers et vivant dans des conditions médiocres. Il s'agissait surtout de propos sexistes et racistes,

proférés par des inconnus xénophobes, incapables d'imaginer qu'Esha avait des aspirations élevées, pour lesquelles elle avait entrepris toutes les démarches requises. Malgré toutes les étapes qu'Esha réussit à franchir pour s'intégrer, elle se rend compte qu'elle sera toujours considérée comme une étrangère. « On n'aura jamais la tête qu'il faut pour être de ce pays, pour parler sa langue, on ne la parlera jamais suffisamment bien, on n'aura jamais l'accent légitime » (A 60). Ainsi, son rêve ultime de se mêler à la société française ne se concrétise pas, l'obligeant à se questionner sur la légitimité de son choix de vie. Doit-elle continuer de vivre en France, malgré ses ennuis, ou doit-elle renoncer à son rêve et rentrer en Inde? Un dilemme qui ne cesse de la tourmenter, puisqu'aucun lieu ne lui procurera le réconfort dont elle a besoin. Esha tombe ainsi dans la dépression, réfléchissant à la manière de se déguiser, de, littéralement, changer de peau, afin d'effacer sa différence, afin de se mêler à la foule blanche, sans se faire remarquer. Elle est sur le point de sombrer dans la folie, restant absorbée dans ses pensées, sans se rendre compte que son appartement avait pris feu, ayant perdu contact avec la réalité. Esha révèle ainsi le portrait d'une immigrée déçue, car dans l'incapacité de s'intégrer véritablement au pays d'accueil.

Calcutta, le roman suivant, est entièrement consacré au retour au pays natal et à la manière dont Trisha, une immigrée ayant longtemps vécu en France, retrouve sa maison ancestrale après le décès de son père, avec tous les souvenirs d'enfance que chaque objet et chaque recoin de la maison déclenchent. Ce retour vers la terre d'origine sera également l'occasion pour la narratrice de se remémorer les violences politiques qui ravageaient le Bengale-Occidental des années 1970. Le séjour dans son pays natal éveille des souvenirs attristants de son passé, en raison de l'absence fréquente du père, qui avait voué sa vie au communisme, ainsi que de la maladie de sa mère, qui souffrait de troubles psychologiques, et dont la présence semblait dispersée tout au long de l'enfance de Trisha. Ayant longtemps vécu à Paris, sa ville natale lui semble étrangère, tellement elle s'était transformée durant son absence. La narration commence à la première personne, se poursuit à la troisième personne, et le roman se termine avec le retour à la première personne, ce qui évoque une sorte de cycle qui prend fin lors de la réunion de Trisha avec sa mère. Trisha incarne ainsi l'image d'une immigrée qui revient au pays d'origine et tente d'établir des liens avec ce qui lui reste de son passé, c'est-à-dire

la maison ancestrale, mais également les souvenirs qui entourent sa ville natale.

Enfin, *Le testament russe* entremêle les destinées de deux personnages féminins. Le roman nous permet de suivre en parallèle l'histoire de Tania, une jeune Bengalie, dans les années 1980-2000, ainsi que celle d'Adel, une octogénaire russe évoquant la Russie soviétique des années 1920-30. Tania espère voyager vers la Russie après l'obtention d'une bourse qu'elle doit recevoir pour ses résultats académiques; il s'agit en fait d'une décision prise afin d'échapper aux conditions sociales contraignantes de son milieu, qui rendent Tania déterminée à s'éloigner de l'intolérance de son pays, des contraintes dues au système de castes et aux pressions familiales. En 1941, à la suite de l'assaut de l'armée allemande, la guerre avait forcé la famille d'Adel, comme tant d'autres, à se réfugier ailleurs, à subir la pénurie, la famine et le travail forcé. Pour éviter les attaques des troupes allemandes, les autorités soviétiques avaient ordonné aux habitants de Leningrad de quitter la ville et de se réfugier en Sibérie, où ils ont dû survivre jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Adel devait se reconstituer une nouvelle existence dans cet horizon connu pour sa nature grandiose et son silence. Des destinées différentes, dans la mesure où Tania désirait partir vers la Russie, afin de changer sa vie, alors que dans le cas d'Adel, il s'agissait plutôt d'une immigration forcée, due à des circonstances politiques exceptionnelles.

4. Conclusions

Nous venons de montrer ainsi que la femme migrante peut revêtir des visages différents, que la migration soit un choix volontaire ou forcé, qu'il s'agisse de pouvoir s'intégrer ou non au pays d'accueil, ou bien qu'il s'agisse des rapports établis avec le pays natal. Les personnages sinhiens, qui contiennent souvent des facettes de l'autrice elle-même, ne cessent de nous impressionner par la force de leur caractère, qui devient également leur point faible, dans la mesure où cette énergie peut se déchaîner à tout moment, lorsque les circonstances ne leur sont pas favorables.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », in : *Çédille : Revista de estudios franceses* 21, 21-45, <https://doi.org/10.25145/j.cedille> [15.12.2023].
- Leroy, Delphine (2017) : « Récits de vie de femmes migrantes : vers des écritures plurielles de soi », in : *e-Migrinter* 16, <http://journals.openedition.org/e-migrinter/945/> [01.03.2024].
- Mathis-Moser, Ursul/Mertz-Baumgartner, Birgit (2014) : « Littérature migrante ou littérature de la migrance ? À propos d'une terminologie controversée », in : *Diogène* 246-247/2-3, 46-61, <https://www.cairn.info/revue-diogene-2014-2-page-46.htm> [20.12.2023].
- Oso Casas, Laura (2004) : « Femmes, actrices des mouvements migratoires », in : Fenneke, Reysoo/Verschuur, Christine (dir.) : *Femmes en mouvement – Genre, migration et nouvelle division internationale du travail*, Genève : Graduate Institute Publications, 166-193, <https://books.openedition.org/iheid/6268> [20.01.2024]
- Sinha, Shumona (2008) : *Fenêtre sur l'abîme*, Paris : La Différence.
- Sinha, Shumona (2011) : *Assommons les pauvres!*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2020) : *Le testament russe*, Paris : Gallimard.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Xavier, Subha (2016) : *The Migrant Text. Making and Marketing a Global French Literature*, Montréal & Kingston : McGill-Queen's University Press.

Sylvie Freyermuth

L'écriture des lieux et des non-lieux dans *Apatride* de Shumona Sinha

Nous montrons dans notre contribution que l'apatridie invoquée par Shumona Sinha pour qualifier la destinée des trois héroïnes de son roman *Apatride*, revêt un sens métaphorique et non pas juridique. En effet, la femme apatride-type, diffractée en trois personnages exemplaires marqués chacun par un statut social particulier, est avant tout la victime d'un ostracisme fondé sur des critères sociaux, culturels et ethniques. De ce fait, les trois jeunes femmes ne récoltent que déceptions et frustrations dans leur quête d'un pays, d'origines biologiques, d'aspirations politiques et sociales ou d'un amour fantasmés. Le rejet de l'autre, corrélat du refus de pratiquer l'*humanitas* des Anciens, transforme les lieux en non-lieux. Shumona Sinha inscrit ce processus de déshumanisation dans son écriture, afin d'en imprégner son lecteur en privilégiant un rythme ternaire soutenu par les propriétés stylistiques de la juxtaposition et de l'accumulation, à l'origine d'un *tempo* nerveux.

1. Un titre programmatique

La note introductive du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR), datée de mai 2014 à Genève, précise que la Convention relative au statut des apatrides, dite convention de New York, adoptée le 28 septembre 1954, est entrée en vigueur le 6 juin 1960.¹ Cette notice stipule également que « [1]a Convention de 1954 propose aux États des solutions pratiques leur permettant de satisfaire les besoins spécifiques des apatrides en garantissant leur sécurité et leur dignité jusqu'à ce que leur problème soit résolu » (HCR 1954-2014, 4). Suit le texte de la Convention de 1954 dont l'article premier définit le terme « apatride » de la manière suivante: « 1. Aux fins de la présente Convention, le terme <apatride> désigne une personne qu'aucun État ne considère comme son

¹ Texte de la Convention de 1954 relative au statut des apatrides avec une note introductive du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR 1954-2014, 3).

ressortissant par application de sa législation » (HCR 1954, Article premier, 6).

D'un point de vue strictement juridique, aucune des trois héroïnes du roman de Shumona Sinha, *Apatride* (2017), ne répond à cette dénomination. Marie, la jeune femme activiste d'origine indienne, adoptée par un couple français aisé dans l'un des orphelinats de Calcutta géré – le lecteur le suppose à partir du sari des religieuses, blanc à liséré bleu – par les sœurs de la congrégation des Missionnaires de la charité, fondée par Mère Teresa, jouit de la nationalité française et de tout ce qui s'y rattache, d'un prénom et d'un nom français, Marie Montigny, comme le fait remarquer la narratrice : « Ses nom et prénom chrétiens étaient déroutants, d'autant que Marie portait de temps en temps le sindoor rouge vif sur son front » (A 72). La deuxième jeune femme, Esha, Indienne dont on n'apprendra jamais le patronyme, est professeure d'anglais dans une banlieue défavorisée du nord-est de la capitale, vraisemblablement la Seine-Saint-Denis de très mauvaise réputation, et vit à Paris *intra muros*, dans ce qu'on appelle « les beaux quartiers », puisqu'elle a vue sur « la Tour » (Eiffel, s'entend) ; elle est en attente et en espérance d'une naturalisation française. Enfin Mina, dont on apprend le nom de famille – Bepari – seulement à la page 141 du roman, est une jeune femme quasi analphabète de Tajpur, engagée dans la défense de la cause des paysans qu'une industrie automobile veut exproprier de leurs terres en les spoliant gravement.

Si l'acception juridique du mot « apatride » (substantif autant qu'adjectif) met en œuvre la notion d'État, le mot en lui-même signifie la privation de sa patrie, sachant que celle-ci est, selon son étymologie, la terre des ancêtres, le pays ou le sol natal,² en l'occurrence l'État du Bengale-Occidental en Inde. Ce qui impliquerait qu'Esha, Mina et Marie ne dépendent plus d'aucun endroit dans le monde, d'aucun pays d'attache offrant une culture, une langue, une histoire. Or aucune de ces trois femmes n'étant apatride, il faut comprendre que le titre du roman de Shumona Sinha invite le lecteur à dépasser le cadre strictement juridique de ce vocable pour s'interroger sur le sens de ce titre programmatique.

² Dictionnaire *Gaffiot* en ligne <<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=patria>>.

2. Trois femmes, trois univers fantasmés, une configuration mouvante

La configuration des trois personnages principaux comporte des variantes : Mina ne quitte pas son lieu de naissance dans la campagne de Tajpur. Esha vit en France, à Paris ; quant à Marie, elle tisse un lien entre les deux premières au gré de ses navettes entre la France et l'Inde. Cependant, elles présentent un point commun : leur origine indienne, certes, mais surtout le désir d'un lieu qui se révèle objet de fantasme. Ainsi, Esha croit en une France de liberté et d'égalité, Mina appelle de ses vœux un pays débarrassé des ogres capitalistes qui respecte enfin ses paysans et leurs terres, et Marie rêve de retrouver son ascendance biologique à Calcutta tout en s'engageant politiquement afin de se rendre utile à son pays d'origine.

On se rend compte que la notion de lieu est au cœur de la quête des trois héroïnes, raison pour laquelle nous avons adossé notre réflexion à ce concept forgé par Marc Augé,³ de même qu'à son corrélat, le non-lieu, sachant que nous avons modulé les définitions qu'en donne Augé dans nos travaux de 2014.⁴ Il nous est ici impossible de convoquer par le menu les travaux menés sur l'espace et le *spatial turn*.⁵ Pour l'anthropologue, « [s]i un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé 1992, 100). Il donne des exemples, devenus classiques, des non-lieux, tels que « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits moyens de transport [...], les aéroports, les gares [...], les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution » (Augé 1992, 101-102). Or nous avons assoupli cette catégorisation en montrant qu'elle est fluctuante⁶ compte tenu du fait qu'un espace réputé être un lieu peut se transformer en non-lieu et, inversement, le

³ Voir Augé (1992 et 1994).

⁴ Voir Freyermuth/Bonnot/Obergöker (2014a); Freyermuth/Bonnot (2014c); Freyermuth (2014b, 153-179).

⁵ Pour ces questions, voir Lefebvre ([1974] 2000), Augé (1994), Lyotard (1979), Cosgrove (2004, 57-71).

⁶ Pour cette question, voir Freyermuth (2014b, 168-178).

non-lieu en lieu.⁷ Ces agents de transformation opérant sur l'espace sont l'humanisation et la déshumanisation. Dans le roman *Apatriide*, les trois héroïnes se mettent en quête d'un lieu – on peut même affirmer d'une patrie, dans la mesure où ce vocable intègre l'existence de relations humaines harmonieuses, solidaires et empathiques, la réalisation de ses ambitions et ses désirs, le sentiment d'être perçu et traité dignement, les valeurs que l'on chérit.

Nous verrons que dans le roman de Shumona Sinha, les lieux et les non-lieux apparaissent dans la diégèse comme indissolublement liés aux personnages, mais surtout que l'écriture de la romancière permet d'en livrer la perception subjective. En d'autres termes, les propriétés stylistiques de l'écriture romanesque de Shumona Sinha rendent visibles aux lecteurs les déchirements perpétuels des héroïnes d'*Apatriide*.

Nous postulons qu'Esha, Mina et Marie forment une constellation mouvante mais unie, et que chacune représente un versant de l'apatridie, au sens métaphorique du terme. Cette impossibilité d'ancrage dans une terre et une société qui les considéreraient comme des humains à part entière, égaux aux autres, se lit dans l'organisation des chapitres du roman. Les deux premiers chapitres introduisent les trois jeunes femmes. La présence du clitique de 3^e personne cataphorique, dans « Averse d'argile », laisse le lecteur dans l'expectative jusqu'à ce qu'il comprenne que Marie vient de faire un cauchemar au sujet de Mina. On n'en saisira la cause qu'au chapitre « La pierre tombale » (A 141), à travers l'analepse suivante : « Ce jour-là nul ne savait s'ils combattaient pour sauver leurs champs ou réclamer justice suite au meurtre de Mina Bepari. La découverte du corps de la jeune femme à moitié brûlé, calciné, enterré près du site du projet automobile avait ému tout le Bengale » (A 141). Le deuxième chapitre intitulé « Le cercle des élus » introduit le personnage d'Esha, témoin d'une bagarre dans le métro au cours de laquelle deux femmes – l'une à la peau dorée et l'autre noire – en viennent aux mains

⁷ Il faut signaler qu'Augé n'a jamais radicalisé la dichotomie lieu/non-lieu. Selon lui, ni les lieux ni les non-lieux n'existent sous une forme pure. Car dans ces derniers se recomposent des lieux et des relations : « Le lieu et le non-lieu sont des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement. » (Augé 1992, 101) C'est, nous semble-t-il, une manière d'é luder les problèmes que pose une partition stricte entre lieux et non-lieux.

en déniait à l'autre sa légitimité à vivre en France. Esha, qui a elle-même entamé une procédure de naturalisation, vit l'altercation avec effroi.

La présentation des trois femmes étant faite, le lecteur oscille, dans une alternance rigoureuse de chapitres courts et nerveux, entre la France où vit définitivement Esha et l'Inde que Mina ne quittera jamais. Marie est la seule à se déplacer entre Paris, Calcutta et Tajpur. Il faut noter que le dernier chapitre dans lequel Mina apparaît vivante, à savoir « L'aube laiteuse » (A 103) est précédé et suivi de deux chapitres consacrés à Esha : « Les étendards et les drapeaux » (A 90) et « Les étoiles de toutes les couleurs » (A 98), puis « Le château dans les airs » (A 107) et « Le lit de sable » (A 113). Après cela, Mina sera évoquée allusivement dans le chapitre « Autant en emporte le vent » (A 118) par le biais de l'assassinat dont elle a été victime ; le meurtre est perpétré lors des fiançailles de son cousin Sam avec une femme dont on ignore le nom. Sam était le responsable de la grossesse cachée de Mina et n'avait rien fait pour la soutenir, malgré les supplications de la jeune femme, ni par une interruption de grossesse, ni par un mariage. Alors que jusqu'à la confirmation explicite du meurtre de Mina Bepari, à la page 141,⁸ chaque titre de chapitre apparaît dans le texte lui-même, cela n'est plus le cas jusqu'à la fin du roman, comme si la mort de la jeune paysanne engagée en faveur du parti Trinamool⁹ avait grippé la mécanique.

⁸ Au regard de l'ensemble du roman, la phrase citée *infra* sonne comme une prémonition : le meurtre de Mina pour la punir d'avoir déshonoré sa famille en attendant un enfant hors mariage. Lorsqu'elle constate avec terreur et désespoir que Sam ne prend aucune décision pour la secourir, on lit, en effet, aux pages 76-77, dans le chapitre « La terre sale et sourde » : « Celui-ci expliqua tout cela à Mina, qui transpirait d'angoisse et de honte. Il lui devenait de plus en plus difficile de dissimuler son ventre arrondi malgré son vêtement ample [...]. La peur la rongea, creusait un tunnel au fond d'elle. [...] La nuit, dès qu'elle se couchait, l'air pesait sur elle et se peuplait de fantômes véhéments. Être à l'horizontale était comme être sur un lit de mort, dans une tombe, sous la terre sale et sourde » (A 76-77).

⁹ Il s'agit du parti « All India Trinamool Congress », fondé en 1998 par Mamata Banerjee, et qui a vaincu en 2011 le Front de gauche (parti marxiste) au Bengale-Occidental. Aux dernières élections de juillet 2023, il a confirmé son avance par rapport aux autres partis (source : *India Today* en ligne : <https://www.>

Cette architecture romanesque, loin d'être anodine, porte du sens et, en qualité de lectrice, nous la comprenons comme une transcription symbolique de l'apatridie: on ne peut jamais s'enraciner dans un univers, le construire imaginairement dans la durée; on est au contraire perpétuellement arraché à un espace pour être précipité *in medias res* dans un autre, sans avoir de ce fait la possibilité de se les approprier dans une durée qui favorise le développement d'une identification et/ou d'un sentiment d'empathie – concepts que Françoise Lavocat (2016, 348 et suivantes) distingue précisément dans *Fait et fiction* – de manière individuelle pour chacun des personnages. En réalité, l'on aurait affaire à une seule entité féminine, indienne, jeune, dont la diffraction en trois personnages représenterait les différentes expériences que l'on peut vivre de l'apatridie métaphorique. Il nous semble que chaque jeune femme est de la sorte confrontée à son expérience des lieux (la vie fantasmée) et des non-lieux (la vie réelle) que nous allons examiner à présent.

3. L'expérience d'un lieu illusoire

3.1. La plasticité du lieu et du non-lieu

Nous avons précisé *supra* que l'humanité est la condition *sine qua non* de l'existence d'un lieu. Nous entendons ici l'*humanitas* des Anciens, à savoir, selon la définition qu'en donne le Gaffiot en s'appuyant majoritairement sur les écrits de Cicéron:¹⁰ «l'ensemble des qualités qui font l'homme supérieur à la bête, l'affabilité, la bienveillance, la bonté, la culture générale de l'esprit, la politesse des mœurs et le savoir-vivre».¹¹ Au lieu s'oppose le non-lieu qui, logiquement, est dépourvu de toutes les qualités que nous venons de citer. Pour illustrer le caractère dynamique de l'espace et la mutation des lieux en non-lieux et inversement, nous

indiatodayne.in/national/story/west-bengal-panchayat-elections-2023-4-trinamool-workers-allegedly-killed-ahead-of-polling-party-hits-out-at-opposition-610950-2023-07-08.

¹⁰ Pour cette question, voir notamment Vesperini (2015).

¹¹ Dictionnaire *Gaffiot* en ligne, 757.

empruntons à Augé l'exemple de la gare comme non-lieu.¹² Dans *Apatride*, la Grande Gare de Calcutta où débarque Mina en provenance de Tajpur en offre une excellente illustration. Endroit de passage grouillant de monde qui traverse les voies couvertes de détritiques, c'est un espace inhabitable sans possibilité de créer des liens durables ou une mémoire pérenne dans le flux massif et ininterrompu des voyageurs. Inversement, on peut évoquer la transformation d'un non-lieu par excellence en lieu. Sur le chemin qui la mène à l'épicerie de son cousin Sam, Mina passe par des trottoirs qui eux aussi sont initialement des non-lieux. Or, contre toute attente, la pauvreté et la solidarité les transforment en lieux:¹³ « De petites tentes étaient plantées tout au long du trottoir. Celles des ouvriers travaillant sur les chantiers qui métamorphosaient la ville. [...] Des rouleaux de plastique appuyés contre le mur avaient été déroulés en guise de toit, de vieux saris pendaient sur des cordes pour protéger les familles du regard des passants, le béton du sol était adouci par des chiffons, de vieux journaux et des sacs en jute. Les sandales étaient posées à l'entrée, marquant le début de l'intimité » (A 78). Des moyens de fortune recréent, sur un lieu de passage ouvert à tous, l'intimité d'un foyer doté d'un minimum de confort. Un endroit qui puisse être habitable, apte à endiguer le flot humain se déversant aux alentours de la Grande Gare. On peut encore citer l'exemple du métro décrit par Esha: « Esha descendit là, elle aussi, soulagée de pouvoir laisser derrière elle les stations mal aimées, sales et puantes, de pouvoir s'éloigner du chemin de fer et de diesel qui l'emmenait chaque matin au-delà du mur, au-delà de la ligne rouge, au nord-est de Paris » (A 14).

Compte tenu des contraintes de place, il est impossible d'être exhaustive quant aux expériences de violence vécues par les trois jeunes femmes, qui voient ainsi le lieu désiré métamorphosé en non-lieu agressif. Cette déception récurrente est soulignée par deux traits stylistiques majeurs

¹² « On voit bien que par «non-lieux» nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transports, transit, commerce, loisir), et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces. [...] Comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. » (Augé 1992, 118-119)

¹³ Concernant les lieux et non-lieux urbains, on pourra consulter Freyermuth/Bonnot (2014a) et (2014c).

propres à l'écriture de Shumona Sinha: l'accumulation et le rythme ternaire.

3.2. Trois femmes apatrides emblématiques

Marie est à mon sens le personnage qui a le moins à pâtir des violences sociales, en dépit de sa « peau couleur d'argile », comme l'exprime la narratrice à diverses reprises, parce qu'elle est déjà protégée par son nom d'adoption et le fait qu'elle ait grandi en France dans un milieu social favorisé. Cependant, ce qui représentait, depuis sa petite enfance, un cocon protecteur, donc un lieu doté d'une histoire, de relations familiales et amicales, d'une culture, s'était transformé en un non-lieu, espace hostile qui la rendait malade, comme elle l'avait écrit à Esha :

Dans sa lettre, Marie avait parlé de l'année où elle avait quitté la maison de ses parents adoptifs; comment l'atmosphère de cet endroit l'étouffait, l'odeur du sable et de l'eau suintait des pierres, remplissait ses narines, ses poumons, l'empêchait de respirer. Sans cesse elle tombait malade, ne supportait plus la moindre nourriture, légumes, viandes, pâtes, sauces, fromages et desserts, tout ce qu'elle aimait manger mettait à mal son corps, son estomac rejetait tout. [...] Elle avait compris qu'elle devait partir avant que l'air de Paris ne lui empoisonne les poumons entiers. Elle avait rejeté la ville ou c'était la ville qui l'avait rejetée. Elle ne le savait pas. (A 153-154).

Le seul remède à cette vie, à laquelle bon nombre de migrants aspirent pourtant, se trouvait dans le retour à ses racines: « le lieu de sa naissance où les gens avaient des noms, où elle pourrait reconnaître leurs visages, leurs voix et leur amour » (A 154). Dans ces deux dernières citations, on relève les deux propriétés stylistiques récurrentes que nous avons indiquées précédemment. Tout d'abord, l'accumulation par juxtaposition des six sortes de nourritures crée un effet de saturation, de trop-plein qui pousse à l'écœurement, celui d'un pays qu'elle avait pourtant aimé. Ensuite, le rythme ternaire, habituellement utilisé pour son ampleur, sa régularité et son effet de gradation, est dévolu à ce qui la réintégrerait enfin dans un groupe, en tant que personne, en Inde (« leurs visages, leurs voix et leur amour »).

En Inde, Marie n'est effectivement pas perçue comme une étrangère: « Personne ne pouvait croire qu'elle avait un nom étranger, un nom de blancs, de riches. Elle portait le nom de ses parents adoptifs » (A 33). Par ironie du sort, le seul endroit qui lui soit hostile est justement celui dans lequel elle espère trouver le maillon qui la rattache à son pays d'origine.

Car elle n'obtient pas satisfaction à Calcutta : « La Mission de la Mère avait gardé son coffre de secrets fermé. Non seulement personne ne lui répondait jamais, ni par courrier ni au téléphone, mais on refusait catégoriquement de la recevoir. [...] Marie avait patienté dans une petite salle où les sœurs s'affairaient en ignorant sa présence. [...] Lorsqu'elles virent qu'elle ne bougeait pas, les sœurs commencèrent à se montrer hostiles » (A 152). Ouvrir la boîte de Pandore serait revenu, pour les missionnaires, à avouer un sombre marché qui n'avait rien à voir avec la charité : elles étaient impliquées, même indirectement, dans le commerce des enfants de familles indiennes très pauvres au profit de riches couples occidentaux, comme le dénonce Marie dès la page 33 du roman : « [...] elle [Marie] frappait la table, maudissait la mère supérieure de la Mission, morte depuis des années, et avait déclaré la guerre aux arnaqueurs qui achetaient des bébés à des parents miséreux pour les vendre cher à des familles en Europe » (A 33). Pour Marie, engagée politiquement aux côtés des militants de Trinamool (tout comme Mina), c'était la preuve des dérives d'un système capitaliste totalement amoral qui jouait, une fois de plus, sur des disparités économiques abyssales et la mondialisation.

Concernant Mina, nous retenons deux exemples. En premier lieu, celui de sa visite au député, secrétaire général du parti communiste, à l'époque au pouvoir, et prêt à sacrifier les paysans sur l'autel du capitalisme. Mina est alors infantilisée par le député qui recherche l'assentiment du jeune militant du parti présent à l'entretien : « Tu as grandi, dis donc, tu as bien grandi ! [...] – Je t'ai connue toute petite. [...] Mais que fais-tu avec ces frondeurs ? C'est quoi, ce bazar ? Pourquoi te mêles-tu de tout ça ? [...] – Tu n'as rien à m'expliquer ! Ta place n'est pas là. Tu vas arrêter ces folies. Occupe-toi de ta famille » (A 24-25). Mina est doublement frappée d'illégitimité parce qu'elle est femme et paysanne analphabète. Il n'est pas anodin que le député fasse remarquer, d'une manière presque obscène, qu'elle est devenue femme (au sens sexuel du terme), sous-entendant qu'elle doit se cantonner à son rôle de femme : satisfaire un mari, mettre au monde des enfants et servir sa famille, mais en aucun cas s'engager politiquement, ce qui est réservé aux hommes éduqués et particulièrement à ceux du parti.

Le deuxième exemple est tragique dans la mesure où il résulte d'une métamorphose d'un lieu de bonheur en un non-lieu mortel. Le chapitre « La barque lumineuse » (A 42) est la source même du destin de Mina.

Tous deux cousins germains, elle et Sam passent leur enfance ensemble et la tante de la fillette (mère de Sam et sœur de sa mère) «douchait, habillait, nourrissait ensemble les deux enfants, les mettait dans le même lit pour la sieste de l'après-midi. Ils dormaient en se blottissant l'un contre l'autre» (A 42). Ce lieu de bien-être absolu, sécurisant et devenant insensiblement sensuel, fut propice à l'amour des corps qui vint compléter l'affection des cousins: «Sam apprit à aimer le corps de Mina. Il avait commencé à l'aimer sans le savoir. Il l'aimait puisque son corps restait si près du sien tout au long de la journée. [...] Sous les draps, l'après-midi, ils grandirent. [...] D'abord il s'agissait de jouets et de bonbons. Mina lui céda tout. [...] Sam fut sa première leçon d'amour et d'affection. [...] il était impossible qu'elle lui refuse quoi que ce soit. Lui offrir ses seins, l'un après l'autre, le gauche puis le droit, c'était comme lui donner des bonbons, des jouets et des petits pois» (A 45). Pour Mina, la chambre d'enfant est le lieu doux et harmonieux de son enfance, de ses premiers plaisirs sexuels, et il demeure un refuge à travers le temps: «La lumière était entrée en elle. Mina nageait dans le vide en s'accrochant à une barque lumineuse» (A 46). Du reste, lorsque devenue jeune femme elle revoit Sam, c'est le souvenir de la barque lumineuse qui la submerge et réveille ses sens de la même manière que dans son souvenir d'enfance évoqué à la page 42. De ces rendez-vous d'amants cachés viendra le ventre rond qui causera la perte de Mina. Sa maison familiale, lieu d'amour et de solidarité, se transforme en non-lieu. Un jour, sur le chemin de son village, elle se fait violemment agresser verbalement par deux hommes qui devinent sa grossesse illégitime: «Écoute-moi bien! Ouvre grand tes oreilles! T'as dépassé les bornes. N'importe qui t'aurait enterrée vivante avec le péché que tu portes en toi! Aurait mis le feu chez toi! Brûlé le sale visage que tu oses montrer encore en public!» (A 104-105) Mina est méprisée par sa mère, chassée de la maison par son père au nom de l'honneur familial: «[...] elle aperçut sa mère, assise par terre, les yeux remplis de mépris, de peur et de dégoût [rythme ternaire]. Alarmée, elle se releva, voulut l'approcher, mais sa mère *quitta* la pièce, *entra* dans la chambre d'à côté et *claqua* la porte [rythme ternaire]» (A 105, nous soulignons). Son père semble encore aimer sa fille mais se soumet au diktat social: «Pardonne-moi ma petite de te dire ça, mais tu vas devoir partir de la maison! Comprends-nous, on n'a pas le choix, on a les mains liées, si tu restes ici, ils nous banniront, ton frère ne pourra pas

travailler chez ces gens, nous ne pourrons pas sortir en public » (A 105). La grossesse de Mina et surtout les interdits pesant sur les femmes sont la cause de la métamorphose de son foyer en non-lieu, puisqu'en un instant sont balayés toute une vie, l'amour parental et le devoir de soutien dû à un enfant en difficulté. Le chapitre se termine sur l'assassinat suggéré de Mina, dont on ne sait s'il est lié exclusivement à sa grossesse ou également à son engagement politique.

Pour terminer, il nous reste à analyser quelques exemples de rejet dont Esha fait l'objet. Bien qu'elle vive régulièrement en France, en attente d'une naturalisation, et qu'elle soit professeure d'anglais, la seule couleur de sa peau et de ses cheveux anéantit sa légitimité : autonomie financière, célibat, résidence dans un quartier prisé de la capitale. Les hommes la perçoivent non pas comme une femme, mais comme un objet sexuel à disposition : « Il traversa l'avenue derrière elle *en la reluquant, en battant des paupières, en tirant* sur sa petite cigarette. [...] Esha regretta *d'avoir été distraite, de ne pas s'être vêtue* d'habits sombres et informes, *de ne pas glisser* comme un fantôme dans la grisaille qui enveloppait la ville » (A 92, nous soulignons). Une fois de plus, le rythme ternaire ponctue une dénonciation du comportement masculin : les trois propositions infinitives reprennent les trois gérondifs, et à la lubricité de l'homme doit répondre l'effacement de la femme, comme c'est le cas dans certaines religions dont les fondamentalistes s'ingénient à faire disparaître la moitié de l'humanité. L'accumulation par juxtaposition qui suit porte la dénonciation de la narratrice : « Chaque société s'était attribué par un accord international tacite une partie du corps féminin pour symboliser le péché : jambes, bras, ventre, nombril, seins, dos, cheveux, voire le corps entier » (A 92).

L'apparence physique d'Esha fait vivre à celle-ci des situations humiliantes dans lesquelles sa légitimité en tant que Parisienne résidente d'un bon quartier, célibataire, cliente d'un magasin coûteux ou d'un taxi, et même en qualité de professeure, est constamment remise en cause. Tantôt ce sont les moqueries grossières : « Sur le trottoir en bas de chez elle discutait le petit groupe habituel des jeunes stagiaires de la boîte de post-production [...]. Au moment où Esha les dépassait, ils poussèrent des cris de cochon » (A 114). La narratrice déclare : « Ici [à Paris], dix ans de vie lui avaient suffi pour qu'elle connaisse les mots « salope, pétasse, pute » dans toutes les langues du monde » (A 95-96). Tantôt des attitudes dégra-

dantes dénie à Esha l'accès à la culture ; par exemple, lorsqu'elle se rend sur invitation au Salon du livre : « Quand elle avait tendu le carton d'invitation à l'entrée, le vigile l'avait dévisagée, abasourdi. Sa mâchoire était tombée, il s'était caressé sa nuque épaisse et rasée. Puis, il avait fait une grimace, sans lui adresser la parole, sans lui dire bonjour, hésitant entre mépris et ricanement pour lui montrer du doigt la porte d'à côté » (A 94).

Dans le collège où elle enseigne, les garçons refusent d'obéir à une femme : « « Ne me donne pas d'ordre ! Je ne suis pas ton chien ! [...] Mets une burqua, va ! Walla, t'es pas bien toi ! T'as avalé de travers ou quoi ? » » (A 27) Les filles provoquent et affrontent également Esha : « « Mais dans votre pays, les femmes se rasent la tête et vendent leurs cheveux, non ? » » (A 130) Le rejet s'intensifie dans la bouche de la déléguée de classe Svetlana, une jeune fille noire : « « Ce n'est pas vous qui décidez ! Vous êtes étrangère ! Moi je suis née ici. Je suis d'ici, moi. » » (A 131-132) Altercation qui rappelle celle du métro relatée au deuxième chapitre. L'école qui devrait être un lieu, un espace sanctuarisé pour la transmission du savoir et de la capacité à réfléchir dans le respect d'autrui, devient un non-lieu dominé par la violence et les propos racistes. Quel que soit le statut social de ceux qui agressent Esha, celle-ci n'est perçue qu'à travers sa féminité et la couleur de sa peau : « Esha comprit alors qu'elle ne pourrait jamais s'éloigner d'elle-même, de son image, de son ombre [rythme ternaire]. Elle ne pourrait jamais s'éloigner des zones troubles, car elle portait en elle, sur sa peau, son visage, tout au long de son corps [rythme ternaire], comme la carte moisie d'un pays lointain. C'était elle, la zone » (A 65, nous soulignons).

L'ostracisation d'Esha se fait, a priori, selon des caractéristiques anatomiques, rappelant en cela les théories de Broca qui, dans ses travaux de 1861 publiés dans les *Bulletins de la Société d'anthropologie*, prétendait établir un rapport entre la taille du cerveau, le sexe et les races (*race* étant un terme d'époque), précisant qu'il existait des « races supérieures » et des « races inférieures » (Broca 1861, 147). Par exemple : « Pourtant, il ne faut pas perdre de vue que la femme est *en moyenne* un peu moins intelligente que l'homme ; différence qu'on a pu exagérer mais qui n'en est pas moins réelle. Il est donc permis de supposer que la petitesse relative du cerveau de la femme dépend à la fois de son infériorité physique et de son infériorité intellectuelle » (Broca 1861, 153). D'autre part, on peut évoquer la physiognomonie, pseudo-science dont Lavater (1806) est

l'initiateur, qui accrédite le rapport entre les traits du visage et le caractère de la personne, absurdité poussée à l'extrême par la révoltante idéologie nazie qui y a trouvé la justification de la Shoah. Ce « délit de faciès » est mentionné par la narratrice d'*Apatride* : « Ce pays était devenu un laboratoire géant où chaque être humain servait d'échantillon pour une étude anthropologique, soumis à un examen permanent de sa taille et de sa couleur, de la forme de son nez et de ses narines, de ses prunelles et de ses racines de cheveux, de ses hanches et de ses plantes de pied, mis à nu en public pour déterminer sa place dans la société [accumulation par juxtaposition]. [...] Le monde était une pyramide dans laquelle on montait de l'obscurité des bas-fonds *vers la lumière, vers la blancheur, vers la race meilleure* [rythme ternaire] » (A 114, nous soulignons).

4. Conclusion

L'apatridie des trois jeunes femmes du roman n'est pas une dénomination objective fondée en droit. Elle est au contraire le fruit d'un sentiment intérieur forgé par la violence de l'expérience du quotidien. Ni Esha, installée en France – et peut-être morte dans ce pays de non-adoption –, ni Mina, restée et assassinée en Inde, ni Marie qui revient précipitamment en France après la nouvelle du meurtre de Mina sans avoir retrouvé ses parents biologiques, ne trouvent de lieu qu'elles puissent habiter en accord avec leurs convictions, leurs ambitions et leurs désirs. En effet, Esha, persuadée qu'elle pouvait s'intégrer à la société française et qui en avait toutes les capacités et les moyens, est victime au quotidien d'actes et de paroles racistes qui, sur sa seule physionomie, contestent sa légitimité à jouir du statut dont elle bénéficie. Sa quête de liberté, d'égalité et de paix est vaine. Mina, qui pensait trouver dans sa famille l'amour parental et le soutien qui lui auraient épargné le déshonneur, est chassée de son foyer, puis assassinée. Marie, privilégiée grâce à sa famille d'adoption française, espérait renouer avec son pays d'origine et l'habiter afin de retrouver ses racines. Shumona Sinha grave dans l'esprit du lecteur, notamment à travers ses accumulations par juxtaposition et le rythme ternaire employé, le fait que ces trois femmes sont apatrides socialement, physiquement et par leur féminité au milieu d'un monde d'hommes, d'un monde de blancs et d'une société encore et toujours hiérarchisée en classes.

Bibliographie

- Augé, Marc (1992) : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, « La librairie du XXI^e siècle ».
- Augé, Marc (1994) : *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Flammarion, « Champs essais ».
- Broca, Paul (1861) : « Sur le volume et la forme du cerveau, suivant les individus et suivant les races », in : *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 139-204, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63901r/f164.item> [01.05.2023].
- Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, (1861), tome II, Paris : Victor Masson et Fils, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63901r> [01.05.2023].
- Cosgrove, Denis (2004) : « Landscape and Landschaft », in : *Lecture delivered at the Spatial Turn in History Symposium*, German Historical Institute, February 19, *GHI, Bulletin* 35, 57-71.
- Dictionnaire *Gaffiot* en ligne : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=patria> [01.05.2023].
- Freyermuth, Sylvie/Bonnot, Jean-François P./Obergöker, Timo (dir.) (2014a) : *Ville infectée, ville déshumanisée*, Bruxelles : PIE-Peter Lang, « Comparatisme et Société », vol. 29.
- Freyermuth, Sylvie (2014b) : « Généricité et degré d'implication dans l'appréhension des processus de déshumanisation – ou d'humanisation », in : Freyermuth, Sylvie/Bonnot, Jean-François P./Obergöker, Timo (dir.) : *Ville infectée, ville déshumanisée*, Bruxelles : PIE-Peter Lang, « Comparatisme et société », n° 29, 153-179.
- Freyermuth, Sylvie/Bonnot, Jean-François P. (2014c) : *Des personnages et des hommes dans la ville. Géographies littéraires et sociales*, Berne : Peter Lang.
- Freyermuth, Sylvie/Bonnot, Jean-François P. (dir.) (2015) : *Malaise dans la ville*, Bruxelles : PIE Peter Lang, « Comparatisme et société », vol. 30.
- India Today*, <https://www.indiatodayne.in/national/story/west-bengal-panchayat-elections-2023-4-trinamool-workers-allegedly-killed->

ahead-of-polling-party-hits-out-at-opposition-610950-2023-07-08
[01.05.2023].

Lavater, Johann Kaspar (1806) : *L'art de connaître les hommes par la physiognomie*, Paris : Édition de Paris, Levrault, Shoell et C^{ie}, dix volumes.

Lavocat, Françoise (2016) : *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil.

Lefèbvre, Henri ([1974] ⁴2000) : *La production de l'espace*, Paris : Anthropos (diffusion Economica).

Lyotard, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : Éditions de l'Olivier.

Texte de la Convention de 1954 relative au statut des apatrides avec une note introductive du Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR 1954-2014,), https://www.unhcr.org/ibelong/wp-content/uploads/Convention-relative-au-statut-des-apatrides_1954.pdf [01.05.2023].

Vesperini, Pierre (2015) : « Le sens d'*humanitas* à Rome », in : *Mélanges de l'École française de Rome*, Valle Giumentina – Varia 127-1, <https://doi.org/10.4000/mefra.2768> [08.05.2023].

**L'œuvre de Shumona Sinha à travers des
mondes (textuels) et des disciplines**

Martina Stemberger

Un « patchwork multicolore » : transtextualité et transculturalité dans *Le testament russe* de Shumona Sinha

Dès ses premiers ouvrages, Shumona Sinha commence à tisser un dense réseau inter- et intratextuel ; dans le cas du *Testament russe* (2020), un dispositif transtextuel sophistiqué participe de la configuration d'un « roman global » (étiquette revendiquée par l'écrivaine). Revisitant une bibliothèque à la fois paradigmatique et personnelle, Sinha propose un panorama inhabituel, d'un point de vue occidentalocentriste, de la littérature russe et soviétique : par-delà les classiques, la poésie de l'Âge d'argent, l'avant-garde et le réalisme socialiste, *Le testament russe* constitue un grand hommage à la littérature soviétique pour enfants, publiée, pendant les années 1920, par les éditions Raduga dont l'arc-en-ciel colore tout ce « patchwork » pittoresque. Dans un métaroman multifacette, Sinha affine une poétique de la transmission ainsi qu'une notion nuancée de l'engagement littéraire ; déployant un jeu raffiné entre faits et fiction, son œuvre finit par dépasser l'interculturalité vers une véritable transculturalité.

1. Au commencement, les livres : lectures en abyme

« Les livres étaient dans toutes les pièces, les feuillets se mêlaient aux torchons de cuisine [...] » (*TR* 87), les enfants se partageant « deux petits divans coincés entre les bibliothèques croulant sous le poids des livres » (*TR* 95) : ces derniers sont omniprésents non seulement chez les Kliatchko dans leur appartement communautaire de la rue Stremyanaya, office improvisé des éditions Raduga, mais aussi dans l'œuvre de Shumona Sinha. Dans le cas du *Testament russe*, notamment, un dispositif transtextuel sophistiqué participe de la configuration d'une « global novel »¹, étiquette revendiquée par l'écrivaine (Noubel 2020).

Dès ses premiers ouvrages, Sinha commence à tisser un dense réseau inter- et intratextuel, ancré, dans les romans, par de nombreux personnages lecteurs et lectrices, procédé narratif qui permet de motiver, au niveau diégétique, une multitude de références littéraires, tout

¹ Voir, à propos de ce concept, Kirsch (2017).

en brouillant les frontières entre réalité et fiction : la mise en scène de l'objet livre, associée à des actes de lecture implicitement métalectiques, provoque un effet de « mise en abyme » (Mistreau 2021, 414) filé de roman en roman. *Assommons les pauvres!*, récit d'inspiration en partie kafkaïenne (cf. Rice 2021, 221), propose aussi une quasi-« réécriture » de Baudelaire (Grieb-Viglialoro 2022, 333); comme l'hypotexte du *Spleen de Paris* – qui se nourrit à son tour, sur un mode parodique, d'un excès de « mauvaises lectures » (Baudelaire 1975, 358) –, le roman de Sinha résiste à toute interprétation réductrice (cf. Rice 2021, 239). Les personnages discutent *Syngué sabour. Pierre de patience* d'Atiq Rahimi (2008), en résonance avec le passage à l'acte de la narratrice qui reprend, dans le corps du texte (cf. AP 97), la phrase de *La barque silencieuse* de Pascal Quignard (2009) sur les connotations du « mot grec de liberté (*eleutheria*) », citée en exergue du roman (AP 7); avec cet « intertexte para- et intratextuel », Sinha fournit à la fois une possible « clé de lecture » (Grieb-Viglialoro 2022, 148-149)².

Dans *Le testament russe* (dont le titre constitue une allusion transparente au *Testament français* d'Andreï Makine), cette transtextualité ludiquement transgressive prend une nouvelle envergure. Les références aux littératures bengalie et française restent présentes : s'impose le rapport entre le signe du cygne et le poème du même titre de Baudelaire, dont Spivak (cf. 1999, 148-156) offre une magistrale lecture postcoloniale. Mais l'on voit aussi circuler « de véritables fiacres d'amour » (TR 66), aux accents flaubertiens, dans les rues d'une Calcutta à l'« arrière-goût de neige » (TR 22).

2. Une « explosion de couleurs et de formes » : voyage autour d'une bibliothèque russe

Pour Sinha, c'est surtout le riche « héritage de la littérature russe au Bengale occidental [qui] crée le cadre de [s]on roman » (Noubel 2020). À titre personnel, elle évoque ses « vieux exemplaires abîmés de livres russes », « totems de [s]on enfance » soigneusement conservés (ANBEF 142); plus

² Sauf indication contraire, les citations en langues étrangères ont été traduites par l'auteure de la présente contribution.

généralement, elle revient sur l'importance de la littérature russe et soviétique dans le Bengale des années 1970-1980, sur l'impact de ces livres qui « apportaient un message d'audace et d'espoir » (ANBEF 23), phrase en écho au *Testament russe*, dont l'héroïne perçoit la Russie comme ce « pays d'où lui parvenaient les livres comme une explosion de couleurs et de formes, comme une averse de messages d'espoir et d'amour » (TR 135). Dans le monde évoqué par le roman, la Russie fait ainsi partie de la vie quotidienne; en même temps, elle reste « un pays [...] presque imaginaire » (TR 26), éminemment littéraire – topos établi aussi dans la littérature française, au moins depuis *Le roman russe* de Vogüé (1886).

Or, Sinha propose un panorama inhabituel, d'un point de vue occidentalocentriste, de la littérature russe. *Le testament russe* s'inspire non seulement des grands classiques, de la poésie de l'Âge d'argent et de l'avant-garde, mais aussi d'une littérature soviétique très peu lue aujourd'hui en Occident. À ce titre, le roman constitue un document instructif quant aux processus internationaux, souvent en décalage, de réception et de canonisation. Qui, parmi les non slavisant-e-s, connaît le roman de Nikolai Ostrovski, *Et l'acier fut trempé* (*Как закалялась сталь*, 1934), réédité sans relâche, traduit, adapté à plusieurs reprises à l'écran, référence cruciale pour Tania comme la future écrivaine? L'héroïne du *Testament russe*, amoureuse, à l'instar de ses prédécesseures, d'un jeune militant communiste, recourt, pour « recadrer ses pensées », au modèle fourni par ses lectures, se persuadant « que Rahul ressemblait trait pour trait à Pavel Korchagin » (TR 58-59). À la différence de Tania, pourtant portraiturée comme un être androgyne, Sinha admet que, adolescente, également admiratrice de Kortchaguine, le protagoniste ostrovskien, elle voulait elle-même « lui ressembler », au point de fantasmer « de devenir aveugle comme lui, comme son créateur [...] » (ANBEF 72). Dans le palimpseste personnel de l'auteure, c'est nul autre que Julien Sorel – évoqué, avec Barry Lyndon, dans *Apatrie* (cf. 162) – qui vient se superposer à cette première icône socialiste-réaliste (cf. ANBEF 72).

Mais surtout, *Le testament russe* constitue un grand hommage à la littérature soviétique pour enfants, avec des auteurs comme Korneï Tchoukovski, Samouïl Marchak, Vitaly Bianki, Elena Danko ou Dmitri Mammine-Sibiriak, publiés, pendant les années 1920, par Raduga dont l'arc-en-ciel colore le patchwork pittoresque du roman. Ce nom concentre tout un pan d'histoire: avant de se spécialiser dans l'édition pour enfants, Lev

Kliatchko conçoit une série de *Chroniques juives* (*Еврейская летопись*, 1923-1926). Pour le timbre ornant les quatre volumes, dessiné par Sergueï Tchekhonine, Tchoukovski propose le motif de Noé sur son arche, avec arc-en-ciel et pigeon (cf. Čukovskij 1994, 280).

Dans ses mémoires, Kliatchko détaille la situation de la population juive en Russie tsariste (cf. L'vov 1926) ; les tribulations de ce personnage « juif athée » (TR 105) à l'époque soviétique resurgissent au cours de la « quête » de Tania (TR 136). Parmi les références récurrentes chez Sinha, figure le *Journal d'Anne Frank*, évoqué dans *Apatride* (cf. 117), plus longuement dans *Le testament russe*, où cet autre fil inter-intratextuel rattache les trames narratives : c'est sa découverte d'Anne Frank qui inspire à Tania son projet de journal intime, épisode clé varié dans plusieurs romans sinhiens (cf. ANBEF 31-37) ; l'autodafé de ce même journal dont « les pages calcinées » finissent par tomber « en miettes » (TR 44), renvoie à la catastrophe historique par-delà le drame familial. Adel Kliatchko se rappelle à son tour sa rencontre ambiguë avec un journaliste américain qui, aux prises avec « les fils de l'Histoire », lui déclare « qu'il pourrait tomber amoureux [d'elle] à cause d'Anne Frank » (TR 83).

Sur fond d'une véritable effervescence éditoriale dans les années 1920 (cf. Barenbaum 1991, 142-148), la maison de son père joue un rôle crucial comme pionnière de la « renaissance du livre pour enfants » (selon la formule de Tchoukovski, cit. Suris 1989, 65). C'est chez Raduga que paraissent, pour la première fois, des œuvres par la suite canoniques : futur classique de la « grande littérature pour les petits » (Suris 1989, 66, par référence à Marchak), Tchoukovski y publie son iconique *Мойдодыр* (littéralement, « lave jusqu'aux trous »). Best-seller éprouvé à travers les générations, cet ouvrage, aux très nombreuses rééditions, inspire plusieurs adaptations cinématographiques ainsi que, de nos jours, tout un corpus de fanfictions ; le monument, érigé en 2012 à Moscou, est reprojeté dans la chronologie du roman (un autre *Мойдодыр* est inauguré en 2013 à Kazan).

La production de Raduga atteste d'une grande ambition esthétique : selon une lettre de Tchoukovski à Kliatchko, il s'agit de « rassembler autour des livres pour enfants tout ce qu'il y a de meilleur dans l'art russe » (cit. Suris 1989, 65), avec la collaboration d'artistes comme Iouri Annenkov, Vladimir Lebedev ou Vladimir Konachevitch. Après avoir connu un rayonnement international, la maison, condamnée comme

« apolitique », est fermée en 1930 par ordre du Narkompros (Commissariat du peuple à l'Éducation). L'héroïne de Sinha découvre cette histoire par le détour de « Raduga la nouvelle » (TR 190), éditeur sans rapport avec Kliatchko, issu en 1982 de Progress.

Dans les différentes trames du roman, Sinha met en vedette, par-delà le personnage magnifié de l'auteur, des acteurs et actrices prétendument secondaires de la vie littéraire. Concernant cet « éditeur visionnaire » (TR 118) que fut Lev Kliatchko, *Le testament russe* a le mérite de prendre le contre-pied des rares études soviétiques consacrées à ce personnage « à demi oublié » (Suris 1989, 65). Entre la très ambiguë « gymnastique des langues » de l'interprétariat (AP 10, 26) et cet exigeant travail littéraire qui permet aux livres de « franch[ir] les frontières » (Noubel 2020), Sinha reflète les multiples facettes de la traduction. Traductrice elle-même – dans *Le testament russe* (cf. 147-148), elle inclut sa version d'un poème de Sunil Ganguly, prédécesseur en tant qu'« amoureux de la France et de la langue française » (ANBEF 37) –, elle rend hommage notamment à Nani Bhowmik, « grand passeur de la littérature russe en langue bengalie » (TR 136).

La trame indienne du roman est également peuplée de personnages qui représentent différents aspects du rapport au livre : Tania, grande lectrice qui illustre aussi le passage à l'écriture, à travers les genres, au double sens du terme ; son père, revendeur de livres dans sa « grotte » éclectique (TR 21) où un recueil de Rilke peut côtoyer *Das Kapital* ou *Mein Kampf*, personnage qui se démarque des pères intellectuels des romans précédents ; en même temps, c'est grâce à lui que Tania s'avise très tôt de la double face des livres, leur pouvoir salvateur, mais aussi « maléfique » (TR 29). Il faut y ajouter les militants communistes, avec leurs chambres « remplie[s] de livres, principalement russes » (TR 62) ; le libraire Bhuban Sen, aux « poumons [...] pleins de la poussière des livres empilés » (TR 133). Réincarnation russe d'un personnage récurrent (à commencer par Michel Bertrand dans *Fenêtre sur l'abîme*), Oleg, diplomate en mission culturelle, apporte un nouvel éventail de références littéraires (et cinématographiques).

Par le biais de cette panoplie de personnages, Sinha revisite une bibliothèque russe à la fois paradigmatique et personnelle, que l'on voit resurgir dans son ouvrage non fictionnel (cf. ANBEF 23). Roman après roman, elle réécrit son résumé parodique du récit russe prototypique.

Ainsi Tania a-t-elle « l'impression de lire toujours la même histoire », celle d'« un homme pauvre, misérable, foudroyé de malheurs, qui était amené sans cesse à traverser et à surmonter mille obstacles. Il mangeait du pain noir, un chien fatigué l'accompagnait partout, il buvait de la vodka avec ses amis d'enfance près du feu, avant d'être arraché à sa famille, à sa ville, à sa bien-aimée, et de partir loin, au « Front », dans la neige, sous l'orage, atteint de typhus. Il portait un manteau en cuir et possédait un revolver. Il tremblait mais se tenait debout, droit comme un drapeau contre le vent » (TR 36). Tout ce passage – bel exemple d'inter-intra-architextualité – constitue une reprise quasi littérale de *Calcutta*, dont l'héroïne trouve déjà que « [l]es livres russes qui pesaient sur les étagères de son père racontaient toujours la même histoire » : « C'était toujours le même homme [...], qui serait amené sans cesse à traverser et à surmonter mille obstacles, qui serait pauvre, misérable, foudroyé de malheurs [...]. [...] Il tremblerait mais se tiendrait debout, droit comme un drapeau contre le vent » (C 119-120).

Pourtant, sur fond de cette éternelle même histoire, certains auteurs jouissent d'un statut privilégié. La référence à Gorki, « homme-passe-elle » (TR 82), resserre le lien entre les trames du roman : c'est l'intervention de Gorki qui sauve Kliatchko de la Tchéka ; face à la ruine de son parcours académique comme politique, Tania se réfugie chez « Gorky Sadan, l'Institut de langue et de culture russes portant le nom illustre » de l'écrivain (TR 77). Sur l'exemple de Gorki (directeur d'un volume collectif célébrant le projet stalinien du Belomorkanal), Sinha médite, à travers Adel, sur les rapports ambigus entre littérature et pouvoir politique. En dehors de la fiction, elle se réfère à « la trilogie autobiographique » de Gorki comme modèle, en ce qui concerne la création de personnages qui ne seraient pas « des héros ou des héroïnes » au sens fort du terme, « mais des humains avec leurs failles et fissures » (ANBEF 90).

Au fil de son œuvre, Sinha affine une poétique des « failles et fissures », de la « lacune » (ANBEF 76), de la « brèche » et de la « rupture » (ANBEF 90), autant de termes clés. Avant de découvrir la poésie, domaine du « non-dit » où « l'émotion surgissait entre les mots, dans la brèche, dans le silence » (TR 59), Tania apprend à lire dans les « interstices » (TR 32), entre les lignes, dans les pages des classiques russes.

Dès *Calcutta*, Trisha apprécie « le livre sur Kashtanka » : « Ce brave chien avait refusé d'être vendu à des riches, il avait mâché sa laisse, sauté

de hauts murs, traversé la nuit et retrouvé son maître, l'adolescent, l'apprenti saltimbanque auprès du vieil accordéoniste » (C 113). Cette mini-réécriture enjouée – *crossover* du récit de Tchekhov (1887) et du *Caniche blanc* (1904) de Kouprine – mélange au moins deux célèbres histoires de chiens de la littérature russe; dans une nouvelle version de ce passage, le protagoniste à quatre pattes change, en conséquence, de nom. Pendant un cours sur l'histoire de la Chine, Tania poursuit en cachette sa lecture, moment d'un multiple télescopage transculturel; invitée à monter sur l'estrade, elle entame une performance narrative qui marque le début de sa carrière de « Shéhérazade » scolaire: « [...] elle commença alors à raconter l'histoire d'Artaud, le brave chien qui avait refusé d'être vendu à des riches, avait mâché sa laisse pour se libérer, sauté de hauts murs, traversé la nuit puis retrouvé son maître, un adolescent orphelin, apprenti saltimbanque auprès d'un vieil accordéoniste » (TR 37-38).

Par ses intertextes russes amalgamés (et quelque peu adaptés), Sinha renforce la relation intratextuelle entre ses personnages qui, comme le narrateur de Makine, lui aussi un « conteur patenté » (1997, 201), passent de l'imitation à l'invention (cf. TR 38). Dans *Le testament russe, Bildungsroman* entre les langues et les cultures, le jeu transtextuel se trouve investi d'une forte dimension poétologique: à travers la venue à l'écriture de l'héroïne, son émancipation créatrice par rapport aux prétextes canoniques, Sinha esquisse une poétique non pas de l'« angoisse » (Bloom 1973), mais du plaisir de l'influence. Avec Tania, elle partage l'art du vol polysémique, celui d'« emprunt[er] » les livres des autres, pour les rendre ensuite (pas tout à fait) « à leur place », « dépoussiér[és] » (ANBEF 25).

3. Du sarafane au roman : textes et textiles

Tania remporte son premier succès avec une variation sur ses lectures russes; Sinha évoque son « premier brouillon de roman, d'une page et demie, en bengali », mais également d'inspiration russe: l'héroïne « portait un *sarafane* et chassait les papillons avec un filet » (clin d'œil à Nabokov et à Mandelstam, cité en exergue du *Testament russe*), or, « [a]lucun enfant à Calcutta ne chassait les papillons avec un filet, l'outil n'existait pas chez nous. Quant au *sarafane*: personne ne savait ce que c'était » (ANBEF 23-24). « Nous sommes tous sortis du *Manteau* de Gogol »,

selon la fameuse phrase du *Roman russe* (Vogüé 1886, 96), attribuée à Dostoïevski ou à Tourgueniev, probablement due à Boleslav Markevitch (cf. Dolinin 2018); c'est de cet énigmatique sarafane que sort la création romanesque d'une écrivaine qui revendique enfin, sur un mode ludique, son « âme slave » cachée jusque-là (ANBEF 142).

Des choix vestimentaires de Madhuban (cf. FA 156-157) à la très pittoresque « [j]uxtaposition des tissus » de Mariam (AP 111), du sari multicolore d'Ashanti (cf. C 166) au rideau fatal d'Esha (cf. A 165), l'œuvre de Sinha déploie un riche imaginaire des textiles, sujet en rapport étymo- comme poétologique avec celui de la transtextualité. Les tissus s'associent aux couleurs, à leur tour investies d'une double signification esthétique et politique, voire participant d'un « complexe d'infériorité postcolonial » (Sinha 2016, 115).

La transtextualité élaborée du *Testament russe* possède elle aussi une forte composante textile. Fascinée, Tania découvre « que les Russes étaient moitié européens, moitié asiatiques, puisqu'ils portaient la chemise, mais par-dessus leur pantalon » (TR 33). Dans son imagination, tout comme dans l'appartement des Kliatchko, se mêlent livres et torchons, « les contes de Baba Yaga » et « les chiffons sales et mouillés suspendus au coin de la cuisine » (TR 31). Affublée d'« une tunique courte en soie couleur thé au lait et un jean déchiré », elle constate, auto-ironique, que même le « subversif » vestimentaire a « ses codes » (TR 65); à son amie méconnaissable dans « un sari en soie rutilant » (TR 152), mariée malgré elle par des parents obsédés par « les tissus » (TR 51), elle apporte un dernier cadeau poétique, tandis qu'Adel se décide enfin à rouvrir ses vieilles valises, remplies de « robes » et de « paperasses », respectivement (TR 82).

La métaphore clé du « patchwork multicolore », à évidente portée poétologique, revient à plusieurs reprises. Après son initiation littéraire, Tania prend l'habitude de « tombe[r] malade » chaque mois, occasion de délicieux excès de lecture; « isolée dans sa chambre », elle plonge dans « les romans russes et bengalis », semblables à « une couette en patchwork multicolore étalée sur son petit corps » (TR 34). La métaphore ressurgit dans le récit d'Adel (cf. TR 91); plus loin, Tania essaie d'imaginer la vieille dame inconnue, qu'elle croit deviner « grande, forte, chaleureuse [...], enveloppante comme une couette au patchwork multicolore » (TR 148). Or, cette vision rassurante est aussitôt démontée: « À vrai dire,

elle ne vit rien. Ses métaphores tentèrent de dissimuler en vain le vide géant de son ignorance » (TR 148).

4. La littérature comme exercice : fragments d'une éthique de la fiction

Si le rêve « projette sur le rideau gris de notre cerveau l'éclaboussure des couleurs [...] d'une autre vie » (AP 12), la lecture, elle aussi, permet de transformer ledit rideau en « patchwork multicolore ». *Le testament russe* explore cet « acte psychologique original appelé *Lecture* » (Proust 1971, 172) dans sa dimension cognitive et sensorielle. Avec impatience, Tania attend le magazine *Misha*, dont « [l]e parfum [...] lui titillait le palais, comme si elle tenait dans ses mains des bonbons faits de neige [...] » (TR 31); de ses lectures russes, savourées sous une « couette qui sentait la sueur et la soupe aux sept légumes » (TR 30), elle sort elle-même « embaumée d'un parfum étrange » (TR 28).

Par le biais de ses héroïnes, Sinha interroge la littérature comme exercice d'empathie, esquissant une éthique de la fiction qui dépasse tout « discours binaire, dogmatique, normatif » (ANBEF 90). Comme la future romancière, Tania finit par se heurter aux convictions rigides de ses camarades qui, prompts à dénoncer une « littérature dite bourgeoise » qu'ils ignorent (TR 74), considèrent la fiction comme « inférieure à la doctrine » (TR 138). Tout en nuancant la notion de l'engagement littéraire, Sinha porte un regard critique sur l'URSS et la Russie postsoviétique, mais aussi sur la société hétéropatriarcale de l'Inde, « pays [...] où les vaches sont plus précieuses que les femmes » (TR 17), et, dans une perspective plus générale, sur le capitalisme, ce « totalitarisme à ciel ouvert » (Noubel 2020).

Exploration d'un pluralisme de réalités possibles, « le travail du romancier » constitue « un acte fondamentalement altruiste » (ANBEF 90). « Existe-t-il une fiction unique et édifiante qui rend caduques toutes les autres versions de la réalité? », se demande Adel: « Moi toute seule je suis un archipel de vérités contradictoires » (TR 180). Au cours de ses lectures, Tania ne cesse d'envisager « la Russie et le reste » d'un monde contradictoire « sous un autre angle » et un autre encore (TR 32); la littérature lui montre « la complexité de la condition humaine » (ANBEF 90)

à travers des prismes multicolores, sans la violence véhiculée par le fantasme d'Esha, prête à se crever les yeux pour les remplacer par de nouvelles « vitres colorées » (A 165). Malgré tout ce qui les sépare, Tania et Adel sont apparentées par leur situation toujours « en marge » (TR 29) : comme la Juive russe âgée, « bannie » du paradis perdu des lettres (TR 119), la jeune Bengalie, « ovni » (TR 126), voire « monstre » (TR 76) aux yeux de son entourage, occupe une position « perverse », propice à l'imagination et la création (cf. ANBEF 89).

« La vie est un monologue. Même quand on croit établir une conversation, ce n'est que le hasard du moment qui fait en sorte que deux monologues se croisent [...] » (AP 37) : *Le testament russe* approfondit ce moment où « deux monologues se croisent » ; Sinha décrit ses deux héroïnes en train d'imaginer l'image et l'imagination de l'autre, dans un jeu de miroirs virtuellement infini. « De Calcutta jusqu'à Pétersbourg, elle est devant un mirage, devant l'image de mon père », médite Adel, hantée, elle, par l'image de Tania : « Serait-elle déçue [...] si elle découvrait l'histoire derrière toutes les histoires russes qu'elle a lues ? » (TR 102-103).

Dans ce processus palimpsestique, les lettres, illustration d'une écriture « volée » qui prend son envol dans les pages des autres, jouent un rôle crucial. Après la fin de son journal, Tania se lance dans la production épistolaire. Lucide, elle se rend compte qu'il s'agit encore d'un pseudo-dialogue ; comme son « amour trébuchant » pour son jeune voisin, son attraction pour Uma lui fournit surtout le « prétexte à un exercice de style » (TR 43), qui ouvre pourtant la voie vers une pratique plus exigeante de la transmission et du « don » littéraire (TR 55). Par précaution, l'héroïne dissimule ses lettres, nourries des poèmes de Tagore ou de Jibanananda Das, dans tel ou tel livre (cf. TR 54-55) ; la première missive d'Oleg, « compilation savante », lui parvient cachée dans « un exemplaire du *Maître et Marguerite* en anglais » (TR 154). Avec l'entrée en scène du fantôme de Kliatchko et de Raduga, « maison fantôme » (TR 134), la thématique épistolaire prend un tournant encore plus sérieux, à commencer par la question de savoir à qui et pour qui on écrit. Après de longues recherches qui retracent celles de la romancière, Tania écrit et réécrit sa lettre à Adel (cf. TR 150) ; commence alors un hésitant dialogue décalé : en attendant de répondre peut-être « un jour » (TR 115), Adel se met à analyser cette lettre « tentaculaire » (cf. TR 91). Lectrice des lectures de Tania, elle se demande notamment si la jeune femme « ne s'est pas

inspirée [...] des romans russes pour se fabriquer une autobiographie» (TR 83).

« [L]ibrement inspiré » de la vie des Kliatchko (TR 196), ce roman hybride déploie un jeu raffiné entre faits et fiction. L'œuvre de Sinha a été l'objet de lectures réductrices dans le sens d'une prétendue « fictionalized autobiography » (Mehta 2020, 102) ou « autofiction », interprétation que l'auteure elle-même considère, à propos d'*Assommons les pauvres!*, comme « absurde » (Rice 2021, 234) ; à cet égard aussi, son *Testament russe* offre une leçon ludique sur le bon usage de la littérature.

5. Une œuvre « à la poupée russe » : *Le testament russe* comme aboutissement et dépassement

En accord avec son héroïne, toute à sa tâche de « tisser une toile à travers les continents » (TR 143), la romancière, experte ès « *hyphologie* » (Barthes 1994, 1527) ou « arachnologie » (Miller 1986), retrace en français les « multiples sentiers » de cette « route de la soie » littéraire qui unit le Bengale et la Russie (TR 141, cf. aussi ANBEF 23). Cet ouvrage multicolore – qui devrait rendre définitivement obsolète l'étiquette, d'emblée réductrice, de l'« Indienne à Paris » (FA, paratexte) – entretient un rapport particulier avec les romans précédents de l'écrivaine dont l'œuvre pourrait être envisagée en termes de transfictionnalité (cf. Saint-Gelais 2011). L'on reconnaît les motifs et mots clés de Sinha : parentalité et surtout maternité problématique, « première expérience de la trahison » reflétée aussi hors fiction (ANBEF 17) ; cette autre trahison qui consiste à « refuser le lait de la mère, puis sa langue » (TR 77), formule aux résonances barthésiennes comme kristeviennes, filée à travers l'œuvre de Sinha ; une double initiation linguistique et amoureuse, « renaissance à la poupée russe » (ANBEF 64) favorisée par cette multitude de « fenêtres » que Sinha voit s'ouvrir grâce au français (Laporte 2022, 05:00-05:19). C'est « [à] travers le judas d'un mot français » (à savoir, le nom marital de Pamela Singh Bordes), « brèche dans ses jours mornes à Calcutta », que Tania, russophile et russophone, entrevoit une nouvelle liberté ainsi que « le luxe et la luxure » (TR 155-156). Son propre nom perce à son tour une brèche transtextuelle et transculturelle : ce prénom russe iconique qui fait horreur, par sa « résonance étrangère », à la mère (TR 27), ren-

voie à la Tatiana pouchkinienne qui, faute de pouvoir s'exprimer dans sa langue maternelle, rédige sa fameuse lettre d'amour en français.

Aboutissement temporaire, *Le testament russe* constitue en même temps un dépassement. À la différence des protagonistes des quatre premiers romans, Tania, elle aussi, s'émancipe du rôle cliché de l'« Indienne à Paris » (ou bien à Pétersbourg ou Moscou). Joyeuse voleuse de livres, elle refuse de s'enfuir en Russie « comme une voleuse » et de réduire son départ ainsi « à une vulgaire évasion » ; grandie grâce aux « livres russes », elle finit par sortir du dispositif narratif établi (TR 171). Seule héroïne à vivre une vraie « métamorphose mentale » et, dans ce sens, jusqu'ici « un hapax » dans l'œuvre sinhienne (Mistreau 2021, 422), Tania, sujet « patchwork »³ assumé, incarne aussi un début d'identité transculturelle réussie.

Après coup, la romancière révèle que le modèle de la résidence d'Adel près de Pétersbourg était le parc du Literarisches Colloquium Berlin (cf. ANBEF 131-132). Cette superposition des espaces, langues et cultures est emblématique d'un roman où Sinha, venue, selon ses propres termes, « à la littérature non seulement pour franchir les frontières mais pour les voir effacées » (Noubel 2020), dépasse l'interculturalité vers une véritable transculturalité⁴. Par-delà l'opposition du « *Writing Back* » et du « *Writing In* » (Porra 2007, 24), c'est plutôt du *writing through*, du *writing beyond* que relève surtout du *Testament russe* de Sinha, pour qui le français fait figure de langue de la « liberté » et de sa « petite révolte post-coloniale » face à l'hégémonie de l'anglais (Darfeuille 2014). C'est encore dans l'histoire indo-russe qu'elle trouve un prédécesseur de la mise en valeur du bengali à l'encontre du mépris colonial : originaire de Saint-Pétersbourg, Gerasim Lebedev, érudit du XVIII^e siècle, passe plus de dix ans à Calcutta et devient un pionnier du théâtre moderne en bengali (cf. TR 141).

³ Sinha recourt à cette métaphore polyvalente pour caractériser « le patchwork complexe » de l'Inde (ANBEF 23, cf. également C 66), mais aussi le sujet humain (cf. Rice 2016, 33:16-33:19).

⁴ Voir, à propos de l'élaboration de ce concept, Welsch (1997).

6. Une littérature multicolore : conclusion provisoire

Face à un roman dont l'un des points forts est justement son ouverture finale (et plus généralement face à l'œuvre d'une écrivaine dont le parcours est loin d'être terminé), toute conclusion ne saurait être que provisoire. Tania n'aura pas encore quitté son pays pour la Russie, la rencontre des deux héroïnes n'aura peut-être jamais lieu ; à l'instar d'Adel, « [s]uspendue », avec sa correspondante, « au bord de l'abîme », le roman entier reste en suspens (TR 175).

Le testament russe se (dé-)clôt sur le récit d'un rêve d'Adel qui, approchant de sa propre fin, contemple un « trou noir qui n'était pas noir » mais une autre « explosion de couleurs » (TR 193). À travers tout un patchwork transtextuel et transculturel, Shumona Sinha dresse une vision singulière d'un monde littéraire multicolore, espace non plus de l'entre-deux, mais de l'entre-plusieurs, aux multiples pistes de lecture et points d'accès, et où l'on serait en effet libre « d'aller où on veut » (AP 97)⁵.

Bibliographie

- Barenbaum, Iosif E. (1991) : *Geschichte des Buchhandels in Rußland und der Sowjetunion*, Wiesbaden : Harrassowitz.
- Barthes, Roland (1994) : « Le plaisir du texte » [1973], in : *Œuvres complètes*, t. II : 1966-1973 (éd. Éric Marty), Paris : Seuil, 1493-1532.
- Baudelaire, Charles (1975) : « Assommons les pauvres ! » [1869], in : *Œuvres complètes*, t. I (éd. Claude Pichois), Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 357-359.
- Bloom, Harold (1973) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York : Oxford UP.
- Čukovskij, K[ornej] (1994) : *Dnevnik*, t. II : 1930-1969 (éd. E[lena] C. Čukovskaja), Moscou : Sovremennyj pisatel'.
- Darfeuille, Claire (2014) : « «Je déteste la littérature anglaise, sauf Sterne qui est presque français», Adam Thirlwell », in : *ActuaLitté*, 14.04.2014, <https://actualitte.com/article/49900/livres-anciens/je->

⁵ À propos de la conception sinhienne de la littérature comme espace de liberté, voir aussi Mistreanu (2021, 423).

deteste-la-litterature-anglaise-sauf-sterne-qui-est-presque-francais-adam-thirlwell [26.06.2023].

- Dolinin, Aleksandr A. (2018): « Kto že skazal ‹Vse my vyšli iz ‘Šineli’ Gogolja? » », in: *Russkaja literatura* 3, 163-170, <https://ras.jes.su/rusliter/s207987840000774-0-1> [26.06.2023].
- Grieb-Viglialoro, Christina (2022): *Literatur zwischen Biopolitik und Migration. Dispositive in der frankophonen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: Transcript.
- Kirsch, Adam (2017): *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York: Columbia Global Reports.
- Laporte, Arnaud (2022): « Shumona Sinha: ‹La vraie jouissance est dans l’écriture› », *France Culture*, 11.11.2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/shumona-sinha-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-1778997> [26.06.2023].
- L’vov, L. [i. e. L. M. Kljačko] (1926): *Za kulisami starogo režima (Vospominanija žurnalista)*, t. I, Leningrad: éd. de l’auteur.
- Makine, Andreï (1997): *Le testament français* [1995], Paris: Mercure de France.
- Mehta, Brinda J. (2020): « Migritude and *Kala Pani* Routes in Shumona Sinha’s *Assommons les pauvres (Let Us Strike Down the Poor)* », in: *The Minnesota Review* 94, 85-103, <https://doi.org/10.1215/00265667-8128435> [26.06.2023].
- Miller, Nancy K. (1986): « Arachnologies. The Woman, the Text, and the Critic », in: Miller, N. K. (dir.): *The Poetics of Gender*, New York: Columbia UP, 270-295.
- Mistreanu, Diana (2021): « De ‹la géométrie impossible de la vie›. La cognition spatiale dans l’œuvre de Shumona Sinha », in: Hertrampf, Marina Ortrud M./Nohe, Hanna/Hagen, Kirsten von (dir.): *Au carrefour des mondes. Récits actuels de femmes migrantes*, Munich: AVM, 405-427.
- Noubel, Filip (2020): « Between Kolkata, Saint-Petersburg and Paris. An Interview with Novelist Shumona Sinha », in: *Global Voices*, 13.06.2020, <https://globalvoices.org/2020/06/13/between-kolkata->

saint-petersburg-and-paris-an-interview-with-novelist-shumona-sinha [26.06.2023].

- Porra, Véronique (2007) : « De l'hybridité à la conformité, de la transgression à l'intégration. Sur quelques ambiguïtés des littératures de la migration en France à la fin du XX^e siècle », in : Mathis-Moser, Ursula/Mertz-Baumgartner, Birgit (dir.) : *La littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, Tübingen : Narr Francke Attempto, 21-36.
- Proust, Marcel (1971) : « Journées de lecture » [1906], in : *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* (éd. Pierre Clarac), Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 160-194.
- Rice, Alison (2016) : « An Interview with Shumona Sinha » [2013], *YouTube*, 21.01.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=KW-W4fvNx0c> [26.06.2023].
- Rice, Alison (2021) : *Worldwide Women Writers in Paris. Francophone Metronomes*, New York/Oxford : Oxford UP.
- Saint-Gelais, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil.
- Sinha, Shumona (2008) : *Fenêtre sur l'abîme*, Paris : La Différence.
- Sinha, Shumona (2011) : *Assommons les pauvres !*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2016) : « The Indian Paradox » [2015], in : *Religions* 1, 110-116, <https://doi.org/10.5339/rels.2016.women.12> [26.06.2023].
- Sinha, Shumona (2018) : *Apatride* [2017], Paris : L'Olivier/Points.
- Sinha, Shumona (2020) : *Le testament russe*, Paris : Gallimard.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass./Londres : Harvard UP.
- Suris, B[oris] (1989) : « Vokrug «Radugi». Neizvestnoe pis'mo K. Čukovskogo », in : *Detskaja literatura* 5, 65-66.

Vogüé, Eugène Melchior de (1886): *Le roman russe*, Paris: Plon.

Welsch, Wolfgang (1997): « Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen », in: Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (dir.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Cologne: Wienand, 67-90.

Andreea Apostu

Le double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*. Identification et aversion

Cette contribution vise à analyser plusieurs occurrences du double dans les romans *Assommons les pauvres!* et *Apatride*. Elle met en avant la présence de l'Autre masculin, connotée à chaque fois négativement, comme invasion et éloignement de soi, et la nature profondément positive de l'Autre féminin, qui apaise et complète le Moi. Dans le roman *Assommons les pauvres!*, l'Autre féminin est révélation au sens lévinassien – transcendance lumineuse qui porte les traces de l'infini et s'avère intouchable. En dehors des relations humaines, on rencontre aussi une forte dualité entre le centre et les marges, avatar, en fait, de la même dichotomie entre le Moi et tout ce qui lui est extérieur. Le voyage spatial vers le centre est, en réalité, dans les deux romans, un voyage intérieur à la recherche de soi-même.

1. Introduction

Le double – porteur à la fois de bonheur et de malheur ; l'Autre qui épanouit, mais aussi l'Autre malsain, avatar de Raktabija, figure mythologique hindoue du dédoublement infini et destructeur. Entre ces deux pôles, la littérature de Shumona Sinha trace un chemin de vie et de mort, une quête d'identité et d'une altérité capable de compléter le soi vacillant des protagonistes, constamment hantées par leurs angoisses et leurs pertes. Les romans de Shumona Sinha sont souvent construits selon une logique binaire, ou parsemés de microstructures de ce type – la dualité devient alors un outil narratologique et identitaire, censé définir aussi bien l'espace et le temps, que le rapport à l'autre et à soi-même. Cette étude vise à analyser plusieurs occurrences de cette *figura*, qui est connotée soit négativement, soit positivement, à travers deux récits, *Assommons les pauvres!* et *Apatride*.

2. 1. Ici et au-delà. L'identité et ses marges

À plusieurs reprises, le lecteur rencontre dans l'œuvre de Shumona Sinha un dédoublement de l'espace, qui semble scindé de façon irrémédiable.

Dans son roman *Apatride*, on découvre d'un côté la ville de Paris, organisme autosuffisant, rassurant, lumineux, un «chez eux» des citoyens français aisés; de l'autre, la banlieue, les marges qui font jaillir des incertitudes concernant l'existence et l'identité de la protagoniste, Esha. Paris représente, pour ce personnage féminin, «un bloc de pierre transparent, inébranlable, impénétrable», tandis que la banlieue est «tout ce qui était autour, éloigné, fracassé, méconnaissables méandres de vies étrangères» (A 15). La narratrice construit un oxymore – un contraste évident entre l'opacité et la lourdeur habituelles d'un bloc de pierre et la transparence associée normalement au verre et à l'impondérable. Cette dernière peut être connotée positivement, renvoyant à la pureté et la visibilité de l'être, mais aussi négativement – Paris *intra-muros* ressemble à une œuvre d'art ou à un objet précieux caché derrière une vitrine, ce qui le rend intouchable pour les démunis. Le deuxième terme de la description, «inébranlable», dresse l'image d'une entité stable et éternelle dans son refus d'être anéantie par la guerre ou les révolutions; mais la ville est aussi «impénétrable» (troisième terme de la description), à la fois pour les forces destructrices de l'histoire et pour ceux qui essaient de s'y installer et d'y trouver un refuge.

Lorsqu'elle rencontre le présumé Christophe Richard au bar du *Four Seasons* pour parler de sa demande de naturalisation, Esha utilise les couleurs lumineuses de ses souvenirs pour peindre une image idéalisée et profondément affective de Paris. Elle «avait mis des années pour en arriver là, elle avait donné sa vie pour avoir cette vie» (A 15). À ce paysage paisible s'oppose un autre monde, qui commence au-delà des murs :

Esha descendit là, elle aussi, soulagée de pouvoir laisser derrière elle les stations mal aimées, sales et puantes, de pouvoir s'éloigner du chemin de fer et de diesel qui l'emmenait chaque matin au-delà du mur, au-delà de la ligne rouge, au nord-est de Paris. Là où des types vendaient des cigarettes debout devant le KFC, en faisant un bruit comme pour appeler les moutons, la langue frôlant et appuyant contre les dents et le palais. Là où des vieux coiffés de leur calotte blanche regardaient si les passagères se couvraient les cheveux ou non. Le lycée où elle travaillait depuis septembre était situé ici, près du trottoir cabossé, des murs lépreux et des gens taiseux qui ne dépensaient pas d'énergie en politesses, qui utilisaient leurs jambes pour marcher, leurs coudes pour se frayer un chemin dans la foule et leurs yeux pour scruter, mater, appréhender la vie. (A 14-15)

Le mot «lépreux», utilisé pour décrire les murs, nous indique la dégradation du bâtiment et s'apparente au champ sémantique de l'espace fra-

cassé et marginalisé déjà rencontré dans le fragment antérieur. L'autre monde commence au-delà d'une ligne rouge, qui est, certes, la ligne rouge qui encercle traditionnellement Paris *intra-muros* sur les cartes, mais aussi, dans la pensée de la protagoniste, un seuil alarmant, frappé d'interdit. Comme si un *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* planait au-dessus de cette ligne mystérieuse et exclusive qui séparait le paradis rêvé de la grande ville de ses marges sans espoir. Le RER est, dans ce cas, un véhicule à vocation psychopompe, reliant le monde des *vivants* et celui des *survivants* ou des individus qui *essaient de survivre*, utilisant leurs coudes pour se frayer un chemin. Il mène en même temps la protagoniste vers les marges qu'elle voudrait fuir. La narratrice souligne le besoin ressenti par Esha de se détacher de ce spectre liminal qui la hante (éloignement du chemin de fer, envie de dormir longtemps et d'oublier sa journée de travail aux confins de la ville) et qui aurait pu être le visage opposé de sa vie d'immigrante. Ce rejet de la liminalité traduit, en fait, son désir de s'intégrer, de ne pas échouer comme les autres étrangers dans une excentricité aliénante.

Le double est également patent dans la structure même du roman, où Shumona Sinha choisit d'alterner les récits d'Esha et de Mina, qui se déroulent à Paris, d'une part, et dans un village indien et à Calcutta, d'autre part. Calcutta est, d'ailleurs, depuis sa fondation, la ville de Kālī, déesse de la mort, ce qui est intimement et symboliquement lié au destin de Mina. Le premier chapitre du roman s'ouvre avec un au-delà à la fois spatial et ontologique : dans sa tombe, en dehors de la ville et du village, Mina se relève, sans jambes, sans ventre, et commence à marcher à travers les champs : « Elle suivit la route déserte, toute droite, puis se courbant vers la gauche, scindant les champs de blé mouillés par la rosée de l'aube. Les petites maisons apparurent, endormies. De très loin, elle aperçut la pancarte blanche qui devait porter le nom de la ville. Elle décida d'aller jusque-là. Elle marcha ainsi encore longtemps malgré la fatigue, pourtant ce n'était pas du tout facile de marcher sans jambes, sans pieds, sans rien en dessous de la poitrine » (A 9). Le sémème du dédoublement est présent dans le roman depuis ses premières lignes, car la route qui divise le paysage est, en réalité, une image symbolique qui annonce à la fois la structure du roman et ses thèmes majeurs : l'identité et l'altérité, l'ici-bas et l'au-delà, le monde des vivants et celui des survivants. Le mouvement de Mina, qui se dirige des marges de la vie et de l'espace habité vers la

ville, est reproduit par Esha dans le chapitre suivant, où elle revient entre les murs du Paris qu'elle aime, après avoir donné ses cours dans un lycée périphérique. Ces trajets représentent, en fait, un retour de l'enfer – l'enfer du viol et d'une mort violente, pour Mina ; l'enfer de la marginalité et de son travail, pour Esha. Ils sont aussi un retour à soi – ou un voyage à la recherche de ce soi malmené et mal-aimé.

3. L'Autre masculin – les avatars de Raktabīja

Au cœur du roman *Assommons les pauvres!*, on retrouve l'image de Kālī, appelée aussi la « Noire » ou la « Sombre », déesse hindoue qui détruit toute forme de mal et anéantit l'autre néfaste. Dans l'iconographie de cette divinité, on la voit toujours tirer sa langue, un collier de crânes inquiétant autour du cou. Coléreuse, terrible, elle est l'image même de la force et de la mort. Le chapitre du roman intitulé *Langue de Kali* semble renvoyer à l'histoire de sa victoire contre le démon Raktabīja, racontée par le *Devī-Māhātmya*. Ce texte en vers, composé aux V^e-VI^e siècles, fait partie de *Mārkaṇḍeya Purāṇa* (chapitres 81-93), mais a joui, dans la tradition, d'une vie indépendante, étant souvent perçu comme une œuvre en soi (Coburn 2002, 1-69). Le but principal d'un *māhātmya* était de faire l'éloge, d'étendre, voire d'exagérer l'histoire et la gloire de son sujet, dans ce cas, la Grande Déesse, Chaṇḍikā, désignée à l'aide de plusieurs noms : Ambikā, Durgā, Shrī, Gaurī, parmi d'autres (Eck 1982, 74).

Raktabīja disposait, selon ce récit, d'un pouvoir effrayant – chaque fois qu'une goutte de son sang touchait la terre, un autre lui, un double se formait rapidement. Dans le combat contre le démon, Durgā le blesse à plusieurs reprises, ce qui ne fait qu'emplir d'avatars maléfiques le champ de bataille. Incarnation de la furie de Durgā, Kālī « la Noire » naît de son front, boit tout le sang du démon et dévore ses doubles. Elle arrête, par la suite, la multiplication du mal, tout comme la protagoniste du roman *Assommons les pauvres!* essaie d'arrêter la prolifération du mensonge, des êtres « misérables et malsains » (AP 28) qui la méprisent, l'insultent, lui demandent de mentir à son tour, de fausser la traduction et, par la suite, la réalité. Les histoires des demandeurs d'asile sont, d'après elle, identiques – le mot, comme une goutte de sang, engendre chaque fois la même histoire : « Les récits ressemblaient aux récits. Aucune diffé-

rence. 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 réalité. [...] Les gens les apprenaient par cœur et les vomissaient devant l'écran de l'ordinateur.» (AP 11) Les hommes, eux aussi, se ressemblent : « Ils étaient si nombreux et si semblables que j'avais l'impression de rencontrer toujours le même homme. » (AP 57)

Le titre *Langue de Kali* pourrait faire référence également à l'épisode où la déesse, absorbée par sa danse furieuse et destructrice, a piétiné le corps de son époux, le dieu Shiva, qui s'était couché à ses pieds afin de l'apaiser. Au moment où elle s'est rendu compte de sa faute, Kali a tiré sa langue en signe de honte. Le chapitre du roman *Assommons les pauvres!* s'ouvre avec le malaise de la protagoniste qui se trouve dans sa cellule temporaire, après avoir fracassé le crâne d'un demandeur d'asile. Elle n'a pas honte, mais la séquence représente, tout comme dans le cas de la déesse, une prise de conscience : de son acte, des conséquences de cet acte et de son rapport à ces hommes qui l'insultent et pour lesquels la protagoniste ressent du dégoût.

Lorsqu'ils sont mis mal à l'aise par les questions et bafouillent, ces individus accusent l'interprète de ne pas traduire ce qu'ils disent, de ne pas connaître leur langue. L'irritation est également renforcée par leur mépris envers les femmes, envers celle qui ose les interroger, la tête haute : « Aucune femme qu'ils reconnaissaient de près ou de loin comme une voisine du village ne descendait aussi bas pour s'exposer au monde, s'obliger à gagner sa vie toute seule, comme s'il n'y avait plus d'homme sur la terre ! Et de surcroît n'osait les interroger eux, les hommes. » (AP 27) Face à ce dédain et à ce rejet, la protagoniste avoue : « C'est à ce moment-là que j'aurais pu fracasser un crâne » (AP 27). Elle devient alors féroce et sanguinaire, prête à anéantir, comme la déesse Kālī, qui porte autour du cou les crânes de ses ennemis – et finit en effet par fracasser la tête d'un demandeur d'asile qui l'interpelle dans le métro parisien. Raktabīja était, en dernier lieu, selon le *Devī-Māhātmya*, le démon de l'illusion. Dans l'histoire de la déesse, sa bouche et sa langue de chair sont une arme – dans *Assommons les pauvres!*, cette arme est la langue étrangère, qui fait déferler sa violence lexicale contre le mensonge (autre nom de l'illusion), pour la bonne cause.

Les doubles pullulants des hommes qui entourent le personnage principal engendrent une forte dichotomie entre le féminin et le masculin. Dans *Assommons les pauvres!*, le mâle est une altérité radicale, qui ne permet jamais l'épanouissement du Moi. La protagoniste ressent par conséquent le besoin d'une séparation définitive: «Dresser une haute muraille entre ce défilé sans fin d'hommes et moi. Les hommes diminués, des nains, anéantis par la peur, ou encore, par l'espoir, réduits aux numéros d'appel et de dossier, des hommes qui avaient payé trop cher leur désir d'horizon blanc, leur rêve européen.» (AP 28)

Une délimitation tout aussi nette est mise en place dans *Apatride*, où l'Autre masculin est le synonyme de l'absence et de la lâcheté (le cas de Sam), dans l'histoire de Mina, ou incapable de laisser une trace quelconque, dans le cas d'Esha. Les expériences érotiques de cette dernière sont une forme d'oubli et les hommes ne réussissent pas à s'individualiser suffisamment pour rester dans sa mémoire: «Ce qui lui restait de ces hommes, des fragments d'amour sans discours, un regard, des doigts, un nombril profond et des fesses bombées, une maladresse, une faute d'orthographe, des erreurs grammaticales, des appels masqués, puis la lassitude, l'oubli, les numéros bloqués. Son drap ne retenait aucune odeur, sinon celle du caoutchouc lubrique, triste et désenchanté.» (A 14) Dans *Assommons les pauvres!*, le mâle reste tout aussi extérieur pendant l'accouplement et on assiste même à un transfert symbolique de masculinité envers la protagoniste: «Ce sont des quêtes existentielles assez précaires comme la saison. Lourdes comme cet après-midi. C'est la philosophie du bas-ventre. Je n'ai pas d'érection mais c'est tout comme. Lévitacion. Être hors de moi-même. Et ça me suffit ainsi» (AP 92).

4. L'Autre féminin – miroir et complétude

L'Autre positif, dans lequel on se mire et on se retrouve, est féminin – et son nom est «Lucia» dans *Assommons les pauvres!*: «Cette pensée était si légère, si volatile qu'on aurait dit que je me l'étais imposée par exotisme. Lucia était pour moi une promesse de paix, une promesse d'apaisement. Comme si un jour c'en serait fini de mes errances et que je m'abandonnerais à elle de la même façon qu'on revient à son pays natal. C'est-à-dire jamais.» (AP 93) Si l'autre masculin représente une invasion

et un éloignement de soi – elle rencontre les hommes pour échapper à elle-même – Lucia représente, en revanche, un possible retour à soi. Elle est un miroir qui permet la réconciliation et assure une forme de complétude.

Pour Mina (*Apatride*), la présence des hommes est aussi une invasion : lorsqu'elle se trouve au quartier général du parti communiste, le député domine la conversation et lui coupe la parole ; Sam finit par envahir et condamner son corps à travers une grossesse qu'il est incapable d'assumer ; elle est ensuite violée par des hommes qui l'envahissent et l'anéantissent, mettant le feu à sa chair. Au début, Sam semblait être, pourtant, une altérité rassurante et un refuge. Pendant leur enfance, Mina et Sam se blottissaient l'un contre l'autre, ce rapprochement fraternel devenant par la suite un rapprochement érotique. Leurs corps se répondent encore et chacun perçoit l'Autre comme étant un reflet de soi-même, autrement dit, un double : « Avec lui le temps s'était écoulé dans un autre temps. Sans accident, sans rupture. Le temps présent était le prolongement de l'ancien temps. [...] Il l'aimait puisque son corps restait si près du sien tout au long de la journée. Comme son reflet ou son ombre. Leurs silhouettes se répondaient l'une à l'autre. Il considérait Mina comme une part prolongée de lui-même. » (A 48-49) Pour Mina, cet amour se décline explicitement dans les termes d'une invasion, même si elle est, au début, plutôt positive : « Mais le mal était déjà fait. La lumière était entrée en elle. Mina nageait dans le vide en s'accrochant à une barque lumineuse. Depuis des années, sans se l'avouer, elle flottait dans une lumière blanche. Le parfum de la chambre d'enfants, la douceur des draps et l'unique oreiller, l'après-midi immobile, l'après-midi tombé dans un trou de sommeil, le nuage léger suspendu près du plafond, tout cela formait une vague infinie de lumière, qui revenait l'envelopper, la cajoler, la cacher. Elle ondulait, scintillait, allait vers elle ne savait où, sa voie lactée. » (A 51-52)

Enceinte, hantée par ses angoisses, de plus en plus fatiguée, elle rêve de revenir au refuge de leur enfance : « Elle avait envie de plier drapeaux et banderoles, de se blottir contre Sam, comme autrefois, quand ils étaient enfants, nus, ensemble sous le drap. » (A 38) Mais ce paradis de l'Autre qui épanouit et apaise n'est plus possible. La lâcheté de Sam et sa disparition rompent le pacte secret qui les unissaient depuis toujours, étant suivies par l'invasion brutale des assassins de Mina, près des étangs. Avant sa mort, en marchant dans les rues, elle a la vive impression d'être suivie

par les regards des hommes – tout comme les demandeurs d’asile, ces individus se ressemblent et ne forment qu’un seul homme, un Raktabija qui se multiplie sans cesse et fait déferler sa violence à travers le regard, d’abord, à travers le viol et le feu, par la suite :

Mais dans la cour commune ou les petites ruelles sous les arbres, elle eut la même impression d’être suivie, par des voitures, près du marché, qui oscillaient comme des barques sur le sol cabossé, par des hommes qui parfois la dépassaient, la dévisageaient à la dérobée, ou la regardaient en tournant la tête. Elle ne savait pas s’ils étaient ses voisins, des gens du village ou des environs, s’ils venaient d’ailleurs, de lieux où elle n’était jamais allée, où elle ne connaissait personne. C’était un défilé d’hommes au corps sombre et au regard virulent, ils auraient pu n’en faire qu’un, un unique homme que Mina croyait voir partout et à tout moment. Celui qui l’avait reluquée dans le Faubourg à son retour de Calcutta, ou l’autre, qui avait assisté à sa conversation avec le député, au bureau du parti communiste, et qui avait relevé la tête seulement à la fin, avec un large sourire, pour confirmer au député qu’elle était bien devenue une femme. (A 92-93)

De retour à la protagoniste du roman *Assommons les pauvres!*, à la différence des hommes auxquels elle avait fait l’amour, Lucia ne l’aurait pas envahie, n’aurait pas altéré son intégrité, n’aurait pas tenté de la prendre en possession. L’agressivité symbolique de la domination masculine par le sexe ne se serait pas répétée avec elle. L’Autre aurait alors permis un renforcement du Moi, sans perte et sans fissure : « J’étais bousculée à chaque coup de freins du métro et je pensais à Lucia. Comme à une promesse, comme au mot de passe d’un compte secret, comme à la clé d’une boîte à trésor. Lucia ne m’aurait pas pénétrée, Lucia n’aurait pas envahi mon espace, elle aurait à peine effleuré mes frontières, les bordures de mes lèvres, elle m’aurait laissée intacte. Elle vivrait cet amour avec moi sans m’altérer, sans m’éloigner de moi-même. L’aimer serait me regarder dans un miroir, embrasser le reflet. » (AP 143) La narratrice dresse aussi une opposition entre les hommes rencontrés au bureau des demandeurs d’asile et Lucia. Même si elle ne les connaît pas intimement, leur invasion se déroule sur le plan psychologique. À la place du sexe, ils utilisent les paroles de leurs histoires inventées pour pénétrer son corps et sa pensée : « Quand les mots mensongers, les mots mesquins, les mots tentaculaires attrapaient et enlaçaient et étouffaient mon cerveau. Quand ce monde chaotique envahissait mon corps, mon territoire, et lorsqu’il n’y avait plus aucune paix à l’intérieur. » (AP 28) Le fait que la narratrice choisit d’utiliser des termes comme « mon corps », « mon territoire », très

concrets par rapport aux « mots » abstraits, rend transparent dans ce cas le parallélisme entre le sexe et la parole.

Dans les descriptions de la protagoniste (qui est aussi la narratrice du récit), Lucia, comme son nom provenant du latin « lux » – lumière, le suggère, est une présence lumineuse. La lueur de ses yeux, d'une « beauté exaspérante » est blanche, mais la narratrice n'ose jamais la regarder plus d'une « demi-seconde » (AP 50). Cette luminosité éblouissante s'oppose au monde des hommes demandeurs d'asile, dont la description gravite autour des champs sémantiques de l'obscurité et de la saleté :

Des hommes rabougris, difformes, borgnes, entassés les uns sur les autres dans *les sous-sols*, qui *poussaient pendant la nuit*, s'enracinaient dans une terre qu'ils n'aimaient pas mais qu'ils désiraient. [...] Les hommes sortaient dès l'aube des *grottes obscures*, où l'odeur d'épices et d'encens, étouffante, se mélangeait à celle de l'urine et de la sueur, et emplissait nos bureaux. [...] 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. (AP 28-29, nous soulignons)

Véritable épiphanie, Lucia est impossible à regarder longtemps, sa nature et sa splendeur étant insupportables pour les yeux des mortels. Son visage se *révèle* à Esha, mais elle reste en même temps intouchable, loin, et la promesse qu'elle représente – irréalisable. De même, chez Emmanuel Levinas (1990), Autrui n'est pas objet de connaissance, mais épiphanie, et le visage de l'Autre porte la trace de l'infini. La transcendance divine, absente du roman, semble remplacée par une transcendance humaine – l'Autre féminin, Lucia, prend la place d'un absolu inaccessible et potentiellement guérisseur.

Portant cette trace de l'infini, l'Autre est, par conséquent, supérieur au Moi : « L'idée de l'infini désigne une hauteur et une noblesse, une transcendance » (Poirié 1987, 37). Dans *Assommons les pauvres!*, la protagoniste saisit cette supériorité et se laisse faire, trouvant de la joie dans son infériorité par rapport à l'Autre révélé : « Mon regard de chien cherchant son maître la suivait. Un moment. L'instant d'après j'enfouissais mon museau entre mes pattes » (AP 84) ; « C'était un des rares moments où je pouvais enfin regarder Lucia. Me fondre dans son halo. » (AP 66) Dans les termes de Levinas, la reconnaissance de l'Autre est associée à la « faim » et au don, on ressent une absence et on se projette dans Autrui, ce qui arrive en effet à la protagoniste qui veut se fondre dans le halo

de Lucia : « Reconnaître autrui, c'est reconnaître une faim. Reconnaître Autrui c'est donner. Mais c'est donner au maître, au seigneur, à celui que l'on aborde comme <vous> dans une dimension de hauteur » (Levinas 1990, 73). Mais, même si ce rapport à l'Autre représenté par Lucia comporte des similarités avec la pensée levinassienne, on note aussi la présence de plusieurs différences irréconciliables – la plus importante étant condensée par la protagoniste du roman dans la phrase : « L'aimer serait me regarder dans un miroir, embrasser le reflet » (AP 143). Ce rapport narcissique à l'Autre s'oppose radicalement à la vision de Levinas, qui rejette l'idée de ramener Autrui à soi afin de le rendre familier : « La neutralisation de l'Autre, devenant thème ou objet apparaissant, c'est-à-dire, se plaçant dans la clarté est précisément sa réduction au Même. [...] Connaître, revient à saisir l'être à partir de rien, ou à le ramener à rien, lui enlever son altérité » (Levinas 1990, 34). Cela équivaut à la tentative de connaître l'inconnu (en fait, l'inconnaissable) à travers ce qui est déjà connu (le Moi). En réalité, les rêveries autour de l'image de Lucia montrent l'incapacité du personnage principal de franchir le seuil du « Moi ».

On rencontre un amour semblable pour son propre reflet dans le cas d'Esha. Lorsqu'elle commence à parler à Marie Montigny, l'écran de l'ordinateur fonctionne comme un miroir, où Esha se regarde et perçoit Marie comme un double. Le terme « jumelles » utilisé dans ce fragment rend la dualité patente :

Marie Montigny faisait partie d'un groupe d'activistes féministes qu'Esha soutenait sur les réseaux sociaux. Sur l'écran de son ordinateur, ce visage lui avait souri comme son propre reflet dans la glace, le même teint d'argile, les mêmes yeux noirs, la même chevelure de jais. Marie était probablement née dans le même pays, voire dans la même ville qu'elle, il était possible qu'elles aient appris à marcher dans des allées *jumelles*, près de l'étang, près du champ que bordaient des maisons aux couleurs pastel, blanc bleu, rose, aux volets vert bouteilles, qu'elles aient ramassé les noix de coco tombées dans le jardin après l'orage, tout en tant effrayées par les bananiers qui ondulaient tels des fantômes au milieu de la nuit derrière la fenêtre, que l'herbe ait recouvert la marelle qu'elles avaient désertées. Sur l'écran de son ordinateur ni les mers ni les heures ne les séparaient. (A 82-83, nous soulignons)

L'identification se produit à travers des traits physiques similaires (le teint, les yeux, la chevelure) pour s'étendre ensuite graduellement à la géographie de leur enfance : le même pays, la même ville, des allées « jumelles » qui traduisent spatialement leur étrange parenté, le même

étang et les mêmes champs. Finalement, la superposition vise le plan végétal: un jardin après l'orage, refuge où elles ramassaient les noix de coco tombées. Le temps, l'espace et l'individualité de Marie sont abolis par ce miroir de l'écran et l'autre devient « moi-même ».

5. Conclusions

Le double, en tant que *figura*, s'insinue, par la suite, dans les romans de Shumona Sinha, mettant en place des altérités négatives (masculines) et positives (féminines). Si les hommes blessent, envahissent, troublent l'intégrité du Moi, les femmes rassurent, accomplissement, permettent une identification qui s'avère, parfois, narcissique. L'espace est lui aussi voué à la séparation – tout est fissure, et l'image de Mina marchant, fantomatique et brûlée, sur un chemin-blessure qui traverse les champs indiens, est la clé symbolique du roman *Apatride*, mais aussi d'autres récits de Shumona Sinha, où les vies féminines sont scindées, mutilées pour toujours, et où chaque trajet aliénant semble sans retour. On met en place, pour compenser l'absence d'une altérité bienheureuse, une image de la Femme-Kālī, dont le but est d'anéantir le mal et de mettre fin à la domination symbolique et concrète du sexe masculin.

Bibliographie

- Barbiani, Erica (2002) : *Kali e Calcutta: immagini della dea, immagini della metropoli*, Urbino: University of Urbino.
- Barbiani, Erica (2005) : « Kalighat, the Home of Goddess Kali: the Place Where Calcutta is Imagined Twice. A Visual Investigation into the Dark Metropolis », in : *Sociological Research Online* 10, doi:10.5153/sro.988 [30.12.2023]
- Coburn, Thomas B. (2002) : *Devī-Māhātmya: The Crystallization of the Goddess Tradition* [1984], New Delhi: Motilala Banarsidass Publishers.
- Coburn, Thomas B. (1991) : *Encountering the Goddess: A Translation of the Devī-Māhātmya and a Study of Its Interpretation*, Albany: State University of New York Press.

- S. a. (1975) : *Devī-Māhātmya. Célébration de la Grande Déesse* : trad. J. Varenne, Paris : Les Belles Lettres.
- Eck, Diana L. (1982) : *Banāras, City of Light*, New York : Knopf.
- Levinas, Emmanuel (1974) : *Autrement qu'être au-delà de l'essence*, Hague : Martinus Nijhoff.
- Levinas, Emmanuel (1990) : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris : Livre de Poche.
- Messling, Markus (2023) : *Universality After Universalism. On Franco-phone Literatures of the Present*, Berlin : De Gruyter.
- Poirié, Francois (1987) : *Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous?*, Lyon : La Manufacture.
- Sinha, Shumona (2011) : *Assommons les pauvres!*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014) : *Calcutta*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Tull, Hermann (2015) : « Kālī's Tongue: Shame, Disgust, and the Rejection of Blood and Violence in Vedic and Hindu Thought », in: *International Journal of Hindu Studies* 19, 301-332.

Alison Rice

Points de repère. Shumona Sinha génère un nouveau genre dans *L'autre nom du bonheur était français*

Dans *L'autre nom du bonheur était français*, Shumona Sinha compose une forme de texte innovatrice. Elle établit de nouveaux points de repère comme autant de protections contre les assignations identitaires auxquelles l'écrivaine franco-indienne fait face dans sa vie privée et professionnelle. Un geste littéraire émerge, qui diffère de tout ce qu'elle a écrit jusqu'à présent. Ce livre est la manifestation d'un activisme qui transforme un récit de soi en essai sur la société, une publication dans laquelle l'autrice choisit de partager ses joies et ses accomplissements, mais aussi ses souffrances très personnelles avec un lectorat qui verra, à travers ces blessures, les modes de pensée d'un pays qui persécute une partie importante de sa population. Elle finit par élaborer de nouveaux repérages dans une création littéraire qui tend vers plus de solidarité et une attitude ouverte aux autres, de toutes parts.

1. Une promesse au passé

L'œuvre de Shumona Sinha n'hésite pas à exprimer des aspects personnels. Ceci apparaît dès sa première publication, *Fenêtre sur l'abîme*, en passant par des textes comme *Assommons les pauvres!* ou *Apatride*, parmi d'autres. Mais c'est dans *L'autre nom du bonheur était français* que l'autrice se livre de façon inédite, qu'elle revisite différentes périodes de sa vie et de son œuvre et qu'elle peint son propre portrait, détaillant sa biographie et sa bibliographie afin que nous puissions la lire à nouveau, autrement. Si l'autrice s'était insérée de manière intime dans d'autres ouvrages, c'était de manière suggérée et subtile, de manière à lui permettre de nier sa présence dans le texte. Dans cette publication qui date de 2022, Sinha se dévoile avec une précision sans précédent. Elle y compose une forme de texte innovatrice qui diffère non seulement de tout ce qu'elle a écrit jusqu'ici, mais qui propose également un ouvrage chargé de nouveaux points de repère dont le but est de la protéger contre les assignations identitaires contraignantes auxquelles elle fait souvent face dans sa vie professionnelle et personnelle.

Conjugué au passé, le titre, *L'autre nom du bonheur était français*, ouvre une orientation temporelle particulière, se concentrant sur un moment qui a déjà eu lieu. Un tel libellé fait signe vers une préhistoire caractérisée par une attitude d'anticipation et par un positionnement de désir. Il évoque une époque où un « nom » avait beaucoup de sens pour la future écrivaine, où une langue et une culture promettaient un état de possibilité et de plénitude. Tout au long de ce texte, nous sommes en route vers une contemplation culminante. C'est à la fin du livre qu'arrive une brève explication qui puise ses origines dans la langue natale de l'autrice. Dans une formulation conçue il y a près de vingt ans, mais avec une différence significative, Sinha écrit : « La phrase n'était pas au passé mais au présent. » (ANBEF 193) Cette transformation temporelle nous poignarde lorsqu'on la découvre à la fin du livre, car le sentiment promis par le passé n'a pas été réalisé ; le bonheur ne constitue pas le présent de l'autrice qui pourtant semble mener une vie digne du mot au centre de ce titre intrigant.

C'est à partir de son deuxième ouvrage que la question du genre littéraire est évoquée dans l'œuvre de Sinha. La désignation « roman » ne figure plus sur la couverture de ses publications après ce premier texte. Même si elle fait mention de ses fictions en employant le terme « roman », une étiquette n'est pas facile à attribuer à ses créations littéraires. *L'autre nom du bonheur était français* va encore plus loin dans ce sens. Comme le constate Tiphaine Samoyault dans son article pour *Le Monde* (2022), « Le mot « roman » n'apparaît pas en couverture du sixième livre de Shumona Sinha. S'il commence comme une autobiographie assez conventionnelle – papa, maman, la langue et moi –, il devient vite une tierce forme, à mi-chemin entre récit et essai, où se côtoient narration et réflexion, description et manifeste. » Ce livre n'entre donc pas dans une case établie et il échappe ainsi à des labélisations et descriptions sommaires résumant hâtivement un texte trop riche pour obéir à une simple catégorisation. L'écrivaine s'accroche aux mots-clés de son titre et à l'avenir que ces concepts semblent promettre. Par là, elle crée un mouvement textuel crucial. Dans *L'autre nom du bonheur était français*, elle transforme l'activisme en livre – et le livre en activisme – afin de dénoncer de façon profonde et personnelle les formes intersectionnelles du racisme, du sexisme et du classisme auxquels elle fait face de façon continue en France. Par cette publication, l'autrice illumine une société qui est en

contradiction avec la possibilité du bonheur véhiculé par la langue dont Shumona Sinha ne cesse de chanter les louanges et pour laquelle elle ne cesse d'exprimer ses sentiments amoureux.

2. Leçons de lectures

Dès l'enfance, certaines matières passionnaient Sinha à l'école : « les professeuses de langues et de littérature avaient trouvé en moi leur alliée précoce. » (ANBEF 26) Au plus jeune âge, il était clair pour elle que les textes écrits transmettaient quelque chose d'essentiel : « La vérité résidait dans les mots, dans les contes, les romans et les poèmes. » (ANBEF 26) Elle a eu des difficultés énormes avec sa propre mère, mais se liait d'amitié avec une professeure de littérature anglaise avec laquelle elle avait plusieurs traits en commun : « Maigre et noire comme un clou rouillé, je lui ressemblais, telle la fille qu'elle n'avait jamais eue. » (ANBEF 27) L'expérience intense qui l'impliquait « corps et âme » dans la lecture était quelque chose que cette maîtresse connaissait elle aussi, elle, qui n'hésitait pas à encourager et accompagner l'élève dans les hauts et les bas que cette activité provoquait : « La littérature était les vagues hautes, voluptueuses, à la fois généreuses et cruelles, qui m'emmenaient balancer de cime en cime écumeuse, pour me rejeter l'instant d'après sur le sable, ou m'engloutir dans mon ventre. La littérature était une noyade heureuse. » (ANBEF 28)

Mue par une passion toute naturelle, Sinha a vite voulu participer elle-même à la création littéraire : « Comme certains commencent à nager, à jouer au foot ou au violon très tôt dans leur enfance, j'ai commencé à écrire très jeune, poussée par une irrépressible envie d'imitation. » (ANBEF 28) La description de ce mouvement met l'accent sur la participation du corps : « Une mécanique s'est installée à l'intérieur de mon corps et a commencé à fonctionner. Mes doigts étaient impatients et heureux de manier les mots, c'est ce qu'ils savaient faire et c'est ce qu'ils aimaient faire. » (ANBEF 28) L'adjectif « heureux » revient souvent dans ces passages qui traitent de l'écriture, et le verbe qui surgit avec le plus de fréquence est « aimer ». Il y a de l'amour dans les managements langagiers que l'autrice décrit avec délice : « Très vite je me suis aperçue que la langue et l'amour étaient indissociables. » (ANBEF 32) La passion pour la langue et la passion sensuelle, voire sexuelle, sont indissociables

pour la jeune fille, et elle développe cette relation dans son cahier, dans sa langue natale. Mais, lorsqu'elle se penche en bengali sur l'expression du désir amoureux, ces pages sont rejetées de manière véhémement par les parents de Sinha. Elle subit, du coup, « des foudres de nos aînés » qui accompagnent la lecture de ses écrits évolutifs: « La mutation de mon carnet de voyage en journal intime a bouleversé mes parents qui vivaient déjà ma puberté comme une trahison. J'avais la sensation d'avoir rompu un contrat tacite, celui de rester à jamais une enfant asexuée. » (ANBEF 36-37) Ce rejet bouleversant la frappe si fort qu'il devient un élément récurrent dans son œuvre: « La scène de l'autodafé du journal intime d'une adolescente revient à plusieurs reprises dans mes romans. » (ANBEF 37) Dans *L'autre nom du bonheur était français*, elle attire l'attention sur cette répétition dans son écriture afin de mettre l'emphase sur l'effet indélébile de cet anathème parental. Dorénavant, l'écriture a quelque chose à voir avec sa sexualité et l'acte même de prendre la plume est saturé de langue et de jouissance interdites.

Son attirance pour un jeune activiste constitue un autre événement qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Sinha car elle a changé de manière indéniable sa trajectoire: « J'ai écrit et réécrit la scène, fatidique, dans mes romans – dans *Calcutta* et dans *Le testament russe* –, la rencontre entre une adolescente et un jeune leader communiste du mouvement étudiant. » (ANBEF 40) Hypnotisée par les drapeaux et la foule, elle s'est convertie à la cause à l'âge de quatorze ans et les sept ans suivants ont été marqués par des « manifs et meetings sous le soleil tropical » (ANBEF 41) ainsi que par des créations poétiques: « J'étais celle qui avait écrit le poème sur Safdar Hasmi, dramaturge-metteur en scène assassiné par les hommes de main du parti Congress(I) en 1989, que j'avais comparé avec Benjamin Moloïse, poète et activiste politique africain condamné à la peine capitale par le régime d'apartheid de Botha en 1985. L'organe étudiant du Parti communiste m'avait gratifiée du Prix du meilleur jeune poète du Bengale au concours régional. » (ANBEF 41) Ce tout premier prix littéraire, qui figure souvent dans les notices bibliographiques de l'autrice, est contextualisé dans ce passage de façon efficace. Il est remarquable que le poème en question ait porté sur l'activisme, car non seulement il date du début de cette période militante de sa vie, mais il révèle aussi une approche de l'écriture fondatrice pour elle. À certains égards, l'écriture et l'activisme sont complémentaires dans l'ex-

périence de l'écrivaine, tout comme dans son œuvre. L'écriture constitue un engagement, en harmonie avec la compréhension contemporaine de « l'ambition politique » telle qu'elle est explicitée par Alexandre Gefen (cf. Moriset/Ortiz 2018) : « Beaucoup d'écrivains du XXI^e siècle ont encore une ambition politique, mais ce n'est plus celle d'un Jean-Paul Sartre, par exemple : il ne s'agit plus de changer le monde, de faire advenir une révolution, mais de mettre des mots sur des objets non vus, des situations non connues, de donner la parole à des groupes sociaux qui n'ont pas de voix dans l'espace public. » La littérature de Sinha – celle qu'elle chérit ainsi que celle qu'elle crée – est en lien avec les tensions profondes de la société française où elle évolue aujourd'hui et ceci se conjugue avec les tensions dont elle témoigne vis-à-vis de la société de son pays natal indien. La littérature est pertinente et en prise avec le présent, et c'est pour cela qu'elle affirme avoir été mal comprise par ces copains communistes dans sa jeunesse : « Contrairement à ce qu'ils croyaient, je n'ai jamais conçu la littérature comme une évasion, comme un balai de sorcier pour m'enfuir du quotidien contraignant. » (ANBEF 46)

3. Vérités ou réalités

La littérature ouvre la voie à la vérité, quelque chose qui est trop souvent étouffé dans le monde réel, un fait qui devient flagrant dans le deuxième livre de l'autrice, *Assommons les pauvres!*. Lorsqu'elle a été embauchée en tant qu'interprète pour les demandeurs d'asile bangladais en région parisienne, Sinha a témoigné souvent de l'effacement de la vérité. À l'Ofpra, l'Office français de protection des réfugiés et apatrides où elle travaillait, il fallait souvent que les gens pour lesquels elle traduisait adoptent des propos qui n'étaient pas les leurs et racontent des histoires fausses afin d'obtenir le droit de résider sur le territoire français. Pendant les huit ans qu'elle a passés en France avant d'obtenir cet emploi, elle avait fréquenté d'autres lieux et d'autres personnes, mais son monde a changé de manière radicale lorsqu'elle a cessé d'être « parmi les poètes, les peintres, les universitaires » (ANBEF 78) qui se réunissaient dans les lieux privilégiés sur la carte urbaine : « je me voyais repoussée hors du centre, à la périphérie de la ville, presque à la frontière. » (ANBEF 78) *L'autre nom du bonheur était français* donne à l'autrice l'occasion de thématiser ce vécu et de pré-

ciser que «l'idée d'en écrire un roman» (ANBEF 78) lui est venue dès le début de cette expérience professionnelle. Sinha a ainsi dédié du temps, chaque jour, à «retranscrire [s]es expériences» (ANBEF 78) afin de pouvoir réaliser ce travail littéraire. Elle avait un but précis, une intention claire: «Je voulais dénoncer le système d'asile mensonger, son hypocrisie, sa politique qui poussait les migrants bangladais dans les bras des marchands d'esclaves modernes.» (ANBEF 79) La compréhension de la littérature qu'elle a adorée très jeune est celle qui inspirait cet ouvrage et la possibilité de rendre justice à la «galère» de ces êtres qu'elle côtoyait: «J'ai pensé que, s'ils ne pouvaient être vrais dans la vie réelle, la fiction leur en donnerait le droit.» (ANBEF 79) La création textuelle *permettait* non seulement l'expression des vraies motivations des migrants, mais elle était surtout *appelée* à révéler ces réalités: «Il est même de son devoir de mettre les mots sur le silence, la souffrance, la honte et la colère.» (ANBEF 79) Mais le rapport entre ce qui est textuel et ce qui est «réel» est compliqué, et les employeurs de Sinha ont sauté sur des conclusions liant le contenu du texte à l'expérience vécue en dehors du texte et ont décidé de licencier l'employée à la suite de la parution de son livre. Ils étaient convaincus qu'elle avait livré des aspects de son travail qu'elle n'aurait pas dû partager avec le public, mais il semble que la question susmentionnée du registre véracé ou non de son écriture, la question du genre littéraire, soit la principale mise en cause dans cette affaire. Selon l'analyse de Sinha, ses anciens employeurs ont eu du mal à comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un ouvrage transparent à la réalité qu'il figurait. C'est pour cela que l'autrice estime aujourd'hui que son licenciement à la suite de la publication de ce livre n'était pas justifié: «Je pense que mon renvoi était une erreur de jugement, que la direction de l'Ofpra n'a pas su comprendre ni respecter la différence entre mon travail d'interprète et ma création littéraire.» (ANBEF 83)

Le fait qu'elle a perdu son emploi à cause de la publication de ce livre n'est pas anecdotique. Il souligne les effets réels qui peuvent résulter de la création littéraire. Sinha n'y songeait pas lorsqu'elle écrivait ce livre, un acte fascinant qu'elle revisite en évoquant l'élan qui caractérisait ce geste: «j'étais dedans, entièrement absorbée par l'écriture, je ne me souciais pas du regard extérieur. J'étais près des nerfs exposés, je ne pensais à personne, ni aux critiques ni aux lecteurs.» (ANBEF 89) Ce qui la poussait à mettre les mots sur la page, c'était une certaine compréhension du mou-

vement suivant: « Mon projet était littéraire: transcender la réalité. Je n'écrivais pas la réalité en tant que telle mais une version altérée du réel. La littérature est pour moi cette merveilleuse, empirique et nécessaire perversion de la réalité. » (ANBEF 89) Si elle est inspirée par les versions d'histoires perçues dans l'exercice de sa fonction à l'Ofpra, elle ne prétend pas pour autant posséder les versions complètes et les réponses aux questions que ces différents récits soulèvent: « Un romancier ne détient pas la vérité. Il n'y a pas de vérité à rétablir sur les exilés. » (ANBEF 89) Une seule et unique vérité n'est pas envisageable, ni par rapport aux êtres humains, ni par rapport aux situations dans lesquelles ils se trouvent, et les vérités multiples qui surgissent dans son écriture reflètent une subtilité en harmonie avec l'analyse des gens en général qu'en fait Sinha dans *Apatride*: « La nature de l'homme est probablement constituée de plusieurs couches, invisibles les unes les autres. Ce qui fait mal, ce n'est pas la vérité, ni même le mensonge, mais ce qui les sépare, ou ce qui les lie. Ce point de jonction, cette zone de pénombre, où sont suspendus les fils électriques dénudés. » (A 88) C'est lorsque les choses ne sont pas claires que la littérature peut illuminer la complexité de l'existence et c'est précisément là, dans les interstices, entre les définitions et en dehors des frontières, que la littérature fait mal. Dans son entretien avec Catherine Simon pour *Le Monde* (2011), Sinha exprime le côté viscéral de la composition de son deuxième livre: « La narratrice d'*Assommons les pauvres!* a souvent besoin de dormir. Moi-même, j'ai écrit comme on crache. »

Il est important pour Sinha de rendre explicites les circonstances de l'écriture d'*Assommons les pauvres!*, le premier de ses livres à avoir reçu plusieurs prix prestigieux. Parmi ceux-là, il y a l'Internationaler Literaturpreis décerné à Berlin, à un ouvrage en traduction allemande:

Je suis persuadée que le travail du romancier est un acte fondamentalement altruiste. Glisser dans la personnalité des autres, emprunter le corps des autres, lire dans leurs pensées, deviner leurs existences, inventer leurs destinées. L'écriture m'a réconciliée, après tant d'années, avec mon engagement politique. Je continue de refuser le discours binaire, dogmatique, normatif. La différence entre engagé et partisan m'est primordiale. La littérature peut semer les germes de l'espoir. Mais ce n'est pas une obligation. Ce que je cherche dans mes livres et dans mes discours, c'est un équilibre entre mon ambition de saisir la complexité de la condition humaine et mon besoin d'explorer la langue. Ne pas me taire sur les désespérances, ne pas me laisser envahir par les valeurs binaires prescriptives. Ne pas créer des héros ou des héroïnes mais des humains avec leurs failles et fissures, leur part d'ombre. (ANBEF 90)

L'approche personnelle de l'écriture décrite ici souligne l'équilibre entre son aspect activiste, qui dénonce les défauts de la société, et son aspect artistique qui consiste en une création langagière. Il est significatif que Sinha loue la réconciliation avec son engagement politique dans sa vie, comme ayant été facilitée par l'écriture. Il serait possible de voir ses livres comme étant indissociables d'un militantisme marqué par un refus du compromis et par un attachement aux idéaux qui ne perd pas son cap, tout en gardant en vue «la complexité de la condition humaine» que l'autrice explore dans toutes ses nuances.

4. Repérer

Le succès d'*Assommons les pauvres!* à sa sortie en 2011 était un développement bienheureux dont Sinha a bénéficié à plusieurs égards, par la renommée et par l'autonomie financière. Mais elle a aussi souffert de l'attention que le livre a reçue, surtout parce qu'elle a été étiquetée de façon contraignante à la réception de cette publication. Même si elle a écrit de nombreux livres assez variés par la suite, elle témoigne du fait qu'elle continue à être «cataloguée comme une spécialiste de l'identité et de l'exil» et se trouve invitée à intervenir en tant qu'experte sur ces sujets. (ANBEF 87) Une fois que cette réputation lui a été conférée, elle a compris qu'il était devenu presque impossible qu'elle soit conçue autrement: «Ce double miroir qu'on me tend aujourd'hui encore et dans lequel je continue à me contempler est devenu si difficile à briser.» (ANBEF 87) Le fait d'être rangée dans ces catégories lorsque ses livres traitent d'une variété d'aspects de l'existence humaine est frustrant pour l'écrivaine qui se trouve constamment enfermée dans le même genre de conversations: «Tous les débats où j'ai été invitée en France ces dernières années étaient, à quelques rarissimes exceptions près, sur le thème de l'immigration, de l'exil, de l'identité.» (ANBEF 150) Cette répétition, à laquelle elle est assujettie en France, révèle un manque de capacité de penser en dehors de catégories contraignantes et restrictives, surtout lorsqu'il s'agit des auteurs venus d'ailleurs: «C'est la seule grille de lecture qu'on trouve, pour faciliter les choses, par paresse intellectuelle, pour présenter les écrivains qui ne sont pas d'origine française.» (ANBEF 150) Attirer l'attention sur leur étrangeté semble une manière

de mettre en avant le fait qu'ils écrivent en français tout en les éloignant d'une reconnaissance sincère de la qualité de leur travail littéraire. Sinha n'hésite pas à dénoncer ce qu'elle appelle une « obsession identitaire ». Si elle a passé des années en France et si elle se sent vraiment changée par cette expérience et cette appartenance, elle se rend compte que, pour les autres, elle reste celle qu'elle était au moment de son arrivée dans le pays : « Je suis devenue d'ici, corps et esprit. Mais mon récit initial colle à ma peau, comme une étiquette. L'obsession identitaire me révolte. » (ANBEF 150) Il est fascinant qu'elle ne puisse pas se débarrasser de l'histoire qui était la sienne autrefois. Elle plaide pour une autre version d'elle-même, selon une compréhension de l'évolution qu'elle croit être le propre de tous les êtres humains : « L'identité ne devrait pas être une idée figée, mais vue comme une construction, dans un état naissant. » (ANBEF 143) Comme tant d'écrivains qui viennent d'ailleurs, elle sent que le champ éditorial relègue son œuvre à une classification autre, dite parfois « francophone », moins appréciée que les œuvres perçues comme faisant partie de la « vraie » littérature française : « La littérature française, la vraie, serait l'affaire des écrivains français de souche. » (ANBEF 144) Sinha a une compréhension lucide du service rendu par son travail : « En dressant le portrait des écrivains francophones, ils veulent se rassurer sur l'importance mondiale de la langue française. » (ANBEF 143) Ce qu'une telle perception de sa création littéraire finit par faire, c'est mettre en colère celle qui l'a créée, car elle souffre d'une réception focalisée sur son identité plutôt que sur les qualités de son écriture.

Vivre en France était une expérience complètement nouvelle pour Sinha lorsqu'elle y est arrivée en 2001. L'acquisition de la langue française avant et après ce déménagement exigeait également un apprentissage de toutes sortes d'aspects historiques et culturels qui accompagnaient cette forme d'expression. Le fait d'écrire en français prend en compte tout un monde d'allusions et de références. Une seule phrase d'un de ses livres, *Apatriide*, révèle à quel point créer dans cette langue a d'abord nécessité que l'autrice maîtrise un énorme répertoire de sources littéraires : « Et pour aller au bout de la nuit elle devait aller au-delà de cette tombe. » (A 10) Elle a dû se familiariser avec de nombreux points de repère de tous genres pour naviguer dans ce nouveau pays. Malheureusement, le chemin a été long et sinueux, et l'accueil n'a jamais été très hospitalier. Après des années de difficultés elle ose enfin mettre par écrit une sorte de

victimisation prenant la forme de toutes sortes de discriminations. Dans *L'autre nom du bonheur était français*, il devient clair qu'elle est repérée par beaucoup d'interlocuteurs qui cherchent à la cerner et à l'empêcher d'avancer dans cette société.

Avec intensité, Sinha dénonce «la violence que provoque chez les autres» sa simple présence parmi eux en France, se décrivant ainsi, vue de l'extérieur: «mon corps de femme non blanche et écrivaine.» (ANBEF 123) Elle explique que le racisme joue un rôle indéniable dans le traitement dont elle souffre: «Nous, les non-Blancs, nous sommes incriminés dès la naissance en raison de la couleur de notre peau.» (ANBEF 184) Mais elle souligne aussi que les «inégalités raciales, sociales et genrées» font en sorte que son droit d'être dans certains quartiers aisés de Paris, est mis en question: «Être la seule Noire dans un quartier bourgeois et prisé, et probablement la seule Indienne dans la ville entière, déclenche des interrogations virulentes chez des voisins et des riverains.» (ANBEF 184) L'écrivaine sait que ceux qui la regardent avec tant de méfiance cherchent à trouver une catégorie dans laquelle la placer: «La suspicion me renvoie à l'histoire coloniale de mon pays. Car c'est ainsi que ces Français-là comprennent les civilisations étrangères, c'est sous cet angle qu'ils les ont découvertes. Me savoir colonisée par les Anglais est leur seul repère pour me situer sur la carte.» (ANBEF 145) Sa présence – qu'ils perçoivent comme incongrue – devient seulement acceptable selon une logique postcoloniale, selon des points de repère cartographiques venant d'un esprit de conquête et de domination.

Si elle est souvent exclue via des logiques de race et de classe, ce sont les enjeux de genre (*gender*) qui engendrent chez elle des frustrations invraisemblables en France. Elle souligne à quel point l'espace urbain «est répertorié par rapport aux hommes», et comment le «corps féminin» y «reste problématique» (ANBEF 125) – un aspect de son existence que l'écrivaine met souvent en scène dans ses livres. Dans *Apatride*, une protagoniste résidant à Paris est à la merci de toutes les critiques, provenant d'hommes ainsi que de femmes: «On repérait très vite qu'elle vivait seule. Le fait qu'elle soit libre signifiait qu'elle l'était pour tous, sa liberté n'était pas son affaire à elle, mais celle des autres, menacée par le désir des hommes et la méfiance des femmes.» (A 73) L'autrice souligne le fait qu'une femme qui se trouve sans mari et sans enfants est traitée comme une véritable anomalie en France, qu'elle pose un problème auquel elle

est censée sans cesse répondre. Son droit à la discrétion est ignoré face à son «devoir de donner naissance», «devoir féminin» qui «s'impose quels que soient le sérieux et la notoriété de l'écrivaine.» (ANBEF 122) Les questions «sur la maternité» auxquelles elle est constamment assujettie prennent la forme d'«interrogations» qui «devraient rester personnelles, intimes» (ANBEF 124) mais qui sont rendues publiques. Ces questions impliquent également la sexualité et semblent ainsi constituer des accusations qui rappellent le trauma de la découverte du désir qu'elle exprimait par écrit pendant son enfance. Les mots de ses accusateurs sont mis en scène dans le texte: «Un corps féminin qui jouit sans se reproduire est un corps traître. Un corps suspect. Un corps indompté. Un paria.» (ANBEF 122) L'attente qu'elle devienne mère, cette attente à laquelle son corps qui n'a pas enfanté est un défi, menace de compromettre l'autonomie de ses choix: «Ma liberté, en tant que femme, en tant qu'écrivaine, est contrainte.» (ANBEF 193)

La langue française a longuement été la langue d'amour pour Sinha, depuis sa décision de l'apprendre à l'âge de 22 ans. C'est en français qu'elle a pu avoir accès à une expression charnelle et chaleureuse, loin du tabou parental et sociétal de son enfance: «Une part majeure, sinon essentielle, de la réalité m'est ainsi accessible uniquement en français. Ma langue natale est étrangère à mes sensations, plaisir, volupté.» (ANBEF 106) Il est donc d'autant plus douloureux que cette langue à laquelle elle a si souvent voué ses émotions aimantes n'est plus clairement ancrée dans une forme d'expression amoureuse: «Ma patrie n'est ni l'Inde ni la France mais la langue française – cette déclaration jubilante que j'ai faite il y a quelques années est devenue une vérité triste.» (ANBEF 191) Les insultes auxquelles elle doit faire face dans l'espace public contribuent à un désillusionnement qui l'éloigne des mots d'amour, et la langue française elle-même est devenue divisée, bifurquée: «D'une langue vitale, le français m'est devenu une langue assassine. Elle me donne chaque jour des coups de couteau au flanc. Ou plus précisément une langue schizophrène. Deux réalités parallèles. L'une me détruit, l'autre me console et me répare.» (ANBEF 190) Se trouvant fouettée par une langue autant capable de consolation que de réparation a pour conséquence que l'écrivaine se sent obligée d'attirer l'attention sur le côté négatif du français dans son usage actuel en France. Le résultat est un livre qui pose des questions importantes à tous ceux et toutes celles qui le lisent: «Quel est

notre rôle au sein de la société à laquelle nous appartenons? Accepter les ghettos ou créer des espaces géométriques, des triangles, des lignes de communication?» (Alfaro 2022, 42) Il n'est pas un hasard que les questions liées aux lieux et à leur rapport à la langue soient posées par Margarita Alfaro dans cet article portant sur l'œuvre de Sinha.

5. Repérages

Au tout début de *L'autre nom du bonheur était français*, une sorte de cartographie se crée lorsque la voix narrative raconte à la première personne le trajet qu'elle adoptait chaque jour à travers la capitale pendant les mois qui suivaient son arrivée en France: «J'ignorais presque tout du reste de la ville et de ses alentours mais je lisais, je répétais, je récitais chaque mur, chaque ruelle et chaque recoin de la trajectoire que je m'étais imposée.» (ANBEF 11) Plusieurs lieux de son itinéraire sont nommés, parmi lesquels la place de la Sorbonne, le jardin du Luxembourg, le Café Rostand et le cinéma Saint-André-des-Arts. Mais ce périple se termine de manière significative à la Seine, sur le Pont des Arts où elle contemple à chaque fois «la coupole dorée de l'Académie Française», l'endroit où elle recevrait, des années plus tard, «le Prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises» avec des félicitations «pour le *courage*» de son choix d'écrire en français. (ANBEF 12) En traçant le parcours quotidien de ses premiers jours parisiens et en montrant qu'elle a atterri sous cette même coupole cérémonieuse, à l'intérieur de cet endroit si important pour la langue et pour la littérature françaises, Sinha donne une ouverture joyeuse à un livre situé fermement parmi des repérages personnels, sur un chemin idiosyncrasique. Celui d'une jeune femme qui s'est créée elle-même dans la ville-lumière. En contraste avec cette ouverture lumineuse, le texte devient de plus en plus sombre à mesure que l'autrice fournit les détails des discriminations auxquelles elle fait face dans ce même décor urbain. Mais ce n'est pas pour autant un livre «négatif», car l'écrivaine appelle à une solidarité en laquelle elle a confiance, un idéal de comportement dont elle a déjà témoigné en France et qu'elle met en scène dans son œuvre. Ce livre précis incarne l'espoir et pointe vers la solidarité: «Reste la fraternité, et la sororité, souvent lointaine, éparse, l'unique arme dans la lutte de survie.» (ANBEF 193)

Le défi a ainsi motivé une création littéraire. En transformant sa douleur en œuvre, Shumona Sinha génère un nouveau genre, soulignant une trajectoire unique et inventant de nouveaux points de repères littéraires. *L'autre nom du bonheur était français* est la manifestation d'un activisme. Il transcende un récit de soi en essai sur la société, et, ce faisant, le texte creuse profondément son sujet afin de partager les souffrances très personnelles de l'autrice avec un lectorat qui verra, à travers ces blessures, les modes de pensée d'un pays qui persécute en perpétuité une partie importante de sa population.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha », in : *Çédille : Revista de estudios franceses* 21, 21-45.
- Gefen, Alexandre (2018) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Moricet, Flora/Ortiz, Pierre-Henri (2018) : « Écrire pour réparer le monde : entretien avec Alexandre Gefen », in : *Nonfiction*, <https://www.nonfiction.fr/article-9286-ecrire-pour-reparer-le-monde-entretien-avec-alexandre-gefen.htm> [01.12.2022].
- Samoyault, Tiphaine (2022) : « L'autre nom du bonheur était français », de Shumona Sinha : le feuilleton littéraire de Tiphaine Samoyault », in : *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/12/01/l-autre-nom-du-bonheur-etait-francais-de-shumona-sinha-le-feuilleton-litteraire-de-tiphaine-samoyault_6152508_3260.html [01.12.2022].
- Simon, Catherine (2011) : « Shumona Sinha : « J'écris comme je crache » », in : *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/09/15/shumona-sinha-j-ecris-comme-je-crache_1572514_3260.html [06.09.2021].
- Sinha, Shumona (2017) : *Apatride*, Paris : L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.

Diana Mistreanu

Fiction littéraire et trouble de la personnalité narcissique. Une lecture de Shumona Sinha à travers le prisme des humanités médicales

« Mais les mots écrits ne traduisent pas toujours les troubles cachés. » (C 15)

Cette contribution propose une analyse systématique de l'œuvre romanesque de Shumona Sinha à travers le prisme des humanités médicales, ainsi que de la narratologie cognitive et de l'écopoétique. Interrogeant ses romans sous l'angle de l'illustration des caractéristiques du trouble de la personnalité narcissique, nous montrons que ces dernières constituent les lignes directrices du monde diégétique mis en scène d'un texte à l'autre. Elles façonnent ainsi non seulement les relations entre les protagonistes et celles qu'ils et elles nouent avec leur univers intime et social, mais aussi l'intrigue des récits, constituant souvent le moteur de l'action et la source du malaise et des décisions prises par les personnages. Le penchant vers l'exploitation, la prédation et l'attitude irrévérencieuse envers l'autre, dont l'humanité échappe constamment à celles et ceux atteints du trouble de la personnalité narcissique, se manifestent aussi bien au niveau des interactions sociales que dans le rapport à l'environnement, amenant le texte romanesque à poser des questions sur d'inquiétants aspects politiques, économiques et écologiques du monde contemporain.

1. Introduction

Dans un article de presse paru en juillet 2023, la vice-Première ministre et ministre de la Santé du Grand-Duché de Luxembourg, Paulette Lenert, « s'exprime sur son black-out pour la première fois » (Rodrigues 2023). Elle revient sur un épisode biographique survenu en mars 2021 quand, après une réunion tendue avec les membres du Parlement, elle est sortie faire une randonnée dans la nature, où elle s'est évanouie et a perdu conscience pendant plusieurs heures. La politicienne attribue cet épisode à un épuisement professionnel survenu en même temps que la séparation d'avec son partenaire de l'époque. Candidate socialiste au poste de Première ministre pour les élections législatives d'octobre 2023, elle a annoncé par la suite que les priorités de son mandat seraient la

crise du logement et la santé mentale et émotionnelle. Par-delà le tournant autothéorique (Fournier 2022) du discours politique, dans le cadre duquel l'expérience intime devient source de connaissance, de réflexion, voire d'action, et en dehors des stratégies discursives conçues de façon à humaniser l'image de la candidate à l'approche des élections, les deux objectifs que celle-ci annonce – rendre l'accès à un logement correct accessible à tous les résidents et donner la priorité à la santé mentale – peuvent être interprétés à la lumière des humanités médicales comme les manifestations d'une jonction entre des mécanismes sociaux et mentaux où psychologie, économie et politique se juxtaposent, d'une façon qui n'est pas toujours facile à éclaircir et dont la relation ne reçoit souvent pas l'attention qu'elle mérite. En effet, dans une culture occidentale contemporaine où, comme le montre le psychanalyste et critique littéraire Josh Cohen (2019) dans un de ses livres, il est devenu honteux de se reposer ou de ne pas travailler jusqu'à l'épuisement, le burnout et la difficulté d'avoir accès à un logement ne sont pas les résultats du hasard, et les expliquer uniquement à travers les théories politiques, économiques, sociales et culturelles ne clarifie qu'une dimension de ce système, en obliérant une autre, qui constitue une source importante d'informations pour tout projet qui se fixe pour objectif de proposer des solutions et des mutations sociales salutaires.

À la lumière de ces observations préliminaires, notre contribution a un triple objectif : le premier consiste à examiner l'œuvre de Shumona Sinha sous l'angle des humanités médicales, mettant en évidence la prolifération de ces dernières à souligner les caractéristiques centrales du monde diégétique mis en scène par l'auteurice d'un roman à l'autre. Le second objectif comporte une visée épistémologique, s'agissant de montrer que la fiction littéraire, terrain privilégié de la complexité narrative (Grishakova/Poulaki 2019) et de modélisation de mondes possibles (cf. Bell/Ryan 2019), contribue à une meilleure compréhension des problèmes du monde contemporain, constituant à la fois un outil de réflexion et une source de savoir sur ce dernier. Enfin, nous nous proposons également d'innover aussi bien dans le cadre de l'interprétation littéraire que dans celui des humanités médicales, en examinant une thématique qui a reçu peu d'attention de la part des deux, à savoir les représentations littéraires du trouble de la personnalité narcissique. Le cadre théorique de cette démarche est discuté dans le premier volet, alors que les deux suivants

montrent, par le biais de la narratologie cognitive d'un côté, et de l'éco-poétique de l'autre, que le narcissisme se manifeste dans l'œuvre de Shumona Sinha autant au niveau de l'univers mental des personnages que dans leur rapport à l'environnement.

2. Fiction littéraire, humanités médicales et trouble de la personnalité narcissique

Enracinées dans la prise de conscience de l'insuffisance d'une formation purement scientifique des cadres médicaux (Batistatou *et al.* 2010), les humanités médicales constituent un projet multi-, inter-, voire transdisciplinaire, engagé à développer aussi bien une nouvelle façon de pratiquer la médecine que de concevoir l'être humain. En effet, selon Brian Huruwitz et Rita Charon (2013), l'objectif de cette entreprise est de prendre au sérieux la dimension humaine de la médecine, en la transformant en objet d'étude afin de promouvoir une approche plus juste et plus empathique de la recherche et de la pratique dans les disciplines médicales. Ce domaine englobe par conséquent des sujets aussi variés que l'histoire de la médecine, la fonction de la culture dans les pratiques médicales, les dimensions sociales, éthiques et biopolitiques des nouvelles technologies et les représentations de la maladie dans la littérature et dans les arts. S'y ajoute comme corollaire l'objectif de mettre les connaissances en médecine à la disposition d'autres disciplines, voire d'en puiser dans d'autres branches du savoir. Soulignons que l'interdisciplinarité des humanités médicales ne découle aucunement d'une prescription idéologique, mais relève de l'idée que chercher des modèles explicatifs pour le même phénomène dans différentes disciplines nous permet de trouver de meilleures solutions aux problèmes posés par son propre domaine. Dans cette logique, la littérature est considérée à la fois comme une branche des humanités médicales et comme une source de connaissances, capable d'optimiser la pratique médicale par l'amélioration de la compréhension de l'expérience des patients. Comme le montrent Angela Woods et Anne Whitehead (2016), loin d'être réductible à sa dimension textuelle, la fiction littéraire pose des questions sur l'usage du langage et du récit, de même que sur la fonction et sur le contexte social, culturel et

historique, à savoir sur des notions pertinentes également dans le monde médical.

Dans leur article, «Critical Medical Humanities: Embracing Entanglement, Taking Risks», William Viney, Felicity Callard et Angela Woods (2015) soulignent le potentiel des humanités médicales à produire des innovations épistémologiques. C'est dans ce contexte que nous souhaitons proposer une lecture de l'œuvre de Shumona Sinha selon laquelle la création romanesque de celle-ci constitue une source de connaissances et de modélisation d'aspects difficiles à modéliser dans les sciences sociales et médicales classiques. Plus précisément, nous soutenons que par sa capacité à illustrer l'expérience individuelle au croisement des facteurs collectifs, le roman peut mettre en scène le rapport multidimensionnel entre les pathologies psychiatriques personnelles et le fonctionnement et l'organisation d'une société. Comme le montrent les sciences cognitives depuis plusieurs décennies, la cognition et l'action humaines influencent les environnements, et la complexité de cette dynamique peut être illustrée dans le récit. Ainsi, il s'agira ici notamment de montrer comment les manifestations pathologiques antisociales de la cognition individuelle, en l'occurrence, du trouble de la personnalité narcissique, deviennent des traits structurels et culturels collectifs.

Comme le précisent Drew Pinsky et Mark Young dans leur livre *The Mirror Effect: How Celebrity Narcissism Is Seducing America* (2009), dans la culture populaire, le narcissisme est associé à une préoccupation excessive de sa propre image, et particulièrement de son propre corps. Le narcissisme ne nous intéresse pourtant pas ici ni dans sa dimension mythique, ni en tant que rapport à sa propre image, mais au sens clinique, en tant que trouble de la personnalité. Dans la dernière version du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (2013, 669-672), le trouble de la personnalité narcissique est défini par l'Association américaine de psychiatrie comme une pathologie manifestant au moins cinq des symptômes suivants: un sens de sa propre importance qui amène la personne qui en souffre à s'attendre à être reconnue comme supérieure par ses semblables; de l'arrogance et peu (ou pas) d'empathie dans les relations interpersonnelles; des fantasmes, par exemple de succès illimité, de pouvoir, de splendeur, de beauté, de perfection, ou d'amour idéal; la conviction d'être spéciale et unique, accompagnée d'un besoin excessif d'être admirée; les rapports sociaux des narcissiques sont

dominés par l'envie et l'exploitation, ces derniers faisant souvent appel à des stratégies abusives, voire illégales, comme le mensonge, le chantage, la violence verbale ou physique. Dans la tradition psychanalytique, le narcissique a une psyché scindée, s'efforçant constamment de s'identifier avec une illusion d'infaillibilité qu'il projette devant ses propres yeux et ceux des autres – dédoublement qui renvoie au mythe du Narcisse grec amoureux de la réflexion de sa propre image (Ronningstam 2011). Chez Shumona Sinha, comme nous le verrons, ces caractéristiques se manifestent dans un premier temps au niveau de la structure même du monde dans lequel vivent ses personnages, constituant la ligne directrice de la compréhension des actions et des malaises de ces derniers.

3. Le monde diégétique sinhien – un esprit intermental narcissique

Si nous conceptualisons, en nous appuyant sur la théorie littéraire cognitive, le monde diégétique sinhien comme étant cognitivement réaliste (Troscianko 2016) et représentant un « esprit intermental » (Palmer 2010, 46-48), c'est-à-dire une entité collective dotée de traits particuliers et englobant l'activité mentale et les échanges de l'intégralité de ses habitants, tout en étant différente de la simple multitude formée par ceux-ci, il s'ensuit que ce monde fait preuve des caractéristiques relevant du trouble de la personnalité narcissique. En effet, si ce trouble se manifeste rarement au niveau des personnages individuels, il semble pourtant être tissé dans la structure de l'univers fictionnel auquel ces derniers appartiennent, déclenchant souvent l'intrigue ou ayant une influence déterminante sur le déroulement de l'action. Ainsi, la scission intérieure de la psyché et le dédoublement qui constituent le noyau du trouble de la personnalité narcissique (Schwartz-Salant 1982) se trouvent au cœur d'*Assommons les pauvres!*, représentant non seulement le fil rouge du roman, mais aussi le facteur qui a inspiré l'écriture de celui-ci. Dans ce texte, l'auteur met en scène un monde s'efforçant de maintenir l'image d'institutions fonctionnelles, démocratiques et empathiques, tout en fermant les yeux sur des phénomènes comme la traite d'humains et la crise humanitaire et écologique des ressortissants du Bangladesh et du Bengale-Occidental venus demander l'asile politique en France. La

conscience des problèmes rencontrés par les demandeurs d'asile, accompagnée par l'absence d'action judiciaire qui formerait de nouveaux cadres légaux susceptibles d'instaurer un système d'accueil plus juste – inaction qui à son tour favorise la traite d'humains et crée les conditions d'une immigration illégale – entraîne l'indignation et la colère de la narratrice, d'autant qu'étant interprète pour l'Office français de protection des réfugiés et apatrides (OFPRA), elle participe à la mise en place de ce système.

La disjonction entre l'image de l'OFPRA et la réalité se trouvant dans ses coulisses est dénoncée de manière récurrente dans le roman, aussi bien par la construction d'une sociologie de l'espace parisien où se passe l'action, que par la mise en scène des émotions de la protagoniste. Ainsi, aux quartiers chics de la capitale française, symboles d'une image valorisante du pays, s'opposent les espaces consacrés au traitement des demandeurs d'asile, rejetés vers la périphérie, au-delà des « zones dites privilégiées » (AP 24), « dans les lieux invisibles du pays » (AP 25). « On me raconte comment on survit dans des espaces étroits, clandestins, incrustés dans les plis secrets de cette ville, loués avec les derniers sous de l'aide sociale. Dans une pièce de cinquante mètres carrés comment vivent une quinzaine d'hommes. Loin des toits où les petites cheminées en terre cuite sont posées comme des mégots [...] » (AP 54-55), affirme la narratrice. Symptomatique, selon Gilbert Durand (2016, 66), du versant dysphorique de l'animalisation de l'autre, le fourmillement évoqué dans la description des habitations insalubres des demandeurs d'asile, dont la mise en texte renvoie à l'image des rongeurs traînant dans des sous-sols dépourvus d'hygiène, revient dans le roman : « Une camionnette blanche s'ouvre et laisse voir les hommes entassés comme des tranches de saumon, étrangers et ahuris. Les bateaux sombrent dans l'eau noire et les hommes remontent quand même, tels des fourmis sur une feuille vacillante. Les bateaux emportent dans leur soute les hommes avec les bagages et les cargaisons comme une pute dissimule sa grossesse et continue ses affaires. » (AP 62)

La prise de conscience de l'inaction face à la misère des demandeurs d'asile engendre au niveau de la protagoniste des émotions dysphoriques, variant de l'irritation à la colère et à la rage et étant accentuées par son impossibilité de créer des mutations mélioratives à l'intérieur du système d'accueil et de la loi humanitaire internationale. La frustration qu'elle ressent et l'injustice à laquelle elle assiste quotidiennement l'amènent à

déverser sa colère à l'improviste contre un demandeur d'asile rencontré dans le métro, ce qui la place, lors de la nuit passée au commissariat de police, dans la difficulté de construire le récit que Monsieur K., en train de l'interroger, veut entendre (AP 15). Son impossibilité à transformer son expérience en récit est à lire comme une réflexion métalittéraire, car démêler les fils et la logique des facteurs et actions qui expliquent son acte exige un éclairage d'une complexité narrative qui ne constitue pas le propre d'une déclaration devant la police, mais celui du roman. Notons par ailleurs que la fiction forme un thème récurrent dans le roman, complétant l'isotopie du faire-paraître propre au narcissisme par l'idée que celui qui s'avère capable d'inventer un récit biographique correspondant aux critères d'obtention du statut de réfugié recevra le droit de rester en France, dans une logique où les récits réels sur la pauvreté et les catastrophes naturelles qui poussent les gens à quitter leur pays n'ont pas de place dans le système judiciaire international. La dénonciation de cette aporie prend la forme d'un constat amer : « Les droits de l'homme ne signifient pas le droit de survivre à la misère. » (AP 11)

En outre, un terrain de prédilection de la manifestation des traits narcissiques sont les relations sociales, dans le cadre desquelles celui-ci apparaît dans la réification de l'autre et dans sa perception en tant qu'objet ou simple extension de ses propres besoins. Comme le montre Nina Brown dans son livre, *The Destructive Narcissistic Pattern* (1998), le narcissique n'est pas conscient de la frontière entre sa personne et autrui, qu'il perçoit comme un outil, une continuation de son propre monde, ce qui explique sa tendance à exploiter l'autre. De telles situations sont récurrentes chez Sinha, constituant un scénario social revenant d'un roman à l'autre. Pensons par exemple à la jeune femme se trouvant devant un homme souvent croisé par hasard ou bien représentant l'autorité politique ou administrative, qui la traite avec mépris, en la déshumanisant. C'est le cas de Mina dans *Apatriade*, lorsque celle-ci est devant les membres du Parti Communiste du Bengale-Occidental, qui l'infantilisent et la réifient : « Tu as grandi, dis donc, tu as bien grandi ! [...] Mais que fais-tu avec ces frondeurs ? C'est quoi, ce bazar ? Pourquoi te mêles-tu de tout ça ? [...] Tu n'as rien à m'expliquer ! Ta place n'est pas là. Tu vas arrêter ces folies. Occupe-toi de ta famille. » (A 24-25) Dans la même logique, la narratrice d'*Assommons les pauvres !* se retrouve souvent perçue comme une extension d'autrui, non seulement dans sa famille d'origine, comme la plupart

des héroïnes de Sinha, mais aussi lorsque, arrivée à Paris, on la réduit au statut d'objet de désir, et on lui refuse symboliquement la possibilité de s'autodéfinir et de ne pas vivre en conformité avec la classe sociale et le niveau intellectuel que la mentalité collective lui assigne. Les répliques de Monsieur K. ont ainsi une fonction de rappel à l'ordre, l'image de la femme démunie devant une institution pour laquelle elle constitue une source de méfiance étant récurrente chez Sinha – Esha, dans *Apatride*, se retrouvera dans la même situation devant Christophe Richard, l'employé de l'État qui doit étudier sa demande de naturalisation (A 40-46). C'est toujours Esha qui constitue un pur objet de désir pour l'ouvrier qui travaille sur son palier ; comme Mina, elle est perçue comme le pilier d'un mode d'organisation sociale qui lui prescrit de se marier et de devenir mère : « Comme un fait relevant de la physique quantique, l'absence d'un mari et celle d'un enfant lui tenaient toujours compagnie. Elle ne pouvait pas éviter le sujet. L'absence d'enfant ne la dispensait pas des questions sur cet enfant pas né. On lui demandait si elle était stérile, si elle n'était pas déjà ménopausée, et surtout on la soupçonnait d'être mal aimée. Elle était SDF, Sans Devoir Féminin. » (A 73) Dans une logique similaire, le drame de Mina, enceinte de Sam, et l'acharnement de toute une société (la famille de Sam, sa famille à elle, le système politique de l'État) à préserver une image de chasteté et d'honneur, en sacrifiant à cette fin la femme, donc la mère, et son enfant, constitue un effort de conserver une image déformée du réel au profit de la vie même. On y retrouve ainsi le mécanisme de dissociation narcissique comme pratique culturelle, sociale et politique, accompagné de la mise en place de mesures punitives (exclusion, exécution) visant le bouc émissaire – celui qui, par son comportement, ne contribue pas au faire-semblant, à la fausse image que la société se construit d'elle-même (Girard 1982).

Pour souligner le contraste entre, d'un côté, la brièveté des interactions sociales qui ont une composante narcissique, et de l'autre côté, leurs effets, nous pourrions penser à la solitude d'Esha (*Apatride*) pleurant lorsque ses collègues enseignants font preuve de peu d'empathie envers ses soucis et envers le comportement des élèves, décrits comme étant « bêtes et méchants » (A 32) : « En frottant son visage contre le drap, Esha essaya d'effacer la journée, les injures, les hurlements, les ricanements. » (A 33) S'y ajoutent les ressorts sociaux et culturels racistes valorisant une image de la femme plus qu'une autre et poussant Esha, à la fin du roman,

à s'imaginer différente, à opérer une scission intérieure et à fantasmer sur la possibilité de se morceler le corps pour correspondre à l'image idéale promue par la société (A 188). Notons que ce fantasme présent chez les personnages féminins de Sinha qui, arrivés en Occident, prennent conscience qu'il y a des phénotypes (conceptualisés comme des races, des nationalités, des façons de parler le français) valorisés davantage que d'autres, relève de l'eurocentrisme, dont une des composantes est le narcissisme collectif de l'Ouest (McCarthy 2010). Au niveau des relations sociales, l'œuvre de Sinha fait ainsi écho aux travaux sur le narcissisme du psychanalyste suisse Nathan Schwartz-Salant (1982). Selon ce dernier, le narcissisme se manifeste aussi par une incapacité à appréhender et accepter l'individualité de l'autre, dont les désirs, les pensées, les émotions ne sont pas perçus en tant que tels, mais analysés par rapport à sa propre vision du monde, à travers une grille éminemment binaire : l'autre est soit quelqu'un qui reflète l'image idéalisée que le narcissique a de lui-même, ou bien quelqu'un qui s'y oppose et est considéré comme un rival. Dans la même optique, Jean Arundale souligne dans *Identity, Narcissism and the Other. Object Relations and Their Obstacles* (2017) que la croyance du narcissique d'être spécial va de pair avec la minimisation de l'importance d'autrui, qui se manifeste non seulement dans les relations interhumaines, mais prend également la dimension d'un usage irréfléchi de la planète.

4. Narcissisme, prédation et exploitation de l'environnement

Dans un de ses ouvrages de vulgarisation scientifique, *Human psycho. Comment l'humanité est devenue l'espèce la plus dangereuse de la planète* (2020), le chercheur en neurosciences Sébastien Bohler conceptualise l'humanité comme un « superorganisme, monstrueusement performant, qui parasite la Terre comme un virus étouffe son hôte [et qui] possède dorénavant sa vie propre et se déploie d'après ses propres règles » (2020, 19). « L'essaim humain », continue-t-il, « a un impact plus important sur nos vies que nos propres décisions personnelles » (Bohler 2020, 20), le monde étant « à ce point transformé par l'action collective des humains et des machines que nous sommes, chacun individuellement, obligés de

vivre chaque jour en nous soumettant à ces structures» (Bohler 2020, 20-21). Cette vision pessimiste énoncée par Bohler se manifeste selon lui notamment dans le rapport des humains à l'environnement, décliné selon la logique des personnalités antisociales et se manifestant par le manque de respect, l'exploitation, la prédation et la cruauté. Une vision similaire se dégage d'une lecture écopoétique de l'œuvre de Shumona Sinha, qui met en texte les traces et les conséquences d'un usage irréfléchi, arrogant et dépourvu d'empathie de la planète, considérée non pas comme un habitat, mais comme une extension des humains. Ainsi, ces derniers sont représentés en train de disposer du vivant à leur aise – aussi bien des humains et des espaces habités par ceux-ci que de la nature.

L'une des facettes de l'image du déséquilibre écologique est la représentation de la ville de Calcutta, en proie à la pollution et à des perturbations anthropogéniques qui sont le résultat d'un capitalisme déchaîné ayant un impact négatif sur la qualité de la vie. Dans le roman homonyme, par exemple, « Calcutta fond comme une glace salie sous le soleil. Ceux qui s'affairent n'ont visiblement pas le choix. Ils rôdent, courent, gueulent et râlent. La vie est étalée sur le trottoir. Les arbres semblent retenir leur souffle. Les fast-foods devant l'aéroport ont baissé leur rideau. Les vastes champs qui bordent l'autoroute à l'infini sont plantés d'immeubles pareils à des jeux de Lego. Des marécages émergent d'énormes panneaux publicitaires qui promeuvent indifféremment des téléphones portables, des ordinateurs, le festival de Durga et la prévention du sida ... » (C 10). L'énumération d'objets crée un décor dans lequel les humains semblent ne pas trouver leur place et où, comme le souligne le philosophe britannique Mark Fisher (2009) dans son analyse du capitalisme contemporain, tout peut devenir marchandise, y compris l'anticapitalisme, symbolisé ici par le festival religieux de Durga, mentionné entre des technologies de communication et une campagne médicale. La sensation d'aliénation produite par la marchandisation et l'exploitation de l'espace revient dans la description à la troisième personne de l'arrivée de Trisha, la protagoniste du roman, à Calcutta : « Du hublot de l'avion, Calcutta lui paraît dense et étroite, lente comme un python qui ne peut plus digérer tout ce qu'il a ingurgité. Quand elle débarque, Trisha se sent étourdie par les bruits, le vacarme de la ville. La route de l'aéroport, bordée de chantiers çà et là, l'emmène au cœur de la métropole où se dressent de hauts *shopping malls* rutilants, semblables à des

ruches d'où l'argent coule comme du miel et autour desquels les gens rôdent, enivrés. On dirait qu'une nouvelle ville est en train de s'incruster dans l'ancienne, grise et poussiéreuse [...] » (C 19). Les effets néfastes des mutations urbaines sur l'état d'esprit de l'héroïne sont résumés dans la métaphore ophidienne concentrant l'avidité, la voracité et la bestialité et suggérant ainsi le degré extrême de déshumanisation de l'habitat. Cela nous renvoie aux travaux de la philosophe politique Corine Pelluchon, qui affirme que « ce système fondé sur l'exploitation illimitée de la Terre et des autres vivants génère des contre-productivités sociales et environnementales qu'il est désormais impossible de nier. Il nous dégrade ainsi intérieurement » (2020, 20). Comme d'autres écrivains contemporains, Sinha se glisse dans cette brèche d'ombre mélangeant exploitation et dégradation, pour illustrer les effets néfastes de l'usage que nous faisons du monde.

Si, comme le précisent Riccardo Barontini et Pierre Schoentjes (2022), la littérature s'est approprié la question climatique, qu'elle traite à sa manière, il convient de souligner que l'œuvre de Sinha ne se contente pas d'illustrer la pollution urbaine et les effets aliénants que l'exploitation capitaliste des humains et de l'espace a sur les personnages. L'écrivaine traite aussi, notamment dans *Assommons les pauvres!*, un aspect souvent négligé dans le discours sur le changement climatique, à savoir les mouvements démographiques entraînés par ce dernier. Comme le précisent Christel Cournil et Chloé Vlassopoulos, « en impactant les sociétés humaines les plus vulnérables, les changements environnementaux globaux (changements climatiques, érosion de la biodiversité, pénurie d'eau douce, pollution chimique de l'air et de l'eau, etc.) génèrent aujourd'hui des mobilités et des mouvements migratoires » (2015, 5) qui fragilisent les communautés humaines. Mais si « les enjeux environnementaux et climatiques préoccupent la sphère des défenseurs des droits de l'homme », « la protection universelle des droits de l'homme [...] demeure insuffisante pour englober l'ensemble des migrants environnementaux » (Cournil/Vlassopoulos 2015, 12). Cette question est placée au cœur du roman le plus célèbre de Sinha ; de nombreux demandeurs d'asile dont il est question dans ce texte sont des ressortissants du Bangladesh, un pays exposé à des risques naturels, notamment à des inondations dues à la crue des fleuves provoquée par la fonte de la banquise, ce qui affecte la production agricole et la qualité de la vie. La loi internatio-

nale humanitaire sous l'égide de laquelle fonctionne l'OFPRA, à savoir les Conventions de Genève adoptées à la suite de la Seconde Guerre mondiale pour protéger les victimes de guerres et des actes correspondant à un crime de guerre, n'offre pourtant pas de protection à ceux qui choisissent la migration pour des raisons écologiques ou économiques. Cette absence de cadre juridique pour les accueillir, projetée sur le fond de mutations environnementales de plus en plus inquiétantes qui augmentent le taux des migrants, est dénoncée par la narratrice dès l'incipit, par la construction d'une vision déshumanisée des gens qui « envahissent les mers comme des méduses mal-aimées » (AP 9), pour restituer ensuite leurs « récits au goût de larmes, âpres et cruels, récits d'hiver, de pluie sale et de rues boueuses, de mousson interminable comme si le ciel allait crever » (AP 9). Fuir « le pays d'argile que la baie noire avale, avec pour tout viatique le récit des peuples migrants » (AP 10) ne sera pourtant pas suffisant pour obtenir l'asile politique et le droit de résider en France. Ainsi, c'est l'importance accordée à la vie humaine qui est interrogée tout au long d'*Assommons les pauvres!*, un roman qui dépeint non seulement les failles des institutions, mais aussi celles d'une prise de conscience radicale de l'humanité de l'autre, prise de conscience présentée entre les lignes comme la seule méthode capable d'engendrer l'empathie et l'action susceptibles de produire des mutations salutaires dans un monde qui fonctionne, comme nous venons de le montrer, selon une logique narcissique.

5. Conclusions

Si nous considérons, avec Jerome Bruner (2010), que la littérature naît d'un besoin de modéliser le monde et que le texte littéraire est une mise en scène et une exploration de l'expérience, les romans de Sinha permettent d'appréhender l'expérience dysphorique des humains dans un modèle du monde doté de caractéristiques narcissiques. En illustrant la distribution sociale des effets de cette pathologie, l'écrivaine nous incite ainsi à dé-normaliser la logique narcissique dominant le fonctionnement de la planète. Elle nous pousse à conceptualiser les effets de la déshumanisation et de la prédation – qu'il s'agisse du vécu d'une héroïne qui pleure seule dans sa chambre après avoir été harcelée, ou de l'image

d'une planète en feu – comme des perturbations anthropogéniques, à savoir des modifications disruptives causées par l'action humaine. Au niveau métalittéraire, ce projet montre que la littérature dispose d'outils stylistiques et narratifs permettant non seulement de mettre en scène l'environnement, mais aussi d'engendrer une prise de conscience de ses failles et d'explorer de nouvelles manières d'être au monde qui limitent les perturbations anthropogéniques et permettent d'envisager un ordre social et politique plus sain et plus juste.

Bibliographie

- American Psychiatric Association (dir.) (2013) : *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fifth Edition. DSM-5*, Washington et Londres : American Psychiatric Publishing.
- Arundale, Jean (2017) : *Identity, Narcissism and the Other. Object Relations and Their Obstacles*, Londres : Routledge.
- Barontini, Riccardo/Schoentjes, Pierre (2022) : « Quand l'écologie s'impose en littérature », in : *Études* 4290, 95-104.
- Batistatou, Anna *et al.* (2010) : « The Introduction of Medical Humanities in the Undergraduate Curriculum of Greek Medical Schools : Challenge and Necessity », in : *Hippokratia* 14/4, 241-243.
- Bell, Alice/Ryan, Marie-Laure (dir.) (2019) : *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- Bohler, Sébastien (2020) : *Human psycho. Comment l'humanité est devenue l'espèce la plus dangereuse de la planète*, Paris : Pocket.
- Brown, Nina (1998) : *The Destructive Narcissistic Pattern*, Elmwood Park : Praeger.
- Bruner, Jerome (2010) : *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris : Retz.
- Cohen, Josh (2019) : *Not Working. Why We Have to Stop*, Londres : Granta Books.
- Cournil, Christel/Vlassopoulos, Chloé (2015) : « Gouvernance mondiale, dispositifs juridiques et organisations internationales. Présentation », in : Cournil, Christel/Vlassopoulos, Chloé (dir.) : *Mobilité*

- humaine et environnement. Du global au local*, Versailles : Quæ, 11-12.
- Cournil, Christel/Vlassopoulos, Chloé (2015) : « Introduction », in : Cournil, Christel/Vlassopoulos, Chloé (dir.) : *Mobilité humaine et environnement. Du global au local*, Versailles : Quæ, 5-10.
- Durand, Gilbert (2016) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Dunod.
- Fisher, Mark (2009) : *Capitalist Realism : Is There No Alternative ?*, Winchester : Zero Books.
- Fournier, Lauren (2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Girard, René (1982) : *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset.
- Grishakova, Marina/Poulaki, Maria (dir.) (2019) : *Narrative Complexity : Cognition, Embodiment, Evolution*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- Huruwitz, Brian/Charon, Rita (2013) : « A Narrative Future for Health Care », in : *The Lancet* 381/9881, 1886-1887, [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(13\)61129-0](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(13)61129-0) [15.12.2023].
- McCarthy, Bridie (2010) : « Identity as Radical Alterity : Critiques of Eurocentrism, Coloniality, and Subjectivity in Contemporary Australian and Latin American Poetry », in : *Antipodes* 24/2, 189-197.
- Palmer, Alan (2010) : *Social Minds in the Novel*, Columbus : Ohio State University Press.
- Pelluchon, Corine (2020) : *Réparons le monde. Humains, animaux, nature*, Paris : Payot & Rivages.
- Pinsky, Drew/Young, Mark (2009) : *The Mirror Effect : How Celebrity Narcissism Is Seducing America*, New York : Harper Books.
- Rodrigues, Ricardo J. (2023) : « Jour 19 : Paulette Lenert s'exprime sur son black-out pour la première fois », in : *Virgule* 12/07/20023, <https://www.virgule.lu/luxembourg/jour-19-paulette-lenert-sex-prime-sur-son-black-out-pour-la-premiere-fois/2052507.html> [15.12.2023].
- Ronningstam, Elsa (2011) : « Psychoanalytic Theories on Narcissism and Narcissistic Personality », in : Campbell, Keith/Miller, Joshua

- (dir.): *The Handbook of Narcissism and Narcissistic Personality Disorder: Theoretical Approaches, Empirical Findings, and Treatments*, Hoboken: John Wiley & Sons, 41-55.
- Schwartz-Salant, Nathan (1982): *Narcissism and Character Transformation: The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, Toronto: Inner City Books.
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres!*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2014): *Calcutta*, Paris: L'Olivier.
- Sinha, Shumona (2017): *Apatride*, Paris: L'Olivier.
- Troscianko, Emily (2016): *Kafka's Cognitive Realism*, New York: Routledge.
- Viney, William/Callard, Felicity/Woods, Angela (2015): « Critical Medical Humanities: Embracing Entanglement, Taking Risks », in: *Medical Humanities* 41/1, 2-7, 10.1136/medhum-2015-010692 [15.12.2023].
- Woods, Angela/Whitehead, Anne (dir.) (2016): *The Edinburgh Companion to the Critical Medical Humanities*, Édimbourg: Edinburgh University Press.

Daniela Mayer/Marina Ortrud M. Hertrampf

Shumona Sinha dans l'enseignement du français langue étrangère : Réflexions sur la didactisation dans le collège d'enseignement général à cycle court (*Realschule*) en Bavière

La présente contribution se situe dans le domaine de la didactique du français langue étrangère et décrit l'intégration de passages du court roman *Assommons les pauvres!* dans l'enseignement du français à la *Realschule* dans le Land allemand de Bavière. Après une brève réflexion sur l'importance de l'utilisation de textes littéraires dans l'enseignement du FLE, une description didactique d'une séquence d'enseignement est proposée.

1. L'enseignement du français dans les écoles bavaoises

Le système éducatif allemand est de nature fédérale, ce qui signifie que les différents types d'écoles et les programmes scolaires sont décentralisés et différents d'un Land à l'autre (cf. Schüttler-Hansper 2018). Dans l'enseignement secondaire, le français est l'une des langues étrangères modernes officielles avec l'anglais, l'espagnol et l'italien. Pendant longtemps, le français a été la principale langue étrangère moderne après l'anglais dans les écoles secondaires en Bavière.¹ Dans la plupart des écoles secondaires bavaoises, l'anglais est toujours la première langue étrangère. Au lycée, le français peut être choisi comme deuxième, voire troisième langue étrangère. Depuis quelques années, on observe cependant que de plus en plus d'élèves choisissent l'espagnol. Le nombre d'élèves qui étudient le français jusqu'à l'Abitur, l'équivalent allemand du baccalauréat, ne cesse de diminuer. Depuis une bonne dizaine d'années, il est également possible d'apprendre le français au collège d'enseignement général à cycle court (*Realschule*) dans le Land allemand de Bavière.

¹ Pour un aperçu du système scolaire bavarois, voir Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (2024).

La *Realschule* qui est achevée par un diplôme de fin d'études moyen, comparable au brevet, assure une formation générale et préprofessionnelle et accorde une importance particulière à la pratique. En ce qui concerne le français, qui peut être choisi à partir de la 5ème, cela signifie une formation en langue étrangère axée sur l'application. Une particularité de l'enseignement du français à la *Realschule* réside dans le fait que le diplôme DELF B1 est intégré à l'examen final de français à la *Realschule* et que les élèves peuvent l'obtenir en classe terminale (seconde) dans le cadre de l'examen final de français. En ce qui concerne le programme scolaire, une autre particularité de l'enseignement du français dans les *Realschulen* réside dans le fait que le programme scolaire offre aux enseignant.e.s une très grande marge de manœuvre pour la concrétisation du programme. Cela permet facilement aux enseignant.e.s engagé.e.s d'enseigner différents contenus linguistiques et culturels par le biais de textes littéraires.

2. La place de la littérature de langue française dans l'enseignement du FLE

Les élèves n'aiment pas lire. Ce qui est vrai pour la langue maternelle l'est encore plus pour les langues étrangères (cf. Hertrampf 2018). En discutant avec des professeur.e.s de français, nous soupçonnons pourtant que la désaffection des élèves pour la lecture est présentée comme un prétexte à leur propre désintérêt pour la littérature. Même s'il ne s'agit là que d'une impression personnelle, le fait est que peu d'enseignant.e.s travaillent volontairement avec des textes littéraires dans leurs classes de français. Cela ne vaut pas seulement pour la *Realschule* avec son orientation professionnelle et pratique, mais aussi pour le *Gymnasium*, bien que le programme scolaire prévoit l'enseignement de certains classiques littéraires comme Molière ou des succès de la fiction contemporaine comme Anna Gavalda ou Éric-Emmanuel Schmitt. Mais pourquoi cette grande réticence à l'égard des textes littéraires, là où cela n'est pas obligatoire ?

Bien évidemment, un certain niveau de compétences linguistiques de base est la condition préalable à toute étude de textes littéraires et, en effet, c'est cet argument qui est très souvent mis en avant par des enseignant.e.s qui affirment que le niveau scolaire n'est pas du tout suffisant pour comprendre le langage poétique. En plus, il est régulièrement

avancé que les grilles horaires pour l'enseignement du français sont trop faibles pour intégrer l'enseignement de la littérature. Ces deux arguments sont certainement valables, mais nous aimerions plaider pour le fait que l'on peut tout à fait travailler avec des extraits de textes littéraires dans les cours de français même orientés vers la pratique linguistique.

Même si l'on ne peut pas s'attendre à une analyse intensive des qualités esthétiques, poétiques et narratives d'un texte littéraire avec des groupes d'apprenant.e.s d'un niveau linguistique relativement faible, le travail avec des textes littéraires présente, à notre avis, plusieurs avantages par rapport aux textes des manuels scolaires ou aux textes factuels. Sans prétendre à l'exhaustivité, les aspects suivants en font partie :

- Les élèves ont la possibilité d'entrer en contact avec des textes authentiques.
- Les élèves découvrent ainsi que des thèmes et des problématiques de pertinence actuelle sont également traités dans la littérature. Surtout des élèves issu.e.s de familles à un faible niveau d'éducation ont une image erronée de la littérature, qu'ils considèrent comme distante et élitiste.
- Le fait que les textes proviennent d'écrivain.e.s vivant.e.s peut avoir un effet très stimulant.
- La comparaison entre le langage standard et le langage littéraire (valeurs poétiques et esthétiques) met en évidence les différentes fonctions et effets de la communication.
- Les qualités esthétiques peuvent être expérimentées et discutées à partir du texte.

Selon nous, tous ces aspects sont également valables pour la lecture de très courtes citations de textes.

Comme les autrices de cette contribution sont convaincues que le traitement de textes littéraires est d'une importance capitale, même dans des classes au niveau linguistique relativement faible, nous avons lancé un projet dans le cadre duquel un concept pédagogique a été développé, dans lequel des extraits du texte *Assommons les pauvres!* de Shumona Sinha sont utilisés dans les cours de français de la *Realschule*.²

² Pour une réflexion de fond sur l'utilisation de ce roman en cours de FLE, voir Hertrampf (2022). Pour des études sur Shumona Sinha voir également Hertrampf (2020, 2021a et 2021b).

3. Shumona Sinha dans une classe de FLE : documentation didactique et expériences pédagogiques

Le projet de littérature se rattache harmonieusement au dernier chapitre du manuel scolaire *Tous ensemble 3 Bayern* (2021, 88-90) : ce chapitre présente une courte histoire d'un garçon qui quitte la Tunisie pour Paris et découvre la capitale peu à peu, avec toutes ses facettes. Le *programme de la Realschule*³ en Bavière stipule également que les élèves doivent prendre conscience de la diversité de la vie, des chances et des problèmes de l'agglomération parisienne.

Même si le court roman de Shumona Sinha *Assommons les pauvres !* est très exigeant sur le plan linguistique en raison de son écriture condensée et poétique, la lecture de passages choisis du texte se prête au traitement thématique de la migration, de la discrimination et de la violence ainsi que du métro parisien comme espace de contact et de conflit.

La séquence d'enseignement a débuté par la présentation de l'autrice : comme les vidéos d'interviews de l'autrice sont trop difficiles à comprendre pour les apprenants, nous avons eu recours à l'IA et avons généré une vidéo simple dans laquelle l'autrice se présente elle-même à l'aide de l'application « Photospeak ». Les informations biographiques ont pu être transmises de manière syntaxique suffisamment simple pour que les apprenants puissent les comprendre et en parler. Guidé par des questions directrices, on a mis en évidence que Shumona Sinha n'écrit pas seulement dans sa langue maternelle, mais en tant qu'autrice exophone en français, ce qui présente un certain potentiel d'identification puisque les élèves sont aussi des apprenant.e.s de français, ce qui les a beaucoup impressionné.e.s.

Au total, quatre passages de texte ont été lus et discutés avec les élèves au cours de la séquence d'enseignement (AP 32-35, 118-119, 131-132 et 139-142).

Le premier passage décrit le mouvement de va-et-vient de la narratrice qui, en tant que migrante, vit dans le centre et non pas dans les tristes banlieues comme la grande majorité des migrant.e.s. Elle se déplace de sa résidence à son lieu de travail. Cela ressemble à un voyage du monde prospère du Nord vers le monde désolant du Sud :

³ Cf. Institut für Schulqualität und Bildungsforschung (2021).

En sortant du métro, au carrefour, je me suis perdue. Aucun repère. [...] Le quartier entier était un bazar en plein air, une poubelle ouverte. [...] C'était un ghetto. Un autre pays. Celui que j'avais réussi à laisser derrière moi. Il était impossible de croire qu'il existait encore une ville lumineuse pas très loin d'ici. Le métro m'avait emmenée au bout du tunnel au bout du monde dans ce pays poubelle envahi par les méduses mal-aimées. (AP 118-119)

Les élèves allemand.e.s, qui ne connaissent généralement que le côté beau et touristique de Paris, découvrent, par le biais du texte, le côté moins connu de Paris. L'opposition entre le centre et la périphérie est rendue perceptible aux élèves par la dichotomie entre le clair et l'obscur dans la représentation et peut être articulée dans leurs propres mots.

Le deuxième passage du texte décrit le métro parisien comme un espace de contact angoissant des masses de personnes pressées :

Parfois ma peur se transformait en colère. [...] Dans la grande gare aux murs en céramique bleu foncé, aux colonnes pareilles aux banyans, où une foule de gens pressés cavalaient en tous sens, se faisant avaler par les coulées profondes qui descendaient vers les quais et les trains qui les vomissaient ailleurs, je calculais mes pas pour suivre un trajet direct. Je traversais le mur mouvant des passants avec un seul but en tête : ne pas me laisser impressionner par les autres et ainsi ne pas changer ma trajectoire. Que les autres me devançaient m'était égal. Il ne fallait pas que moi je recule ou bifurque. Pourtant les jeunes femmes sombres, marron, chocolatées, pâles, ambrées, dorées, roses, cuivrées, bombées comme des bouteilles de porto, des quilles de bowling, fines comme des croquis inachevés, en short et en débardeur flashy, en jupe à volants, en jean cigarette, jean tuyaux, accompagnées de jeunes hommes en jogging ou en jean tombant, en jean cigarette ou tuyaux, qui couraient vers leur rendez-vous hebdomadaire, réussissaient à m'impressionner et à me faire dévier de mon chemin. (AP 131-132)

Ce passage, avec ses nombreuses énumérations et descriptions, n'est pas facile à saisir pour les apprenant.e.s. Pour alléger le contenu et la langue du passage, nous avons demandé aux élèves, à l'aide d'une fiche de travail (ill. 1), de tirer au sort chacun.e une description de personne, de la dessiner (cf. ill. 2) et de la présenter à la classe. La tâche exige d'une part la compréhension linguistique, d'autre part la transposition créative graphique favorisant l'exécution du processus d'apprentissage de nombreuses expressions pour décrire des vêtements et des personnes, devenant motivante grâce à la partie amusante. La description de la personne dessinée favorise les compétences orales et approfondit les compétences lexicales.

Après l'élaboration créative, la lecture de l'extrait correspondant a suivi. Dans un deuxième temps, les élèves ont été amené.e.s à identifier

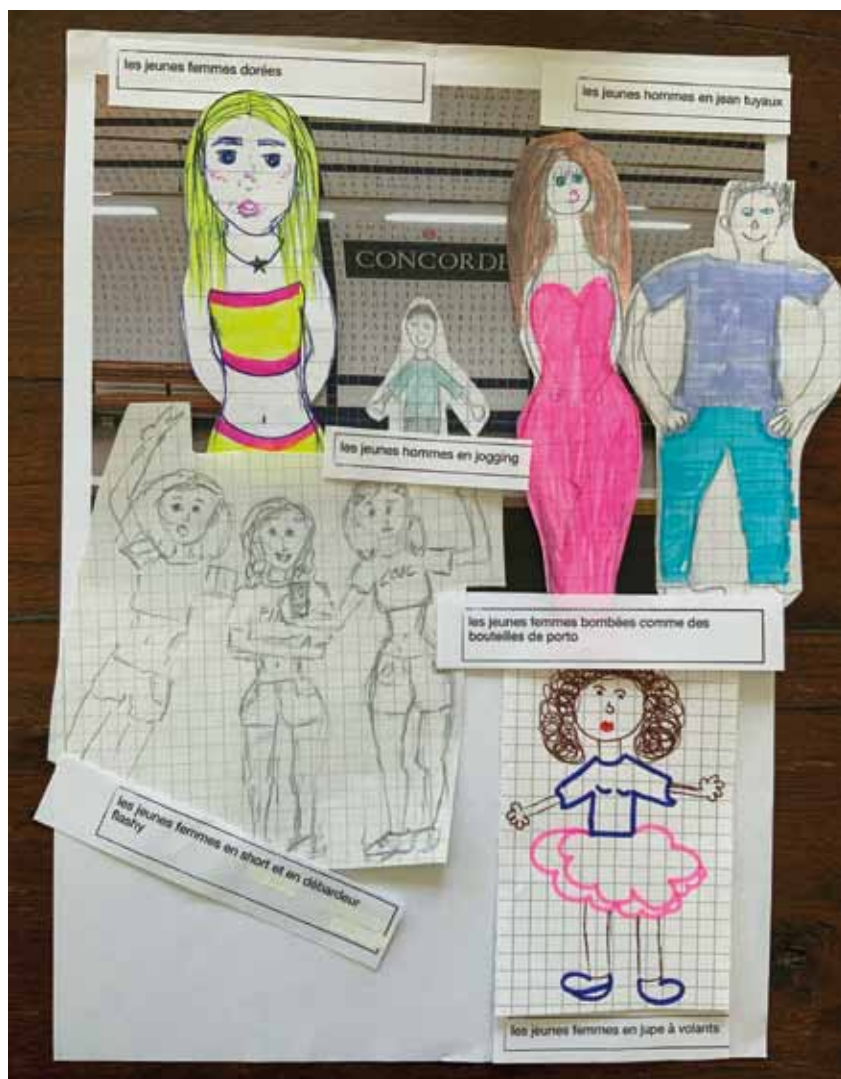
4. Dans le métro, on rencontre des gens différents. Tirez au sort une personne et dessinez-la. Présentez votre dessin devant la classe.

les jeunes femmes sombres	les jeunes femmes marron
les jeunes femmes chocolatées	les jeunes femmes pâles
les jeunes femmes ambrées	les jeunes femmes dorées
les jeunes femmes dorées	les jeunes femmes roses
les jeunes femmes cuivrées	les jeunes femmes bombées comme des bouteilles de porto
les jeunes femmes bombées comme des quilles de bowling	les jeunes femmes fines comme des croquis inachevés
les jeunes femmes en short et en débardeur flashy	les jeunes femmes en jupe à volants
les jeunes femmes en jean cigarette	les jeunes femmes en jean tuyaux
les jeunes hommes en jogging	les jeunes hommes en jean tombant
les jeunes hommes en jean cigarette	les jeunes hommes en jean tuyaux

III. 1 Descriptions de gens différents dans le métro, illustration propre

les sentiments ressentis par le personnage principal dans le métro bondé. Par la suite, nous avons utilisé un autre exercice de révision des expressions de sentiments afin d’approfondir ce champ lexical.

Le troisième passage sélectionné traite de la migration et de l’asile (AP 32-35). Il s’agit d’une part des raisons qui poussent à quitter son pays natal et d’autre part du comportement intimidant et discriminatoire des fonctionnaires français envers les demandeurs d’asile. Comme il s’agit d’un passage plus long et plus difficile pour les apprenants, on a travaillé de manière interactive avec un jeu de rôle: trois collègues ont



III. 2 Dessins de gens différents dans le métro, illustration propre

lu à voix haute l'interview qui s'est déroulée entre un demandeur d'asile et un agent dans un bureau de l'immigration, ce qui a grandement facilité aux élèves la compréhension en raison du rythme lent de la parole et de la situation décrite. En regardant et écoutant la présentation, les

Frères / soeurs: un frère, une soeur, un frère mort

Etat civil: célibataire

Enfants: non

Métier: non, aidé dans une épicerie

Raison d'avoir quitté son pays: les terroristes

III. 3 Exercice de compréhension orale, illustration propre

élèves devaient réaliser les tâches de compréhension orale illustrées ci-dessus (ill. 3).

Après avoir suffisamment discuté du contenu de l'interview, c'était le tour des élèves d'écrire leur propre interview dans un bureau d'immigration et d'en faire un enregistrement audio ou un film. Une élève a créé une BD merveilleuse en utilisant l'application « FlipaClip ». Les illustrations 4-8 en montrent quelques extraits.

Enfin, nous avons travaillé ensemble sur un des passages-clés du roman (*AP* 139-142) : à partir de différentes parties du roman, les élèves devaient essayer de comprendre, à l'aide d'Internet ou d'un enseignant, quel incident se produisait dans le métro et pourquoi. À ce stade, de nombreux élèves ont atteint leurs limites. Les meilleurs élèves de la classe ont pu commencer à comprendre pourquoi un homme était mort dans le métro bondé à cause d'une bouteille de vin rouge et l'ont présenté au reste de la classe à l'aide d'images figées (ill. 9). De cette manière, l'intrigue a pu être rendue compréhensible pour tous les élèves et la compréhension du texte a finalement été assurée.



III. 4-8 Extraits de la BD animée de Svenja Hauff, élève de 15 ans à la Real-schule à Bobingen



III. 9 Image figée de l'homme mort dans le métro bondé à cause d'une bouteille de vin rouge, illustration propre

4. En guise de conclusion

Pour conclure, je (Mayer) dois dire que cela a été pour moi une expérience précieuse. Je n'ai reçu que des réactions positives à la fin du projet de la part des élèves (et les élèves sont généralement très critiques) !

Le projet d'aborder des passages choisis du roman de Shumona Sinha avec des élèves d'un niveau de langue relativement élémentaire était sans aucun doute audacieux et risqué. Le fait que les élèves aient tous donné un feedback positif, bien que la lecture soit généralement peu appréciée et qu'il s'agisse d'une lecture très exigeante sur le plan linguistique, a mis en évidence le fait qu'il vaut vraiment la peine de prendre le risque de travailler avec des textes littéraires en cours de FLE.

Bibliographie

- Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (2024): « Bienvenue! Le système scolaire bavarois », <https://www.km.bayern.de/franzoesisch.html> [15.01.2024].
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2018): « (K)Eine Zukunft für den fremdsprachlichen Literaturunterricht an Schulen?! Perspektiven und Ansätze », in: *HeLix* 11, Dossier « Literaturwissenschaft in schwierigen Zeiten », 41-61.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2020): « Shumona Sinha », in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 6, 1-26.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2021a): « Urbane (Über-)Lebensräume von Migrantinnen in den Romanen von Shumona Sinha », in: Hertrampf, Marina Ortrud M./Hagen Kirsten von/Nohe, Hanna (dir.): *Au carrefour des mondes. Récits actuels de femmes migrantes / An der Schnittstelle der Welten Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich: AVM, 101-131.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2021b): « Im Mahlwerk der Asylmaschinen: Das Individuum zwischen faktischen Migrationserfahrungen und fiktionalen Migrationsnarrativen », in: Böhm, Roswitha/Tiller, Elisabeth (dir.): *Die mediale Umwelt der Migration. Kulturelle Aushandlungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript.

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2022): « Migration mal anders: Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* », in : *Französisch heute* 53.2, 15-19.
- Institut für Schulqualität und Bildungsforschung (2021): *Lehrplan+ Französisch*, <https://www.isb.bayern.de/schularten/realschule/lehrplan/> [15.01.2024].
- Schüttler-Hansper, Martina (2018): « Comment fonctionne le système scolaire allemand », in : deutschland.de, 19.11.2018, <https://www.deutschland.de/fr/topic/savoir/un-resume-du-systeme-scolaire-en-allemande> [15.01.2024].
- Sinha, Shumona (2011): *Assommons les pauvres !*, Paris: L'Olivier.
- Staub, Falk (2021): *Tous ensemble 3 Bayern*, Stuttgart: Klett-Verlag.

Biobibliographies des contributrices et contributeurs

Andreea APOSTU est chercheuse à l'Institut d'Histoire des Religions de l'Académie Roumaine et ancienne collaboratrice du département de Langue et Littérature Française de l'Université de Bucarest. Ses sujets de recherche sont : la bibliographie potentielle de Mircea Eliade (1926-1932), le médiévalisme, la présence de la religion dans la littérature et la peinture, la relation texte-image aux XIX^e et XX^e siècles. Sa thèse, *Réminiscences médiévales dans l'œuvre de Maurice Denis*, portant sur le médiévalisme religieux et laïque du peintre Maurice Denis, a été publiée en 2021 aux éditions Classiques Garnier.

Cécile BONNEMAISON-RULLON est enseignante agrégée en lettres modernes, certifiée théâtre, à Bourges. Doctorante en littérature comparée depuis septembre 2020 sous la direction de Sylvie Humbert-Mougin, elle est rattachée au laboratoire ICD (Interactions culturelles et discursives) de l'école doctorale Humanités et Langues de l'université de Tours. Son domaine de recherche est la représentation de l'exil et l'expression du sujet multiculturel chez les auteurs de la diaspora indienne. Sa thèse est intitulée *Poétiques du « Tiers Espace » : transferts, réécritures et métamorphoses chez les auteurs de la diaspora indienne*. En avril 2022, elle est intervenue au colloque « Voix diasporiques : larmes, silences, rire » de l'Université Babeş-Bolyai, et a publié un article dans la revue *Méditations Littéraires* en décembre 2022. Elle est par ailleurs l'autrice d'un recueil de poésies sur l'exil pied-noir aux Éditions des Deux Rues (2022).

Pankhuri BHATT est actuellement assistante universitaire et doctorante à l'Institut de romanistique de l'Université de Graz. Auparavant, elle a enseigné à l'Université de Doon en Inde. Elle a été boursière d'un double master Erasmus Mundus en cultures littéraires européennes et a étudié dans ce contexte à l'Université de Strasbourg en France et à l'Université di Bologna en Italie. Elle est également titulaire d'un M. Phil. de l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi. Ses intérêts de recherche incluent la migration, la nature, les récits de voyage et l'Inde dans les littératures française et italienne.

Guillaume BRIDET est professeur de littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université Sorbonne Nouvelle, membre de l'UMR THALIM et président de la SELF XX-XXI. D'abord spécialiste des avant-gardes françaises du premier vingtième siècle dans leur relation à la politique et aux discours de savoir, il inscrit depuis plusieurs années ses recherches dans le cadre des études postcoloniales et de la théorie de l'histoire littéraire. Il a ainsi récemment dirigé ou codirigé les collectifs *Romain Rolland: un écrivain mondial?* (Munich, AVM, 2023) et *Passeurs, alliés et transfuges à l'époque coloniale* (Paris-Pondichéry, Kailash, 2019). Il a publié une nouvelle traduction de *Nationalisme* de Rabindranath Tagore (Paris, Classiques Garnier, 2021), ainsi que *Rabindranath Tagore. Quand l'Inde devient monde* (Dijon, EUD, 2020).

Sylvie FREYERMUTH est *full professor* de langue et littérature françaises à l'Université du Luxembourg, où elle enseigne la littérature et la linguistique françaises, après avoir passé la majeure partie de sa carrière en France. Spécialiste de la seconde moitié du XX^e siècle et du XXI^e siècle, elle s'intéresse notamment à l'inscription, dans la littérature, des questions sociales, politiques et économiques. Elle a également consacré deux essais et une quinzaine d'articles à l'œuvre de Jean Rouaud et travaille actuellement, dans une perspective cognitive, sur la constitution de la mémoire autobiographique chez cet auteur. Quelques publications: Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville. Géographies littéraires et sociales*, Berne, Peter Lang, 2014, 522 p.; Sylvie Freyermuth et Diana Mistreanu (dir.), *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, Paris, Hermann, 2022, 222 p.

Vera GAJIV, chercheuse en postdoctorat à l'Université de Turin, a obtenu le diplôme de doctorat en Langues, Littératures et Cultures Modernes à l'Université de Vérone et le diplôme de doctorat en Littérature française, francophone et comparée à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis de Paris. Ses études et ses publications portent principalement sur l'œuvre des auteurs francophones, en particulier sur la critique génétique, la traduction et l'exil linguistique et littéraire. Actuellement, elle travaille à un projet triennal (2023-2026) autour de la francophonie et de la francophilie en Italie et donne des cours de langue et littérature françaises à l'Université de Ferrare.

Marina Ortrud M. HERTRAMPF est professeure de littératures et cultures françaises, francophones et espagnoles à l'Université de Passau (Allemagne). Présidente de l'association Romain Rolland en Allemagne. Domaines de recherche: la littérature française contemporaine (p.ex. Deville, Ernaux, Lafon, Sinha), la littérature rom, la francophonie littéraire, la littérature française de la Grande Guerre (Jouve, Rolland), la littérature espagnole de l'âge d'or, l'intermédialité, la BD, l'espace dans la littérature, la ruralité, la migration et la transculturalité. Pour ses publications voir ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8932-2193>. Pour un CV détaillé, voir: <https://www.phil.uni-passau.de/romanistik-frankreich/team/prof-dr-hertrampf/>.

Sharmili JAYAPAL est professeure adjointe dans le département de français à l'Université de Pondichéry, dans le sud de l'Inde, depuis 2010. Ayant commencé ses études de français en Algérie, elle s'installe ensuite à Pondichéry pour finir son master et son doctorat, en 2013. Sa thèse de doctorat analyse le thème de la quête dans l'œuvre de Nathacha Appanah. Ses centres d'intérêt portent sur la littérature francophone contemporaine (particulièrement celle de l'océan Indien), la littérature migrante, l'écriture féminine ainsi que les tendances récentes dans la didactique du FLE. Ses publications et ses communications portent notamment sur l'œuvre d'écrivaines francophones contemporaines, mais également sur l'apprentissage et l'enseignement du FLE dans le contexte indien, et sur l'utilisation des TICE dans la salle de classe. Elle a fait de nombreuses communications dans des colloques nationaux et internationaux. Elle est également la coéditrice d'un ouvrage qui explore les enjeux de l'apprentissage et de l'enseignement des langues étrangères après le Covid. Elle a animé de nombreuses activités pour les étudiants de Master, et à l'occasion de la Journée de la Francophonie, elle a également animé des ateliers pour les étudiants de FLE.

Daniela MAYER a étudié le français et l'anglais à Ratisbonne pour devenir enseignante. Elle travaille actuellement comme enseignante à la Realschule de Bobingen. Elle est examinatrice officielle des examens DALF en Bavière. Elle est la responsable centrale de la formation des professeurs de français dans les Realschulen bavaoises et a travaillé en tant que conseillère spécialisée auprès de la maison d'édition Klett sur le

manuel scolaire *Tous ensemble 1-4*, édition bavaroise (2019). Elle a reçu la distinction de chevalier de l'ordre des Palmes académiques pour ses mérites dans la promotion du français.

Diana MISTREANU est chercheuse postdoctorale à l'Université de Passau et chercheuse invitée à l'Université de Szeged. Elle s'intéresse à la littérature et à la théorie littéraire et narrative dans une perspective interdisciplinaire. Ses domaines de recherche sont les études littéraires cognitives, les humanités médicales, les littératures autochtones du Québec, l'écriture de soi, la zoopoétique, la fiction translingue et les littératures contemporaines de langue française et espagnole. Ses articles ont paru, entre autres, dans *Dalhousie French Studies*, *Fixxion* et *SubStance*. Elle a notamment publié un volume collectif coédité avec Marina Ortrud M. Hertrampf, *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français* (AVM, Munich, 2024), un autre volume collectif coédité avec Sylvie Freyermuth, *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires* (Paris, Hermann, 2023) et une monographie sur la représentation de l'activité mentale dans l'œuvre d'Andreï Makine (*Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris, Hermann, 2021).

Alison RICE est Professeure de littératures française et francophone à l'Université de Notre Dame aux États-Unis. Elle est l'autrice du site web *Francophone Metronomes* contenant des entretiens filmés avec dix-huit écrivaines de divers lieux et de différentes générations qui écrivent en français. Ses deux premiers livres traitent surtout des écrits autobiographiques des auteurs maghrébins de langue française. Son livre le plus récent, *Worldwide Women Writers in Paris* (Oxford University Press) se penche sur les publications en français des femmes du monde entier qui sont venues dans la capitale française et sont devenues autrices de langue française. Shumona Sinha, avec qui Alison a réalisé un entretien filmé en 2013, prend une part importante dans cette étude.

Ana Belén SOTO est maîtresse de conférences à l'Université Autonome de Madrid où elle enseigne aussi bien la littérature moderne et contemporaine que le FLE et la Didactique du FLE. Ses recherches et ses publications portent sur l'analyse de la littérature française et francophone de l'extrême contemporain sous le prisme de l'autofiction, de la production littéraire au féminin, de l'expérience de l'entre-deux ainsi que sur

les articulations entre littérature et société. Elle fait partie du groupe de recherche ELITE-UAM (Étude des Littératures et Identités Transnationales en Europe) dont les travaux portent sur la littérature interculturelle en Europe. Parmi ses publications les plus récentes, il convient de signaler qu'elle a codirigé la monographie intitulée *Écrivaines interculturelles francophones en Europe: regards créatifs, voix inclusives* (Çédille: Revista de estudios franceses 2022), ainsi que le volume collectif intitulé *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Peter Lang 2020).

Romaniste, slavisant et comparatiste, **Martina STEMBERGER** est enseignante à l'Université de Vienne (habilitation en lettres romanes et littérature comparée) et membre associée du Centre de Recherche sur les Cultures et les Littératures Européennes de l'Université de Lorraine. Principaux domaines de recherche: littératures de langue française XVII^e-XXI^e siècles, relations culturelles et littéraires Russie/Europe de l'Est-Occident, littérature de voyage, études de genre, métafiction, intertextualité/intermédialité, réception des classiques, fanfiction. Publications choisies: *Littératures croisées. La langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe*, Nancy 2017 (dir. avec L. Chvedova); *La Princesse de Clèves, revisited. Re-Interpretationen eines Klassikers zwischen Literatur, Film und Politik*, Tübingen 2018; *Homer meets Harry Potter. Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*, Tübingen 2021; *Corona im Kontext. Zur Literaturgeschichte der Pandemie*, Tübingen 2021.

Dirk WEISSMANN est professeur au Centre de Recherches et d'Études Germaniques de l'Université Toulouse – Jean Jaurès et chercheur associé à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), Paris. Ses recherches portent, entre autres, sur la littérature allemande récente (de l'époque de Goethe jusqu'à nos jours), les études littéraires interculturelles, les relations entre littérature et multilinguisme, les transferts culturels franco-allemands, l'histoire des idées dans l'espace germanophone et la théorie et l'histoire de la traduction (littéraire).

