

Vol. V Issue 1
(July-December 2021)

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

UGC Care Listed

Caraivéti

Démarche de sagesse

Peer Reviewed and Refereed Biannual International Journal



Department of French Studies

Banaras Hindu University

Varanasi

Website: www.caraiveti.com



Langers International

Printed by:

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

Published by:

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

Printed at:

Langers International

Published at:

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

Editor in Chief:

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

© Author

ISSN : 2456-9690

RNI No : UPBIL/2017/73008

Website: www.caraiveti.com

Email : caraivetifrnbnhu@gmail.com

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

Vol. V Issue 1 July-December 2021

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

—*Editorial Board*

Advisory Board

- **Prof. Devendra Kumar Singh**, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India, E-mail : dksingh15@rediffmail.com, (M) + 91-9336935545.
- **Prof. Ashok Singh**, Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India, E-mail : ashoksinghh55@gmail.com, (M) + 91-9454820806.
- **Prof. Anita Singh**, Department of English, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India, E-mail : anitasinghh@gmail.com, (M) + 91-9451722121.
- **Prof. Siddharth Singh**, Department of Pali and Buddhist Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India, E-mail : ssinghbhu@gmail.com, (M) + 91-9236017007.
- **Prof. Nisar A. Barua**, Department of Economics, Gauhati University, Guwahati-781014, Assam, India, E-mail : nissar12@gmail.com, (M) + 91-9864034527.
- **Prof. Vinodanand Tiwari**, Department of Foreign Languages, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India, E-mail : vinodanand.bhu@gmail.com, (M) + 91-9935940494.
- **Prof. Sadanand Shahi**, Department of Hindi, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India, E-mail : sadanandshahi@gmail.com, (M) + 91-9616393771.
- **Prof. Ajai Kumar Singh**, Department of History of Arts, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India, E-mail : ajay.vns@gmail.com, (M) + 91 – 9450531979.
- **Prof. Sadashiv Kumar Dwivedi**, Department of Sanskrit, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India, E-mail : sadashivdwi@yahoo.co.in, (M) + 91 – 9454860068.
- **Prof. Prayaas Chaturvedi**, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail : prayas_bhu@rediffmail.com, (M) +91-9935940364.

Editorial Board

- **Prof. Nalini J. Thampi**, Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India. E-mail : drnalinijthampi@yahoo.co.in, (M) +91-7598191739.
- **Prof. Chitra Krishnan**, Former Chairperson, Department of French and Other Foreign Languages, School of English and Foreign Languages, University of Madras, Chennai-600005, India. E-mail : chikrish@yahoo.fr, (M) +91-9840029337.
- **Prof. Abhijit Karkun**, Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India. E-mail : chotkun@hotmail.com, (M) +91-9868235267.
- **Prof. Abhay Kumar Lal**, Department of English & Modern European Languages, University of Lucknow, Lucknow-226025, India. E-mail : ak161@gmail.com, (M) +91-9452903269.
- **Prof. Nilanjan Chakrabarty**, Centre for Modern European Languages, Literatures and Culture Studies, Bhasha-Bhavana, Visva- Bharati University, Santiniketan-731235, West Bengal, India. E-mail : dhitang2003@yahoo.co.in, (M) +91-9434585294.
- **Prof. Prayaas Chaturvedi**, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University Varanasi-221005, India. E-mail : prayas_bhu@rediffmail.com, (M) +91-9935940364.
- **Prof. Sushant Kumar Mishra**, Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India. Email : sushantjnu@gmail.com, (M) +91-9310071949.
- **Dr. Alice Anugraham**, Department of French, Maharaja Sayajirao University of Baroda, Baroda- 390002, India. E-mail : alice_anugraham@hotmail.com, (M) +91-9825977099.
- **Dr. C.T. Thirumurugan**, Department of French, School of Humanities, Pondicherry University, Puducherry-605014, India. E-mail : frenchmurgan@yahoo.co.in, (M) +91-9442787609.
- **Dr. Shakti Kapoor**, Department of Modern European and Foreign Languages, H.P. University, Shimla-171005, India. E-mail : kashakti@hotmail.com, (M) +91-8860606008.
- **Dr. Sanjay Kumar**, Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India. E-mail : sanjaycoumar@gmail.com, (M) +91-9246261562.
- **Dr. Mohit Chandna**, Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India. E-mail : mohitchandna@hotmail.com, (M) +91-7702682250.

- **Dr. Nidhi Raisinghani**, Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur-302004, India. E-mail : nidhiraisinghani@gmail.com, (M) +91-9636381111.
- **Dr. Sawan Kumar Singh**, Department of Foreign Languages, Faculty of International Studies, Aligarh Muslim University, Aligarh-202002, India. E-mail : sawansingh2@gmail.com, (M) +91-8318059607.

Sommaire

- **Prof. A Selvam**, Department of English Studies, School of Social Sciences and Humanities, Central University of Tamilnadu, Thiruvavur-610001, India.
- **Prof. Abhay Kumar Lal**, Department of English and Modern European Languages, University of Lucknow, Lucknow-226025, India.
- **Mr. Alok Pathak**, Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Prof. Anuradha Wagle**, Department of French and Francophone Studies, Goa University, Goa-403206, India.
- **Mr. Arun Kumar N A**, Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Prof. Atanu Mohapatra**, Centre for Diaspora Studies, Central University of Gujarat, Gandhinagar-482030, India.
- **Dr. B.J. Geetha**, Department of English Studies, School of Social Sciences and Humanities, Central University of Tamilnadu, Thiruvavur-610001, India.
- **Ms. Bhawna Singhmar**, Tagore Govt. Arts and Science College, Puducherry-605008, India.
- **Ms. D. Annie Vimala**, Department of English, Bharathidasan University, Trichy-620024, Tamil Nadu, India.
- **Dr. Deepanwita Srivastava**, School of Foreign Languages, Indira Gandhi National Open University, New Delhi-110068, India.
- **Dhiraj Saha**, Centre for Diaspora Studies, Central University of Gujarat, Gandhinagar-482030, India.
- **Mr. Girraj Sharan Sharma**, Department of English and Modern European Languages, University of Lucknow, Lucknow-226025, India.
- **Dr. Gitanjali Singh**, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Mr. Husain Abid Rizvi**, Amity School of Languages, Amity University Rajasthan, Jaipur-303706, India.
- **Dr. Jagannath Soren**, The English and Foreign Languages University, Lucknow Campus, Lucknow, India.
- **Dr. K. Pugazhendhi**, Centre for French and Francophone Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067, India.
- **Ms. Keerthana R**, Department of English, Amrita Vishwa Vidyapeetham, Coimbatore-641005, India.

- **Dr. Md. Faizullah Khan**, Department of Foreign Languages, Jamia Millia Islamia University, New Delhi-110025, India.
- **Dr. Meena Debashish**, Dept. of Phonetics & Spoken English, School of Language Sciences, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Ms. Natasha Maria Gomes**, Department of French and Francophone Studies, Goa University, Goa-403206, India.
- **Dr. Nidhi Raisinghani**, Department of European Languages, Literature and Culture Studies, University of Rajasthan, Jaipur-302004, India.
- **Nijira Basumatary**, Department of English, Bodoland University, Kokrajhar-783370, Assam, India.
- **Mr. Prasad Barve**, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Dr. Pratusha Bhowmik**, Department of English, Bodoland University, Kokrajhar -783370. Assam, India.
- **Ms. Saborni Biswas**, Amity School of Languages, Amity University, Raipur-492001, Chhattisgarh, India.
- **Ms. Shrabanti Kundu**, Centre for Diaspora Studies, Central University of Gujarat, Gandhinagar-482030, India.
- **Dr. Siba Sankar Mohanty**, Centre for Diaspora Studies, Central University of Gujarat, Gandhinagar-482030, India.
- **Dr. Swagata Bhattacharya**, Department of Comparative Literature, Jadavpur University, Kolkata-700032, India.
- **Dr. Tariq Sheikh**, Department of Asian Languages, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Mr. Upendra Kumar**, Dept. of Foreign Languages, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005, India.
- **Ms. Vijayalakshmi V**, Department of English, Amrita Vishwa Vidyapeetham, Coimbatore-641005, India.
- **Dr. Vinay Kumar Gupta**, Department of French and Francophone Studies, The English and Foreign Languages University, Hyderabad-500007, India.
- **Dr. Vipin K Singh**, Department of English, Central University of South Bihar, Gaya-824236, India.

TABLE DES MATIÈRES

1. Into the Language of Mythopoetics: Ramifications on Gender Essentialism in Usha Kishore's <i>Night Sky Between the Stars</i> – Atanu Mohapatra & Dhiraj Saha	11
2. The Mystification of Caste – A Selvam	20
3. The Cornucopia of Food Imageries as Female Confinement and Empowerment: A Gender Prescription in Laura Esquivel's <i>Like Water for Chocolate</i> – B.J. Geetha	25
4. Swami Vivekananda et la langue française – Swagata Bhattacharya	36
5. The Chaste Man and the Unchaste Woman: Reading and Androgynous Mind in <i>Much Ado About Nothing</i> – Vipin K Singh	42
6. (Re) Imagining New Spaces of Interaction: Foreign Languages and the Zone of Connected Learning – Deepanwita Srivastava	53
7. TheTONE System in Some Samples of Indian English: a systemic functional study – Meena Debashish	65
8. Juger un manuel scolaire à son titre: une analyse linguistique des titres de manuels de français publiés en Inde – Natasha Maria Gomes & Anuradha Wagle	87
9. The Perception of the Indian Subcontinent in Premodern Japan: A Review Article – Tariq Sheikh	102
10. La contribution des femmes écrivains dans la littérature postcoloniale du Mali – Abhay Kumar Lal & Girraj Sharan Sharma	112
11. Le bourgeon – K. Pugazhendhi	117
12. Une relecture du barattage de l'océan dans la mythologie hindoue: Pour une écocritique « bleue » – Gitanjali Singh	123
13. Essai sur Malgudi : monde imaginaire à travers trois éditions illustrées – Bhawna Singhmar	131

14.	« De Gaulle meurt chaque jour pour mon film » : La poétique de la décolonisation dans <i>Emitai</i> (1971) de Sembène Ousmane – <i>Arun Kumar NA</i>	137
15.	L'écriture dans les œuvres de Patrick Modiano : entre le réel et l'irréel – <i>Alok Pathak</i>	150
16.	La traduction littéraire comme un acte politique. Traductions en hindi des œuvres littéraires françaises pendant la période coloniale en Inde – <i>Nidhi Raisinghani</i>	155
17.	La Politique Linguistique Bilingue de L'inde – <i>Husain Abid Rizvi</i>	161
18.	La représentation de la société indienne dans les traductions françaises des nouvelles de Premchand : d'une image déformée à une image polyvalente – <i>Md. Faizullah Khan</i>	172
19.	Les personnages et leur signification dans les contes folkloriques – <i>Jagannath Soren</i>	177
20.	Traduire la/les langue(s) de Gabrielle Roy en hindi: le cas de <i>Ces enfants de ma vie</i> – <i>Vinay Kumar Gupta</i>	188
21.	Condition féminine – étude de « <i>Denapaona</i> » de Rabindranath Tagore et de « <i>La Dot</i> » écrit par Guy de Maupassant – <i>Saborni Biswas</i>	200
22.	How Culture interferes in cultural Translation – <i>Upendra Kumar</i>	205
23.	Mob Lynching, Death, and Trauma in <i>The Shadow Lines</i> by Amitav Ghosh – <i>Nijira Basumatary & Pratusha Bhowmik</i>	214
24.	Representation of Multiculturalism and its Impact in S L Bhyrappa's Novel <i>Aavarana: The Veil</i> – <i>Keerthana R & Vijayalakshmi V</i>	221
25.	Gandhi's Non Violence as a Tactic of Survival and Resistance during Holocaust – <i>D. Annie Vimala</i>	227
26.	Bégum Samru, la bégum nabab catholique de l'Inde, ses connexions françaises et ses constructions à l'européenne – <i>Prasād Barve</i>	231
27.	Transcultural Negotiation and Formation of Identity in the Theatre of Diaspora: Reading Ketaki Kushari Dyson's <i>Night's Sunlight</i> – <i>Siba Sankar Mohanty & Shrabanti Kundu</i>	238

Into the Language of Mythopoetics: Ramifications on Gender Essentialism in Usha Kishore's *Night Sky Between the Stars*

Atanu Mohapatra & Dhiraj Saha

Abstract

The argument to lay down myth as a story irrespective of its historical and religious lineation has been the point of debate in language and literature for ages. While there has been a growing approach to fictionalising the mythical account in today's critical and creative fiction, it opens up windows for consideration of multiple issues that are most appropriate at present than ever. The study approaches a fresh enquiry in a poetic language of myths and archetypes, mainly concerning the sub-continental mythologies. The interesting point is here of the rhetoric and portraiture of gender essentialisation as well as the misrepresentation of women in it. Published in 2015, *Night Sky Between the Stars* by Usha Kishore encircles the poet's preoccupation with marginal gender identity and the condition of Indian womanhood in a mythical term. Drawing heavily from Sanskrit verse and Indian myth, Kishore challenges the textual scope into them, rendering a new voice to the mythical female characters while creating an alternative dimension. The mythopoetic ideal here is the founding principle of postmodern enquiry both on myth and gender only held them submissive to a localised pattern into a socio-cultural construct. Thus, this study attempts to infuse a subjective standpoint into the age-old myth construct to find a substantial argumentative design in it.

Keywords: Myth, Gender, Poetry, Religion, Culture.

But there are always alternative ways of using a myth. If patriarchy has used the Sita myth to silence women, the village women have picked up the Sita myth to give themselves a voice. They have found a suitable mask in the myth of Sita, a persona through which they can express themselves, speak of their day-to-day problems, and critique patriarchy in their own fashion. (Nabaneeta Dev Sen, *When Women Retell the Ramayan*)

I

In a lecture delivered in 1887 entitled "On the Philosophy of Mythology", Max Muller engages with the epistemological enquiry of mythology as cultural propriety predates it to the history of human thought (Muller 146). He succumbs to two opposing premises in the understanding of mythology in language. On one side, he talks in favour of it, relegating it to an 'invention' – poetic and otherwise. On the other, his hypothesis reaches the inevitable extension of a 'growth', always present in the historical progress of the human mind. The synthesis came with the following remark of his:

Mythology, no doubt, breaks out more fiercely during the early period of the history of human thought, but it never disappears altogether. Depend upon it there is mythology now as there was in the time of Homer, only we do not perceive it because we ourselves live in the very shadow of it. (Muller 150)

The common descendancy of myth with history and religion into a correlative pattern caters for the problem of 'objective verifiability' (Trivedi 17) in engaging the debate of the construct of popular belief. Religion, the term, itself has a history of its own and has grown and changed with differing social reality. The pattern of Indian mythologies, Harish Trivedi finds it inseparable from arguing over the problem of interrelation among the three. He posits them in a global context, especially when there is a claim of a separated notion of myth and religion in western society's ideal of a scientific enquiry. Trivedi, however, finds it essentially different, as he says:

the civilizations which had the richest mythology long preceded the rise of the Judeo-Christian religions which, when they were belatedly founded, laid a claim to being historical, and thereby substantially altered and delimited the whole concept of 'religion'. In contrast, Hinduism deliberately places itself beyond historicization, for its name for itself is the *Sanatana Dharma*, i.e. the Eternal Order; and it came into existence so long before either 'religion' or 'history' were born that it bears no recognizable signs of a religion, as having no one god or one prophet or one book or one creed. (17)

Prof. D.S. Sarma mentions this diversity of gods and practices and identifies five commonalities among the belief system. He suggests Hinduism shares:

1. A common script (Vedas);
2. Common deities (the Supreme Spirit of which various gods worshipped by men);
3. Common ideals;
4. Common belief... concerning:
 - (a) the evolution of the world,
 - (b) the organization of society,
 - (c) the progress of the individual,
 - (d) the four-fold end of human life (dharma-artha-kama-moksha) and
 - (e) the law of karma and rebirth; and
5. Common practices (Sarma 7-23).

He states that through a great number of parallel practices, the Hindus recognise these five elements. The varied notions and understanding of the deities are explored through the myths. Hindu mythology is generally nested within wide-reaching myth cycles as there are many variations of stories both in written and oral traditions.

Two influential twentieth-century theorists carry forward this notion of myth but subvert it from its older ideologies of a positivist history. Levi-Strauss in *Myth and Meaning* (1978) makes a similar kind of enquiry as he advances into proposing that "when we try to do scientific history, do we really do something scientific, or do we too remain astride our own mythology in what we are trying to make as pure history?" (18). Here, he argues on behalf of a scientific temper that history asks for, but the study of myth distances with it. In his opinion, there could be a perfect meaning of a myth in a particular society about a given time, but that doesn't mean it to be an ahistorical incident. Roland Barthes reserves

this into a more radical but simplistic reformulation of phrase as he talks about semiotics but interconnects it with mythology. He proposes that “semiology has taught us that myth has the task of giving a historical intention a natural justification and making contingency appear eternal” (142).

However, in a different realm, the argument to lay down myth as a story has been the point of a debate in language and literature. Segal writes, myth deems to be “a casual explanation of events that merely happens to take the form of a story” (84). Considerations on literary standards depend on characterisation, point of view, time, voice and the reader’s response which is also an essentialising notion for myth to convolute. Claiming to engage, the term mythopoetics adhere to the aspect of creative myth-making. While there has been a growing approach to fictionalise the mythical account in today’s critical and fantasy fiction, it opens up windows for consideration of multiple issues that are most appropriate at present than ever. A synonymous term mythopoeic, Nagy suggests, gives the impression of the ‘productive of myth’ (239), whereas J.R. Tolkien, using the word ‘mythopoeia’, refers to the integration of mythological themes and archetypes into fiction (Korpua 11). The study approaches a fresh inquiry into the poetic language of myths and archetypes, mainly concerning the sub-continental mythologies. The engaging point is here of the rhetoric and portraiture of gender essentialisation as well as the misrepresentation of women. Thus, moving with Burke’s logic that myths are transformed metaphysics into a story, the study concerns this very story in a humanitarian ideal to question about subjugation, marginalisation as a negative moral, as well as the power pattern that lies underneath (Burke 202).

II

Usha Kishore, an Indian born British poet and translator, is comparably a new name in Indian English poetry hailing from the southern coastal state of Kerala who writes into the sensibilities of living in-between two nations and rudimentarily in a feminist undertone. Her first and third poetry collection *On Manannan’s Isle* (2014) and *Immigrant* (2018), respectively, is the voice of a poet in bridging the cross-cultural emotions realising the spectral spaces in the life of a diaspora in the U.K. *Night Sky Between the Stars*, the second collection published in 2015, encircles the poet’s preoccupation with marginal gender identity and the condition of Indian womanhood in a mythical term. Drawing heavily from Sanskrit verse and Indian myth, Kishore challenges the textual scope into them, rendering a new voice to the mythical female characters and creating an alternative dimension. Holding herself into the level of self-realisation, Kishore gathers the motion in strengthening her hand in lyrical images and into metaphor and metonymy. Thus, a determined voice in its subjecthood makes way for an engagement in convoluting the age-old representation of women into a new directionality. The following poems are apprehension of characters from myth, epic and history; thus relegating to a kind of character study where attributes imposed to those characters are read and reread to argue for the past representation.

The idealised version of women is narrated in the poem “Five Virgins”, where Kishore trusts her belief in the myth about the five virgins who are praised for their tolerance. The path of obedience to the social agency is glorified as a way of redemption from sin. Kishore registered them as “mortal women touched by heaven’s immortal hands” (19). In the social scenario, these women are treated as marginal but are nurtured in myths as ideals. Thus,

Lepowski rightly notes, “gender ideologies embodied in myths, beliefs, prescriptions for the role-appropriated behaviour, and personal statements sometimes contradict each other” (254). The contradiction in the storytelling prevails the attempt to obsolete women’s robust, bold and self-sufficient characteristics. The narrator counters the glorification of these women of epic as the meek, submissive and ideal wives as she enquires into the hidden mythology of their lives where they transformed themselves according to the situations. Socio-cultural representation of the women ideal to restrict the free spirit of women is further investigated as the narrator asks:

... Woe begotten earthy spirits challenging
an angry sky. Can these star-crossed women be contained
in heaven’s architraves? They are not distant stars orbiting
cosmic paths in silver braids, calibrating universal secrets. (Kishore19)

For the narrator, these women are not divine deities; rather, they are human beings who have earthly desires and errors. The poet here invokes the un-subsumed spirit of these mortal women for inspiration. The women here are equated with *Shakti*, the ultimate source of power that cannot be contained within any boundaries or barriers.

Two eponymous short poems about the mistreated heroines of history and mythology catch our attention next into a fierceness of tone and, with ironical turn, talk about the subjugation of a woman’s self. In the poem “Sita”, the poet makes a cautionary asking:

Who are you woman,
waiting on Saryu’s banks,
water pot in hand?
You are the earth,
waiting for the sky? (41)

The poem moves on with contempt notes of the unmatched approbation on the part of Sita, and her ‘tears’ and ‘grief’ are failing to find any sympathy until we get to see the justification from the poet herself, “What poet turn into woman/to know your mind?” (42). The symmetric bent of mind, Kishore argues, finds ready assimilation of a Lord to its ‘kingdom of the Sun’ for the master narrator but finds it hard to ‘coo your [her] grief in classic rhymes?’. Not only did Kishore complicate the point of view of the master of an epical narrative but situating herself in a self-dedicatory manner into the very being of the mythical character helped her take a strong stance in subjectivity. The final lines are the justification in itself, speaking in regard to Sita’s bereavement:

Crawl back into the dark womb
of earth, Sita! Go back
to your Mother Earth!
Banish him, as he banished you...(42)

In “Mira”, another poem, Kishore renders the portrait of a woman who has revolted with ‘song and dance’ in an ‘inviolable self’ from the history of suppressed domination. The poet infuses the element of subjectivity in Mira’s voice who appears audacious in her behaviour:

I undo my seven steps
To seek my dark lord,
Who flutes to me, from
The other side of time. (40)

With Mira, Kishore acknowledges the dimension of woman's agency and defying the ideals of a social structure clad in 'glory and martyrdom'. Before forsaking all her reaches to the ideals of her persuasion, the poet realises the freedom in Mira's self-assertion.

...dye myself
in the colours of my *Savara*
and wander from Mathura
to Brindavan, my *tanpura*
strumming *bhavari* notes... (40)

In the poem "Draupadi", the portrayal of the eponymous character shows the spirit against the socio-cultural obligations regarding an ideal woman. The first-person narrative voice of Draupadi puts forward many a question to the patriarchal society where the decisions are taken without considering the woman's will. Usha Kishore, in this poem, narrates the shameful occurrence to affirm the individuality of a woman. Queen Draupadi was treated as property by her husband Yudhistir, who gambles her in dice. As a result of his failure in the game, Draupadi was dragged into the Kauravas' assembly hall, where Dushasana tried to disrobe her. This episode of humiliation strongly interrogates the honour of her five great skilled husbands. The female voice says:

What if I am the beloved
of the Pandavas? I am dragged
by my fragrant locks to the court
of kings...
What if I have five husbands?
They are all turned to stone. (24)

The poem presents Draupadi as a robust and powerful character who can fight for her liberation. She equates herself with Krishna, the ultimate truth about creation. The evocation of woman as *Prakriti* and man as *Purusha* renders the myth of existence. N.V. Thadani suggests that *Purusha* is the 'individual soul' who is "inactive, but it becomes active only when associated with *Prakriti*" (172). He further mentions that "*Prakriti* is the fundamental substance out of which the world evolves" (Thadani 169). Kishore, in this poem, laments the inability of society to honour the *Prakriti*, the woman.

I helpless *Prakriti* raise my hands
to you, *Purusha*, jewel among men.
Honour the piece of my torn sari
that once bound your bleeding hand. (Kishore 25)

"Gandhari", the next poem, depicts the female character from *Mahabharata*. While Draupadi's character unfolds the repression of the feminine self, Gandhari is the object of

scrupulous patriarchal domination over women. The voice of Gandhari here remarks about her life, which was ill-fated in the hands of social customs. Her experience as a wife, queen and mother uncovers the beguiling nature of social customs, as she says:

In my mind's eye, I saw women betrayed, kingdoms pawned away
in games of dice, adultery and lies, deception and disguise,
banishment and exile, kidnapping and assault, bribery and
seduction, shadow kill and black magic, thus spice of any epic. (26)

The violence in the name of *Dharma* torn apart the lives of women in *Mahabharata*. She suggests that kings and their men fight for glory, and they are glorified in the pages of history, but the painful plight of women are neither documented nor remembered by society.

Similarly, the poems “Dakshayani” and “Kamakhya” challenge the patriarchal ideology by rendering the voice of *Shakti*, the source of creation. The poem narrates the myth of Daksha's daughter and her tragic annals of love with *Shiva*. The voice of Dakshayani negates the patriarchal domination of Daksha. The resurrection of womanhood is here marked:

Let me born again and again to question pater ire,
to wipe womanhood's grief, to triumph over the sins
of womb and breast that relentlessly bear generations...
again and again to retrieve time's long lost honour. (17)

The indomitable female power is addressed in the poem “Kamakhya”. One of the fifty-one *Sati-piths*, Kamakhya, is considered the source of creation, ‘the womb of the universe’ (18). In a social reality where a woman's desire is the object of control and restriction, the worship of the “goddess of passion” ironically presents the social dichotomy. Thus, Kishore, in the first-person narrative, writes, “I shall appear in apparition and oracle, allegory and parable, rising in monsoon spate/flooding the earth with my primal blood”, which gives the impression of a myth rendered in ‘allegory’ creating a dialogue in the very society about the condition of woman in menopause.

III

The present section is a little different in talking about myth but characteristically differs in giving an opinion about many a related subject. The subjects could be identified as myth and its mould into women's lives, myth and present social practices and the classical myth in écriture feminine. This section is one way of engaging with the present in studying situations, patterns and behaviours where the mythical extension of events is consequential and just. One of the poems in this collection is titled “Creation”, where the speaker judges the notion of ‘cosmogonical myth’ of creation of man to that of a poet's endeavour in substituting that fervour with ‘the chords of creation in syllabic verse’ (13). Usha focuses on the procedural chain of creation and identifies the primordial aspect, ‘the first seed of mind’, to usher the process into being. In creation, of biological and aesthetic, it is only then that the ‘unseeded half’, meaning the accumulative cum realisation of its physical body, gets to nurture itself into a being. In plethora of questions being thrown to the essence of creation towards the abstract Supreme Being, the poet takes a stance to ask for identity (of His/Her) in terms of gendered inquisition. The poet, therefore, makes a persuasive claim, “Who was the creator?”

Did he fashion it or did he not?/Or was it a woman? Did she mould it or did she not?” (13). But only with intuition, the poet can summarily assert the identity of the controlling eye from the highest of heavens, “Perhaps she knows it, perhaps he does not” (13). However, the other part of the poem summons a question of interest for the Gods themselves in asking for a sacrifice. The poet believes the offering before the ‘sacrificial fires’, performing in a ‘ritualistic metre’, might help her verse to have acknowledged. The high pith tones of Vedic meter, *Usnih*, *Anustup* and *Viraj* to invoke the Vedic deities of *Savitr*, *Soma*, *Varuna* and *Mita* are being paralleled to the crafting of the sacrificial emblem with that of the poet’s own. In momentary thinking, the poet exercises an uncanny deliberation in the end about what it earlier opined in proceeding with the offering to the Gods. The uneasy question that the poet makes is really beyond creation, as it asks for the ‘creation’ of no man but of ‘Gods’: “But what of the goddesses who birthed these gods?/What of the earth woman who bore the primaeval man?/To which of these deities do I offer my verse sacrifice?” (14).

In a couple of poems next, Kishore notes the impact of growing up as a girl in the psycho-social condition of living into the practices of society. “Grandmother’s Stories” is the realisation of the agency of a woman who, according to the poet ‘, did not have a written past’ of her orature. Much of the stories are recounted from grandmother’s life experiences, from her early marriage to the retelling of the same stories by her previous generation that the poet singles down the practice being run down from ages. Usually, the stories of ‘blue gods and red demons’, of *Yakshis* and *Gandharvas*, dwells a cautionary moral into the ethereal characters. With growing up, the poet only can see the ‘sensuous sirens’ and ‘seductive songs’ about those heavenly creatures that preyed on ‘lusty young men’ or ‘virgin souls’. “Devadasi”, the other poem, literally meaning the slaves of God, projects the south Indian tradition initiating young girls into ‘ritualised hierodulic prostitution’ (63). This poem, however, pointedly notes the girl child is growing up to be a ‘celestial bride’, her sexual awakening, and the ritualistic pattern in a religious-mythical world. The poet appears sarcastic about the semblance – “dark eyes flashing like lightning”, the *shringer* – “your limbs burning soft fire” only to galvanise the onlooker – “hungry eyes drink the flow of your molten form”. The last stanza instantiates the hidden fear lurking inside, and the poet heeds what if the ‘goddesses’ themselves do not know about them. The poet situates a parallel practice with them:

... You are a goddess, living in fear,
of the night, of being slashed by razor blades, of being
reborn a *devadasi*; while your school friends chant
tables of twelve, play hopscotch, toss cowrie shells
and dream of jasmine blooms. (63)

The final two poems are essentialising the feminist voice in writing, one that Kishore presents in a radical temperament. A match she does in appropriating the goddesses and their venture with substantial linearity in the creation of songs and verses. The titular poem “Night Sky Between the Stars” is a journey from myth to power to self-confidence in writing about the profuse mythical characters, mainly women, namely ‘Maya’, the ‘blue woman’ and the ‘vampire woman’. Kishore here keeps them anonymous showing us a glimpse through them of the Supreme Creator, the destroyer, the illusionist and the dark warrior delivering about the reach of the goddesses and heavenly being. In one such example, she writes:

I am she – reincarnating in
criss-crossed triangles,
helixes, *yantras* and *mandalas*,
cosmic forces spinning in space. (45)

The astronomical reference here puts more subtle experience and variety into their venture. Only in the final image, Kishore reveal the notion of creation in engulfing the self while giving forth the voice to the disembodied being:

... I disintegrate into
Syllable, word, metaphor and allegory –
Only to be reborn in your verse.
On the edge of time, many moons
Looked to my dark earlobes,
I dance, a night sky between the stars. (46)

An exciting leaf in this bunch of poetry collection is the poem “*L’Écriture Feminine et Indienne*”. Indebting to the theoretical terminology of the celebrated feminist thinker Helen Cixous, the poet takes a decolonial move in ruling out the colonial powers one by one to establish an Indianised version of her broken French. What is particular among this paramount language game is the poet’s opinionated subject position. By declaring the following, she creates an immense outlook of hers:

No! you cannot trap me in your culture-bound
stereotypes of femininity
Yes! I am your Other, if you choose to dub
me that way. No! I am no subaltern! (75)

Whether it is justification of culture or writing, or a self that is subjugated but powerful or a pattern though questionable but corollary, Kishore brings her into one:

My écriture feminine does not chain itself
To lamp post or wander around, waving placards,
Shouting in loud voices. It is more subtle;
Dressed in *Kanchipuram* silks, it laughs
In tinkling bangles; its power lies on
Its forehead – a red dot called *sindoor*
That can change your world. (75)

Kishore’s belonging as a diasporic feminist subject is here presented. Linking the identity with ‘*Kanchipuram* silks’, ‘tinkling bangles’ and ‘*sindoor*’ shows her cultural lineage. Thus, the poems of Kishore, apart from associating objects with feminine identity, try to mark her presence in diasporic space through cultural and mythical objectification of elements.

IV

The understanding of mythology in a tradition functions variedly and positively. The literary interpretation of mythology tries to intricate the critical and the historical approach to the

narratives and the characters. Myths speak the symbol of truth where gods and goddesses become the metaphors of that truth, believe and practice in a particular social structure. Kishore finds it convenient to create a dimension about the experience of myth and its patterns as she pointedly refers to it as a universal construct for women's lives. Thus, myth becomes a tenor for her thought to promulgate her opinion and the lived experience only before making it sympathetic and understandable. The narrations reflect that women always accept the social conventions apart from all the hardship and punishments. They never question their duties and benevolently agree to receive the sexual constraints. The social restrictions forbid them to exercise sexual freedom and portray them as de-sexualised procreators. The re-writing of the mythical characters questions this categorisation of a good and bad woman. The patriarchal attempt to control the desire and freedom of woman need to look into with a new lens. The marginalised women voices who are unheard and removed from the canvas of patriarchal society are narrated in the poems of Usha Kishore with a new light of feminine-self portrayal. The mythopoetic ideal here is the founding principle of postmodern enquiry both on myth and gender only held them submissive to a localised pattern into a socio-cultural construct. Thus, this study attempts to infuse a subjective standpoint into the age-old myth construct to find a substantial argumentative pattern.

Works Cited

1. Barthes, Roland. *Mythologies*. Hill and Wang, 1972.
2. Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion : Studies in Logology*. Beacon Press, 1961.
3. Deb Sen, Nabaneeta. "When Women Retell The Ramayan". *Manushi.In*, 2020, <https://www.manushi.in/gender-justice/when-women-retell-the-ramayan>. Accessed 1 Nov 2021.
4. Kishore, Usha. *Night Sky Between the Stars*. Cyberwit.Net, 2015.
5. Korpua, Jyrki. *Constructive Mythopoeicsin J.R.R. Tolkien's Legendarium*. Juvenes Print, 2015.
6. Lepowski, Maria. "Gender and Power". *Taking Sides: Clashing Views on Controversial Issues in Anthropology*, Kirk M. Endicott and Robert Welsh, McGraw-Hill, 2001, pp. 252-260.
7. Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning : Five Talks for Radio*. University of Toronto Press, 1978.
8. Muller, Max. "On the Philosophy of Mythology". *The Essential Max Müller : On Language, Mythology and Religion*, Jon R. Stone, Palgrave Macmillan, 2002.
9. Nagy, Gergely. "The Great Chain of Reading: (Inter-)Textual Relations and the Technique of Mythopoesisinthe Tûrin Story". *Tolkien the Medievalist*, Jane Chance, Routledge, 2003, pp. 239-258.
10. Sarma, D.S. "The Nature and History of Hinduism". *The Religion of the Hindus*, Kenneth W. Morgan, the Ronald Press Company, 1953.
11. Segal, Robert Alan. *Myth : A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2004.
12. Thadani, N.V. *The Mystery of the Mahabharata : Vol. II: The Systems of Hindu Philosophy & Religion*. Bharat Publishing House, 1933.
13. Trivedi, Harish. "Indian Myth: Postcolonial Transmissions". *Translating Myth*, Ben Pestell et al., Taylor & Francis, 2016.

The Mystification of Caste

A Selvam

Abstract

The Dalits, or “Untouchables”, so named as any contact with them is considered contamination due to the work and trades to which they are confined and which involve the handling of dead materials, excrement and therefore “impure”. The fight against untouchability is a long-term undertaking. The efforts of two great Indian leaders of modern times-Mahatma Gandhi and Bhimrao Ramji Ambedkar, however, have a great influence on the conscience of the public to eradicate the brutal form of oppression. Although after the independence of India, untouchability is abolished in principle and its practice in all its forms is outlawed, and that affirmative actions are taken by the Indian government in an attempt to correct these historical errors of which the Untouchables have been victims, they are still today, more subtly and sometimes openly, discriminated against or even stigmatized. The struggle of the oppressed castes therefore remains relevant for militant movements in their claim and for human rights. Keeping the above facts, the present paper encompasses how the term caste has been mystified with concrete references ranging from autobiographies, books, interviews to evoke this notion in depth in Indian context.

Keywords: Dalit, untouchability, caste, ambiguity, India.

The history of the Dalits has seen a resurgence in studies and research in recent years.

Literally “broken” or “oppressed”, dalit is a term used as a kind of political “self-identification”. The word pariah, although it is the name of a specific untouchable caste in southern India, has also become the generic name for the untouchability and coercion of their situation. The German-American political scientist Hannah Arendt also uses this term to describe a form of abjection and social exclusion, as was the case with the Jews, (H. Arendt - *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*-1978) (Arendt 12). The word pariah – originally derived from Tamil *paraïyar*, “drummer” – referred to the *Paraiyan*, a Tamil caste group of low-status village laborers and servants, but the meaning was seen extended to encompass many other groups of caste, with very variable status.

The pariah phenomenon concerns the “problem” of untouchability that has gained new visibility due to colonial intervention and missionary activism. However, while the problem of untouchability is exposed, the denial of the upper castes manages to present it more as a “problem of religious loathing” than as forced labor or material deprivation of certain social classes. The pariah phenomenon points to the enormous economic injustice that results from it. It excludes both any structural criticism of caste as a force that allows the growth of capital and a social logic that justifies the impossibility of achieving equality for some.

The state of Tamil Nadu has a long tradition of struggles for radical equality and social empowerment. Unlike Western India where an autonomous Dalit movement was formed in the interwar period led by Indian politician and jurist, Dr B R Ambedkar. Tamil Nadu witnessed the rise of caste conservatism which combines with an equally strong tradition

of egalitarian non-Brahmanism. C. Iyothée Thass (20 May 1845 – 1914) was a prominent Tamil anti-caste activist who was very active in the fight against caste power. R. Srinivasan, who is remembered today as one of the pioneers of the Scheduled caste movement in India. He founded the Adi dravida mahajana sabha in 1893. These activists were very active and lead fervently the struggle against caste and its atrocities. Hegemonic political parties such as Dravida Munnetra Kazhagam (DMK) and All India Anna Dravida Munnetra Kazhagam (AIADMK) representing middle and lower castes carry on the legacy of non-Brahmanism, but elude the specificity of Dalit struggle and protest.

The Dalit phenomenon joins a rich scientific tradition on the South Indian caste arena, although it is a problem simultaneously structured by analytical data. Satish Chandra, Indian historian, skilfully navigates this topic to show how the social relations of work have structured the purity/impurity dichotomy, even if it works as an explanation of the caste hierarchy (Chandra 45). In this process, the dominant castes exploit the lower ones. What these studies share is the way in which the failure to tackle the problems of labor exploitation has given rise to a narrow and moralistic conception of the social reform of untouchability. The historian argues that they play a key role in redefining untouchability as a problem of religious exclusion. He also discusses in his research the importance of access to property for the life and respectability of Dalits, as well as all the controversies surrounding it.

The problem of the pariah concerns the historicization of the exploitation of labor in the complex and contradictory links between missionary activism, colonial administration and Hindu prejudices and, ultimately, even the self-representation of the Dalits themselves. . The “pariah problem” is an important reminder of the centrality of land, work and life to the emancipation of the Dalits. Thus, a real unity could be created on taking into account of these problems and not only on the basis of caste or religion. Viewed in terms of economic and political interests, Dalits are natural allies because their problems are the same and the struggle for their emancipation is natural.

In *The Annihilation of Caste* (1936), a true manifesto of the anti-caste movement, Ambedkar affirms “You cannot build anything on the foundations of caste. You cannot build up a nation, you cannot build up a morality. Anything that you will build on the foundations of caste will crack and will never be a whole. The only question that remains to be considered is- how to bring about the reform of the Hindu social order? How to abolish caste?” (Ambedkar 74). Ambedkar succeeded in having untouchability banned in the Guiding Principles of the preamble, resulting in legislation which shunned its practice. Thus, although the struggle against untouchability was institutionalized at independence as a “minimum program” allowing Ambedkar’s conception to be reconciled with that of Gandhi, anti-caste ideology still remain in the domain of political opposition and social movement. In addition, Ambedkarism is limited mainly to the Dalits and to a lesser extent also to the Other Backward Castes (low and intermediate castes, about 50% of the population), although the latter are nowadays increasingly hostile and violent towards the affirmation of the Dalits. With rare exceptions, the vast majority of the upper castes, for their part, show a mixture of contempt and hostility towards this challenge to their traditional privileges, a conservative discourse which finds its justification in Hindu nationalism. , the “meritocracy” (which in India is an anti-positive discrimination discourse) and in the stigmatization of a Dalit “communitarianism” allegedly incompatible with the general interest.

The left parties, although increasingly open to the question of caste, have been experiencing a form of caste elitism based on the domination of intellectuals. In some ways, Marxist orthodoxy has allowed the left intelligentsia to spare themselves from questioning their own caste privileges. The ideological disapproval of Ambedkarism in the name of Marxist orthodoxy also denies that Dalits can pose as political subjects. If the communist parties, dominated by Brahmin intellectuals, have long refused to include caste and untouchability in their program, it is because their purely economic conception of the class struggle saw in this lived reality of the Indian proletariat only 'a superficial question of superstructure, calling for economic solutions. Like the Congress Party, however, the rise of lower caste parties have forced the left parties, more out of pragmatism than conviction, to review their copy.

Ambedkarists often define themselves in opposition to Marxism, in which they see a form of Brahmanic domination. Kanshi Ram, has revived the anti-caste movement in the 1970s thanks to the mobilization of Dalit officials. If the inability of Indian Marxists to tackle the question of caste is mainly due to sociological reasons, it is also due to cultural patterns. The Indian conception of Marxist theory is imbued with a speculative form, characteristic of Brahmanism, which contradicts Marx's conception of a "philosophy of praxis" engaged with the real world and its ideology. Likewise, Indian Marxists have renewed certain aspects of the nationalist ideology of the Congress Party, as Marxist historian Perry Anderson recently pointed out. Drawing a parallel with Sartrean criticism of the "respectful left", he argues that the Indian left would have done well - rather than ignore them - to draw inspiration from the "insolence" of anti-caste leaders (Anderson 123). As early as the mid-1930s, Ambedkar challenged Indian socialists in the "Annihilation of Caste", challenging them to achieve the political unity of the proletariat without first tackling the latter's caste divisions. In a famous phrase, he emphasized that caste is not just a division of labor, but also a division of workers. "This is another way of saying that, turn in any direction you like, caste is the monster that crosses your path. You cannot have political reform, you cannot have economic reform, unless you kill this monster (Ambedkar 76).

Ambedkar himself paid the price for this finding. The Indian Labor Party, which he founded in preparation for the 1937 provincial elections in Bombay province, failed to mobilize the entire working class, as upper caste voters refused to accept Dalit leadership. This failure of a Labor strategy subsequently determined Ambedkar's retreat to a Dalit community strategy with a new party, the Scheduled Castes Federation (founded in 1942 and referring to the official category of "listed castes" of "untouchables"), before returning to a more inclusive strategy of all the oppressed with the Republican Party of India (Ambedkar however died before it was born, in 1957). This tension between the emancipatory logic of a fight by the Dalits and for the Dalits, to which Ambedkar gives priority, and the overcoming of communitarianism thanks to alliances with other oppressed groups such as the non-"untouchable" lower castes (the OBCs) and the Muslim minority, is thus at the heart of this movement. This dialectic of emancipation as a revolutionary project for the whole of society, has been ignored by the discourses of leaders who often tend to reduce it to an identity politics.

If the will to extend the fight for a democratic society to all the oppressed has systematically reduced, in fact, to a fight of only Dalits, it is also because of a lack of unity among the lower caste groups and the refusal of ideological compromise among themselves. The repercussion of it was reflected in Ambedkar's bitterness towards the Pact of Poona and Gandhi which was thus transmitted to his followers of the following generations and thus constitutes the genetic

code of a Dalit movement which apprehends since then with a political reflex of suspicion, a form of external sympathy, more particularly when it emanates from the high castes.

There are various attempts to assert the political significance of Ambedkar outside the Dalit milieu alone. One can begin by examining the initiatives of the Dalit movement itself, before moving on to external initiatives which are aimed for the welfare and upliftment of other suppressed groups too. The Dalit Panthers movement, formed in 1972 by a collective of young Dalit writers and poets from Maharashtra, is a first in this direction. The term "Dalit" is an image of the crushed, which constitutes an accusation against the caste society. The manifesto of the movement, influenced by Marxist ideologues, extends the militant term coined by the first anti-caste ideologue, Phule (1826-1890), to designate the "untouchables", oppressed of the caste system, to all the oppressed from the country. To the question "Who is a dalit?" "The manifesto thus offers an open response:" Members of scheduled castes and tribes, Neo-Buddhists, the working people, the landless and poor peasants, women and all those who are being exploited politically, economically and in the name of religion "Dalit Panther Manifesto"... ". In practice, this term associated with the revolt of the Dalit youth, will remain synonymous with "untouchable", to which it simply confers radicalism and "power to act".

What about the anti-caste issue in Indian intellectual circles? During his lifetime, Ambedkar has achieved recognition and has even been the object of the admiration of his contemporaries (including his opponents) for his intellectual qualities and his exemplary dedication to the cause of his people. Dhananjay Keer, "Preface to the first edition", Dr Ambedkar... "(Keer 345). Thus, although he recognizes the importance of Ambedkar for the social question, the author considers that his role as emancipator of the Dalits is incompatible with a real political project at the national level. Although he remains thus in the pattern of the dominant ideology, Keer nonetheless implicitly denounces the official denigration of Ambedkar, when he calls for an objective evaluation, in order to escape both the bad faith of his detractors and the tendency of his admirers to sanctify him. This book thus constitutes a significant early recognition, when we know that it was not until the 1990s and the electoral successes of the BSP that Ambedkar reappeared in the Indian public debate (although he was pulled from oblivion internationally by the work of American academics Eleanor Zelliott, Owen Lynch and Gail Omvedt).

While seeking to distance itself from nationalist historiography, *Subaltern Studies* have also neglected the anti-caste mobilizations of the Dalits, too influenced by Western Enlightenment ideology to be able to find a place in their critique of colonialism. More recently, historian Anupama Rao published *The Caste Question: Dalits and The Politics of Modern India* where she demonstrates, supported by theories of emancipation, the political salience of anti-caste mobilizations compared to the historical status quo from which the caste has benefited since colonial times. At the same time, one will note a still relatively undeclared process of institutionalization of "Dalit Studies" in Indian institutions, which while constituting progress, nevertheless tends to produce perverse effects. Ashish Nandy affirms that the conversion to Buddhism of Ambedkar would bring the latter closer to the Gandhian project, is an updating of what the tradition indicates. Claiming to deny dissent, this statement sounds like a form of revisionism and symbolic violence on the part of well-born academics. In a recent work entitled *The Righteous Republic*, Ananya Vajpeyi thus considers Navayana Buddhism as a sort of unwilling attempt by Ambedkar to enter the domain of the "great

Brahmanic tradition”, which his “untouchable” condition would prevent him from grasping with finesse. The author, whose work has also been praised by the most prestigious Indian academics, considers the selective redefinition of Buddhism carried out by Ambedkar in the light of the Enlightenment, as a deviation from the Buddhist tradition.

Most Indian Dalit Buddhists espouse an eclectic version of Buddhism, based primarily on Theravada, with additional influences from Mahayana and Vajrayana. On many subjects, they have a distinctive interpretation of Buddhism. Dalit Buddhists insist that the Buddha requires his monks to ignore caste distinctions, and that he criticized the social inequalities that existed in his day. Ambedkar’s disciples do not believe that a person’s conditions at birth are the result of past karma. According to Gail Omvedt, a sociologist and activist of American naturalized Indian origin: “Ambedkar Buddhism seems to differ from that of those who accept it by faith, who ‘go to refuge’ and who accept the canon. This is quite clear from the start: this Buddhism does not accept all of the scriptures of Theravada, Mahayana, or Vajrayana. The question is clearly posed: Is a fourth yâna, a navayâna, a sort of modernist version of the Dhamma, possible within the framework of Buddhism?” “One can conclude after minute deliberations on the above points that there is an urgent need to bring the people irrespective of the castes, religions who are facing the brutal consequences of discrimination under one roof if one wants to have a democratic, secular space where everyone will have the right to live happily with a sense of togetherness and brotherhood.

Works Cited

1. Arendt, Hannah. *The Jew as pariah: Jewish identity and politics in the modern age*. Grove Press, Inc (Distributed by Random House). 1978.
2. Ambedkar, B.R. *Annihilation of Caste*. Navayana; First edition (10 March 2014).
3. Anderson, Perry. *Arguments Within English Marxism*. Schocken Books. 1980.
4. Vajpeyi, Ananya. *Righteous Republic: The Political Foundations of Modern India*. Harvard University Press. 2014.
5. Keer, Dhananjay. *Mahatma Gandhi: Political Saint & Unarmed Prophet*. Popular Prakashan Privat. 1973.
6. Jangam, Chinnaiah. *Dalits and the Making of Modern India*. OUP India. 2017.
7. Yengde, Suraj. *Caste Matters*. Penguin Viking. 2019.

The Cornucopia of Food Imageries as Female Confinement and Empowerment: A Gender Prescription in Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate*

B.J. Geetha

Abstract

The kitchen has been a contested space of conventional power structure. The tales of the marginalization of women have been narrated within this unfringeable boundary. The study makes a granule dissection of the culinary aptitude of a woman as an epithet for female confinement. It analyses the narrative sequence of subsequent detailing of the art of culinary that becomes a source of liberation for the female protagonist Tita, who was repressed by the Mexican mysterious tradition of forbidding marriage and mandated to nurture her mother till her death. The paper highlights Tita's magical manoeuvring by ricocheting through magical tweaking of the dishes; she negotiates the stereotypical space by dispelling it. The integration of two genres qualifies it as the interesting recipe sandwiched between the Mexican revolution and romance. Her absorption of the food recipes as imageries of empowerment sarcastically percolates the notion that the female body is the sexual entity. The paper interestingly throws light on the metaphor of 'domesticated kitchen' as a symbol of both patriarchal dominance and feminist rejection for converting inviolable space into a culinary paradise.

Keywords: Food, Magical realism, Mexican culture, Culinary aptitude, Kitchen, Recipes.

The kitchen is shining white. It's a shame to have to get it dirty. [...] My place is here. I've been here from the beginning of time. (Rosario Castellanos – "Cooking Lesson", p. 345-346)

The quote sarcastically incepts the discussion on culinary aptitude as a boon or bane for womenfolk. Kitchen has been a contested space of power structure since time immemorial. The paper deals on the culinary aptitude as a source of transformation from the plight of confinement to rebellious notch by focusing on the metaphors like kitchen, recipes, eating, magic, love, passion, rituals and culture. It deals with the cultural identity of a person who consumes the food. Suggestive to this notion Lévi-Strauss described cooking as a language by defining the basic opposition between nature and culture. In his article entitled "The Culinary Triangle" Lévi-Strauss highlighted that food could be manifested itself in three different ways as raw, cooked, and rotten food. Barthes spoke on the symbolic meanings of certain foods and beverages such as 'Dutch milk' and 'steak' in his masterpiece *Mythologie*.

The objective of this paper is to exhibit and follow the narrative sequence of subsequent manoeuvring of the kitchen by the protagonist. By expounding on the Mexican ethnic practices on women, the paper mirrors and sarcastically questions the universal pattern of women as caretakers of the household chores widely engaging themselves with food preparation. The methodology observed is to display Laura Esquivel's artistic talent in employing the culinary images and magic in demonstrating Tita's immaculate growth from a

submissive girl into a strong, independent woman. The secret conversation among the women is critically interpreted for creating new female codes. Since Mexican culture remains at the backdrop, the discussion spins around it with magical realism, female language /whispers and culinary metaphors to conduct textual analysis.

Food Literature

Food is the intersection of nature, culture, and human and interdisciplinary study in humanities. Foodie literature is as ample as the cuisines themselves and they are the recipes for the connoisseurs of literature to relish, digest and reflect upon with critical perspectives. Eating has been a basic human activity; it defines the human culture through patterns of rituals, the preference for dining acquaintance, and the motive behind understanding the social structure. The extended meaning behind what we eat and the social patterns that accompany cooking, food, and its consumption determine the socio-cultural status of gastronomic contentedness. Though food is the essential need for every living species, it differs in myriad ways and overshadows as a cultural imprint despite makings life very colourful, desirable, tasteful, and spicy apart from being the source of energy. It makes life more meaningful/interesting, it does also inevitably reflect the differences in the vagaries of culinary. The inference drawn suggests food as one of the sources essential for combating the pandemic Corona virus Covid 19. The preparation of food is determined by the culture and the environment of the region. The anthropologist Carol M. Counihan commented that “food is a product and mirror of the organization of society on the broadest and most intimate levels” (p.6). A connoisseur of the food cooks well and inspires others by feeding them with their delightful dishes; thus an epicurean connects people into close social and cultural bonding.

Claude Levi Strauss and Claude Fischer have proven through their research that the domain of food includes desire and pleasure at one point and on the other; it reflects the social structure and class differences. Further food is the key indicator of ethnicity. Terry Eagleton, the literary theorist, has said that “Food is endlessly interpretable” (p.204), such notion necessitates critical discussions. Culinary psychoanalytic theory suggests that eating practices are essential for self-identity and are instrumental in defining the ethnicity of a community. Food is often used as a literary device for the aesthetic, cultural and class indicators. For instance, food signifies the status of harmony or disharmony in *Alice in Wonderland*; luxury and affluence in *The Wind in the Willows*; childhood emotions in *The Night Kitchen*; signifiers of gender, language, and sexual politics as well as social dislocations in the disorderly consumption of food in Margret Atwood’s novels and Afro-American identity embedded in the food images of Toni Morrison and Gloria Naylor.

Author Introduction

Laura Esquivel is a Mexican novelist, screenwriter, and politician. Her first novel *Como agua para chocolate/Like Water for Chocolate* (LWC) became a bestseller in Mexico and the United States and was later developed into an award-winning movie. Esquivel explores the relationship between men and women in Mexico in most of her works. She is best known for *Like Water for Chocolate* (1990), an intriguing combination of cookbook and romance novel. Whether Esquivel attempted a parody by juxtaposing varied genres by

observing the relationship between food, culture, history, gender and emotions need to be examined. Food becomes the private world in which women can represent their desires like a one-way conversation between them and the food. Esquivel wanted to reclaim the kitchen as a women's domain by filling the pages of this novel with suspense, emotion, tradition, and recipes that map all the hardships that Mexican women have culturally been subjected to. Cecelia Lawless, the steering committee member for the Latin American Studies and a Fulbright scholar, has made the following observation on the genre of the novel *Like Water for Chocolate*:

Laura Esquivel has written an unclassifiable work, which simultaneously breaks and brings together boundaries of a genre to concoct something new in Mexican literature. *Como agua para chocolate* is a mixture of recipe book, [...] the psychological study of male/female as well as mother/daughter relations, an exploration into gothic realms, and ultimately, an extremely readable novel. (p.261)

Esquivel used magical realism to combine the ordinary and the supernatural to narrate the setting during the Mexican Revolution as a parallel narration along with the features of the kitchen-the second uterus and food in the life of the female protagonist, Tita. The novel is structured as a monthly issue of an old-style women's magazine containing recipes, home remedies, and love stories. Each chapter ("January", "February" etc.) opens with the traditional Mexican recipe followed by instructions for preparation. Each recipe recalls to the narrator significant events in the protagonist's life. Mexico was ruled by Spain for 300 years and after independence, it has left its mark on the culture and cuisine of Mexico. Mexicans prepare very different and delightful dishes for all occasions. They put a great interest to prepare varied dishes that taste good and unique. The characters are set against the background of the Mexican Revolution of the 1910s. Esquivel used the revolution to explore the themes of masculinity, gender identity and liberty. According to Elizabeth M. Willingham this novel initially had poor reception in Mexico, she stated that "*Como agua para chocolate* created a single-author economic boom, ... and became Mexico's 'bestseller' in 1990. The novel has been translated into more than 20 languages" (p.5).

The Plot of *Like Water for Chocolate*

The readers are introduced to three generations of women characters of Garza tradition who inherited recipes among themselves as part of their cultural practices. Josephita (Tita) de la Garza, the protagonist, was born as a premature baby on the kitchen table amid the aroma of noodle soup, bay leaf, milk, garlic, and onions. "Tita was washed into this world on a great tide of tears that spilled over the edge of the table and flooded across the kitchen floor" (Chapter 1, p.10). Tita's diary cum cookbook was reviewed later on by her grand-niece. Tita was the youngest daughter of the tyrannical Mama Elena- a widowed ranch owner who was living with her three daughters Rosaura, Gertrudis, and Tita. Tita was in love with her neighbour Pedro Musquiz but the customs of the Mexican country drowned her desire by observing a mysterious tradition of forbidding marriage to the youngest daughter of the family to feed and take care of the mother until the death of the mother. Tita's love was denied by her mother and Pedro married her sister Rosaura. The heartbroken Tita was led to her frustration and anxiety. Mama Elena sent Pedro's family away to separate the lovers as they still reared their love in secret. Rosaura's little son Roberto died due to malnutrition due to her disregard for him. The forced separation of him from Tita might have caused the

death; this made Tita rebellious and sad which eventually led to her nervous breakdown. Dr John Brown of Texas took care of Tita during her illness; soon they developed a close bonding. After her convalescence, she wanted to marry Dr John Brown against the tradition, but everything turned against her when she revisited Pedro in her mother's death. Her desire and love were rekindled on seeing him and she realized that her love could never be replaced by Dr John. After Rosaura's death, Tita stayed with Pedro permanently to nurture her niece Esperanza. The plot ends with Esperanza's marriage with Dr John Brown's son Alex and the conflagration of the ranch. The narrator Esperanza's daughter, the grand-niece of Tita, explains to us that the cookbook is given to her when her mother Esperanza- the niece of Tita died. Later, her parents constructed apartments over the blazed ranch, and her father Alex lived there alone after Esperanza's death. The day, on which the narrator started narrating the story, she came back to their apartment and was preparing the Christmas rolls for her father taught by her mother using the cookbook of her great-aunt Tita. Thus the diary book overdoses with love which is consummated by Tita's grand-niece.

Marianismo : Mexican Traditional Gender Role

The role of Mexican women is explained through the gendered concept called 'Marianismo' referring to the Virgin Mother Mary in the Catholic religion and has been referred to as 'la madre abnegada' (Carolyn A. Mendez-Luck & Katherine P. Anthony) meaning 'self-sacrificing mother' and the associated pattern of behaviours as the model of femininity. Catholicism has been practised by Mexicans since the period of colonization (Carolyn p.927). The Virgin Mary is seen as the religious and cultural symbol in Mexican society (Carolyn p.927). Comprehensibly the beliefs on the Virgin Mary are entwined in the religious and social fabric of Mexican culture. According to this concept the obligations of the Mexican woman, as the idealized image of the mother, are to shower boundless love and self-sacrifice for the well-being of the family members through breeding, cooking, nurturing and fulfilling household chores undoubtedly this pattern leads to stereotyping, subjugation, and voiceless passivity of women (Englander, Yanez and Barney p.69). Women are socialized into the marianismo role from their early childhood and the important aspect is being polite to their husbands and caring for the elders (Carolyn A. Mendez-Luck p.927). Virginia Woolf proposed a similar concept in her essay "Profession for Women" while referring to 'Angel in the house'.

She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short, [...] she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel. (p.3)

The angel according to Woolf refers to the so-called 'home maker' very much like the ideology of 'Marianismo'. Social constructions on the notion of womanhood are to perform the 'natural role' of women as cooks and are expected to have an innate knowledge of food and the kitchen. Women in Mexico are also obliged to extend such self-effacing sacrifices. Maria Elena de Valdes, in her book *The Shattered Mirror: Representations of Women in Mexican Literature* has highlighted the conventional status of modern rural, middle – class women:

She must be strong and far more clever than the men who supposedly protect her. She must be pious, observing all the religious requirements of a virtuous daughter, wife, and mother. She must exercise great care to keep her sentimental relations as private as possible, and,

most important of all, she must be in control of life in her house, which means essentially the kitchen and bedroom or food and sex. (p.186)

Marianismo is the theoretical framework applied for the study as it is intertwined with Mexican culture. The story of Tita depicts the concept of marianismo in her suppression and the diminutive role orchestrated by Mama Elena – a representative matriarchal image of oppression. This is evident in the first snubbing of Mama Elena on Pedro “I’ve never needed a man for anything; all by myself, I’ve done all right with my ranch and my daughters. Men aren’t that important in this life, Father” (chapter 4, p.37). Tita initially played a diminutive role in the Kitchen – an inviolable space of tedium and drudgery by subverting paradoxically into phenomenal unshackling of herself and dismantling the power symbol of the ‘ranch’ – at the same time, its isolation pervaded her dreams, illusions and magic far away from the maddening crowd. Mama Elena is the agency of supremacy enforcing Tita to prepare a ceremonial bath for her:

She brushed Mama Elena’s hair until it was thoroughly dry, braided it, and that completed the liturgy. Tita always thanked God that her mother only bathed once a week, because otherwise, her life would be a real cross to bear. In Mama Elena’s opinion [...] no matter how hard Tita tried she always got an infinite number of things wrong. (chapter 5, p.41)

Mama Elena challenged the norms by exercising her power dichotomy even in her affair. She had an adulterous affair with a mulatto, and her second daughter Gertrudis is the offspring of that relationship. This transgression of the norms of behaviour of Mama Elena remained hidden from public view; only after her death that Tita discovered that Gertrudis was her half-sister.

Mama Elena’s cruelty to Tita reflects the stereotyping of women in the Mexican society and the tyranny imposed on the three sisters enforced them to be rigid, self-designed models of women, and each of the three sisters responded to them in their ways. Mama Elena was not able to take care of her daughters because of her husband’s sudden death. The family was taken care of by the head cook Nacha who taught Tita the secrets of cooking through entertainment by inventing culinary-based games. The tradition of magical culinary art has been transferred orally to Tita and she perceived the gradual fading of this art after the death of Nacha. Tita is habituated to the aroma of the food, their varied flavours, the culinary sounds, and every other aspect. She is enabled to learn cooking and all the minute details concerning cooking bequeathed by Nacha and become the next cook after the death of Nacha. The words of food historian Michael Symons reflect, “cooks are not mere victims of social forces, but intimately involved in creating them.” (*A History of Cooks and Cooking* p.103), Mexican tradition too had such legacy of inheritance among women. Apparent it becomes sensible why Esquivel was striking a balance by inserting the Mexican revolution’s power factions as the backdrop to smack at Mexican cultural perpetration to oppress women folk. This is evident in her interview too,

I do not represent the mother as a feminine figure, and I don’t see her as a castrator – I mean she is not one woman castrating another woman. Rather, I see (Mama Elena) as the norm or the world of the masculine. (Loewenstein p.594)

The interiority of Tita explodes when subverted by the traditional values encapsulated as societal expectations impede her liberation. Thus the life of Tita is confined by her kitchen-a

metaphorical space to exercise her feminine encroachment, attempted the blurring of the boundary of excess, imposed by the Mexican culture and implemented by her mother.

Laura Esquivel's title of the novel refers to the Mexican expression of 'boiling mad' (Sapnos p.32) and also the culinary fact that water has been boiled several times before it is ready to be used in the making of hot chocolate. However, the heat of emotions could not be curbed by the characters involved in this novel similarly the heat of lust craving to fulfil the physical love is depicted throughout the text: for instance, Gertrudis' flight from the ranch to quench her libido; Pedro's lustful gazing at Tita in the shower; and his post-coital death engulfed into the fire. The inner boiling fire of the individual character is symbolically constituted in the title. Interestingly the novel's subtitle *A Novel in Monthly Installments with Recipes, Romances, and Home Remedies* is a sort of directory, divided by months; and a cookbook, composed of recipes. Further, the author has given a recipe's title to each chapter and the details of the ingredients are the table of contents for the narrative which begins with appetite-whetting instructions for preparing the recipe that Tita has been engaged with. The description of the recipe in each chapter is interesting and inevitable as the details of Virginia Woolf's "A Room of One's Own" – the recounting recipes were incorporated as part of the narration of the incidents in the life of the author. Esquivel ended each chapter with a certain crisis resolved only temporarily along with the completed meal only to accompany another dish with the anticipation of yet another crisis followed by an upcoming recipe.

Magic is used to induce taste and mood in the food prepared by Tita. Though she recorded every recipe along with stories narrated to her nanny Nacha, she could recall vaguely a few recipes that were being taught to her when she was young, and during the moment of requirement dead Nacha's spirit magically whispered to Tita's ears on the secrets of recipes. This magic enhanced her skill in culinary art and helped her to design the food in taste and effect as she preferred. The kitchen in this way paradoxically symbolizes both confinement and means to escape from it. The symbolic connotation of kitchen links culture with female experiences of all ages extending its 'ill tempore' aspect. For Tita, recipes are symbolic indications of 'returning to life' interestingly the Spanish word 'recetas' refers not only to recipes for food but also to prescription for medicine. Similarly the phrase 'remidose casero' is the subtitle of the novel suggestively referring to the therapeutic nature of the kitchen. The recipes were compiled by Tita with personal anecdotes from her life. Tita created cook-diary episodes as the legacy for the female decedents of the Mexican community and brought out the feminine logos at the same time dispelling the passive stereotyping. Tita deconstructed the feminine equation of Barbara Welter's 'The Cult of True Womanhood' of piety, purity, submissiveness, and domesticity as the ideal traits of a true woman by resurrecting her own culinary and female cult.

Esquivel has interestingly juxtaposed the Garza family and the Mexican Revolution to suggest a paradigm of nurturing vs violence. The revolution between the Federal government and the Rebellions suggests the conflict between oppression and counter-resistance. The narrative sequence mirrors a similar conflicting ambience within the Garza family endorsed by Mama Elena and Rosaura on the one side, and on the other Tita, Gertrudis, and Nacha as forces of resistance and encoding.

Magical Recipes

Magical realism is the important aspect used by Laura Esquivel in this novel. She has employed this to bring out the in-depth yearning of a woman to satisfy all her desires and install her unique identity. Only Nacha and Tita were well versed in cooking. The ingredients that Tita subconsciously added to the food were done through Nacha's magical instructions. From the day of her birth till her death, Tita had been closely related to food. Mama Elena and her other daughters lacked this ability in cooking. Magical realism helped the author to display the emotions of Tita in a chain of actions and reactions when she was forbidden to marry Pedro Muzquiz and on various other occasions. The food that Tita prepared consisted of certain textures, flavours, and especially her mindset to meet the expected results. That was infused magically into the recipes by adding certain native foodstuff and herbs to induce the expected emotions from whoever consumed the cuisines. Through the metaphorical cornucopia of the food, Tita expressed her happiness, disappointments, emotion, passion and thoughts.

Magically moments and culinary anagnorisis revealed Tita to unleash her discovery in preparing the wedding cake for her sister Rosaura's marriage with Pedro, with a broken heart she poured out her sorrows into the batter of the 'Chabela Wedding Cake' which had an inducement of the grave nostalgic remembrance of sadness, weeping and vomiting among the guest, even her mother Mama Elena started crying who never cried even during her husband's death. Such incidents illustrate the magical power of Tita as a boon.

Again the magical recipe of 'rose petal and quail' brought out a twist in Gertrudis' life. Pedro bought some roses for Tita after his marriage to Rosaura. As Mama Elena objected to their meeting, Tita was worried and she prepared a dish with roses. During the preparation, Tita was completely engulfed in love and passion. The recipe turned out to be very sensuous in its inducement. This is deeply felt by Gertrudis, she lost her control and erupted like a volcano, "her body was giving off so much heat that the wooden walls began to split and burst into flame" (Chapter 3, p.22), which led to her being provoked into the extensive passion of fire and her accidental encountering of an unidentified villista-Juan Alejandre was guided by the aroma emanating from Gertrudis's body on fire of passion arrived there on horseback to reach her. He got in there just in time to find her racing towards him. Then he knew why he had been drawn to there as Gertrudis was desperately needed a man who would quench the red-hot fire that was raging inside her. Eventually, she ran away with this soldier, but ended in working in a brothel at the Mexico-Texas border, and returned to the ranch as a woman Soldadera (Fernandez, p.53) during the Mexican revolution. Esquivel wanted the three sisters to symbolize three different attitudes: Gertrudis represented the first stage of feminism, breaking away her sexual liberation into masculinization becoming a Soldadera (General) in the revolution by reaching out to the public sphere (Southwest Review, p.594). The episode justifies that food nourishes both body and passion and the imagery of the pink sweat, powerful smell and evaporation of water represent the details of magical realism. Magic is embedded in all the activities involved by the characters especially Tita during her worried and extensive nights of sleeplessness she could knit a kilometre-long bedspread.

During the nurturing of her nephew, Roberto as Rosaura stopped caring about him after she learnt about the affair between Tita and Pedro made her weak to abandon her son. When her son was born she could not feed him mother's milk due to her sickness, When the child

was crying louder in hunger, Tita started to feed the baby, “She removed the boy from her breast: a thin stream of milk spayed out” (Chapter 4, p.33). The narrator of the story made a shocking comment, “It wasn’t possible for an unmarried woman to have milk, short of a supernatural act, unheard of in these times” (Chapter 4, p.33). Tita surrogated Roberto as Nacha did with her. Since young Tita was denied love and care by Mama Elena, she knew the pain of it and the craving for a daughter. With Roberto she was happy. The final end of the story was Tita’s magical reunion with Pedro drawn as a fantastic liberation to heavenly purgation.

Little by little her vision began to brighten until the tunnel again appeared before her eyes. There at its entrance was the luminous figure of Pedro waiting for her. [...] and they rapped each other in a long embrace; [...] they left together for the lost Eden. (Chapter 12, p.118)

Magical realism is a mandatory tool for Esquivel to address the history of the Mexican Revolution. It is also required to express the ideological investment of Laura Esquivel to convey it through the ghosts of Dona Elena and Nacha informing Tita’s personal as well as social conventions. These magical events clearly illustrate that the art of culinary preparation peripeties the plot with feminine body and discourse. These themes of familial dispute, authoritative governance, romance and passion are exhaustive concepts for any fictional narrative yet Laura Esquivel’s deployment of magical realism along with the names of delicious recipes as images and metaphors to label the novel as a unique female voice for liberation.

Appreciatively, Laura Esquivel has constructed a web of food metaphors in exhibiting Tita’s sweeping emotions, for instances, Tita’s cheeks turned into “red as the apples beside her” (chapter 1, p.13) when she heard that Pedro would be marrying Rosaura, and a gaze from Pedro made her feel “how the dough feels when it is plunged into boiling oil” (chapter 1, p.14). Her broken heart and is being compared with “like the quail” (chapter 3, p.18) whose neck she twisted before cooking. Roberto was born with a head “shaped like a cone of brown sugar” (Chapter 4, p.32), and within minutes he is “wrapped up like a taco”(Chapter 4, p.32); Roberto allowed her to venture into motherhood, literally she became his mother when she was lactating him.

The bandits ravaged the town and molested Checha, the maid and a friend of Tita, and Mama Elena was also brutally attacked and became paralysed down her waist. Tita became the caretaker of her mother but Mama had been very suspicious of Tita and the dishes prepared by her might be added with poison as they tasted bitter to Mama. Eventually, Mama Elena cast off the food prepared by Tita further she consumed ritual milk with ‘ipecac’ a conventional drug used to induce vomiting to remove the poison, but she died soon due to overdosing. It was not the poison that killed her but her hatred for Tita.

After her mother’s death, Tita unlocked her mother’s closet where she kept secretly the letters received from Mama Elena’s forbidden lover José Treviño, a mulatto, who was the illicit son of a local man and a black woman, Gertrudis was their child, but Mama Elena married to Juan de La Garza due to her parents’ enforcement as social conventions and racial discrimination forbade her relationship with a mulatto. Juan de La Garza’s heart was broken when he discovered Mama Elena’s affair with José Trevi.

At the end of the story, when the overarching oppression in the form of her mother wiped out, Tita and Pedro could now cast away from twenty years of confined erotic joy and get into

unbridled joy induced by the wedding banquet that Tita prepared for Esperanza's marriage. Tita and Pedro could make love freely, Pedro lighted 250 candles, as the couple consummating their lifelong love, Pedro died in ecstasy, and with him gone away the possibility of ever again lighting Tita's inner fire; erotic sex, immediately Tita began to experience a 'freezing chill' (Chapter 12, p.117). To warm herself, she devoured a box of candles to unite herself with her lover after death, Tita thought about Pedro very passionately and the candle began to burn her body, Tita joined her lover who was waiting for her at the end of the tunnel.

At that moment the fiery bodies of Pedro and Tita began to throw off glowing sparks. The darkroom was transformed into an erupting volcano. It cast stone and ash in every direction. When the stones reached high enough, they exploded into multicoloured lights. From miles away, people in neighbouring towns watched the spectacle, thinking it was fireworks (chapter 12, p.118)

Their passion flamed and engulfed the lovers altogether and burned the entire ranch, magically, the culinary book lay amidst the rubble.

Food, lovemaking, and fire are drawn together in a climactic display of pageantry by locating the setting of the novel in the kitchen. Thus the novel makes a twirl in absorbing the Mexican prescription within the domestic sphere at the same time blurring the boundary by subverting it. *Like Water for Chocolate* has sustained and attained genre classification through nourishing imageries like food, recipes and Tita's diary have all materialized the dual narration of the liberation of the female artist from the oblivion of domesticity and the elimination of the patriarchal codes.

Findings and Conclusion

Conventionally, a Latin American woman's place is subverted to their home. In the masculine society of Mexico, the condition of women is to serve their fathers and brothers and then when married, their husbands, sons, and daughters. These women often turned to the domestic art of cooking, sewing, and interior decoration-for creative outlets, along with storytelling, gossip, and advice. As a result, they created their own female culture and feminine body within the social prison of marital life. Since the body is the fundamental tool, eating and food preparation need to be understood as metaphors for the social condition of Mexican society. Tita and Nacha represented intuition, passion, sentiment associated with the female mind, identity and established the feminine codes embedded in their whispers, dishes and in their magic. Though the kitchen has been reduced as a place of subjugation, Laura Esquivel disproved the tradition by dismantling the stereotypical image of women in general and the Mexican Mariasimo women in particular through Tita's culinary ventilation. Thus from the feminine standpoint, Tita has proved that the kitchen is not a "worthless space" but a refuge for solace and freedom using culinary magic. Tita has proved kitchen as a vindication and an indisputable weapon. The transformation is from being an apprentice in the kitchen to the repository of recipes with referential and epistemological wisdom on the kitchen and its space, food and its therapeutic nature. When the artist and the art become one and the same, the emotional ingredients glide seamlessly with food ingredients and are metamorphosed magically into an elixir that induced and transmitted emotions and nourished the appetite by satisfying not only the taste buds but *raison d'être* for spiritual aurora as well. Esquivel made a new observance of the kitchen: when women of different social classes meet (for instance Nacha, Checha and Tita) in this place they forget their difference (racial/economic/

social/cultural) and create a new meaning to this place by way of their camaraderie and breaking the shackles of inviolable subjugation. Tita's new avatar made certain mutations in the new generation of the Garza family. Esperanza represents the modern woman, going to the university to study at the same time endorsing the value and respect of the family and the kitchen. The paper has shown how Laura Esquivel had interwoven Mexican culture, gender prescription, history, magical realism with the recipes and their magic. Esquivel has portrayed life as something worthless if passion is not given due importance. Hence, the cornucopia of food imageries rendered the essential ingredients by juxtaposing the genres and the history of Mexico to appropriate the narration for deconstructing the debacle of the kitchen, unleashed as a powerful tool for exercising freedom of choice by demonstrating the pursuit of love and life.

Works Cited

1. Barthes, R. *Mythologies*. Trans by Annette Lavers. New York: Farrar, Straus & Giroux, The Noonday Press. (1972).
2. <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-> accessed on 12 August, 2021.
3. Castellanos, Rosario. "Cooking Lesson". *A Rosario Castellanos Reader*, Trans by Maureen Ahern. (Austin : UT Press, 1988), pp.345-346.
4. Cecelia Lawless, "Experimental Cooking in Como agua para chocolate", *Monographic Review*. 8 (1992), 261-272.
5. Christensen, Carol, and Thomas Christensen, translators. *Like Water for Chocolate*. (Black Swan, 1993).
6. Counihan, C. (Ed.). *The Anthropology of Food and Body : Gender, Meaning and Power*. (New York : Routledge. 1999).
7. Dobrain, Susan Lucas. "Romancing the Cook : Parodic Consumption of Popular Romance Myths in Como Agua Para Chocolate." *Latin American Literary Review*. (July-Dec, 96), pp.55-66.
8. Eagleton, Terry. *Edible Ecriture*. In S. Griffiths & J. Wallace (Eds.), *Consuming passions : Food in the age of anxiety*. Manchester : (Manchester University Press. 1998).
9. Elena, Maria. *The Shattered Mirror : Representations of Women in Mexican Literature*. (University of Texas Press, 1998), pp.180.
10. Englander, Karren et al. "Doing Science within a Culture of Machismo and Marianismo". *Journal of International Women Studies*, Vol.13 (3) (August 2012), 65-85.
11. Esquivel, Laura. *Like Water for Chocolate*. London : Bantam Doubleday Dell Pub (Tred). (1994). file:///C:/Users/DELL/Downloads/Like%20Water%20For%20Chocolate%20-%20DeWeese%20Home%20Page.pdf accessed on 4April, 2021.
12. Fernandez, Delia. "From Soldadera to Adelita : The Depiction of Women in Mexican Revolution". *Mcnair Scholars Journal*. Vol.13, Issue 1, Article 6 (2009), 53.
13. Jaffe, Janice. Hispanic American women writers' novel recipes and Laura Esquivel's Como agua para chocolate (like water for chocolate). *Women's Studies : An Inter-disciplinary Journal*. Routledge Publication, (July,2010), At:07:42 <http://www.tandfonline.com/loi/gwst20>

14. Lévi-Strauss, Claude. "The Culinary Triangle". *Food and Culture : A Reader*. Ed by Carole Counihan & Penny veal Esterik. (Routledge, 2008), pp.36-48.
15. <https://web.stanford.edu/class/linguist62n/levitriangle001.pdf> accessed on 12 Aug, 2021
16. Loewenstein, Claudia and Laura Esquivel. "Revolución interior al exterior: An Interview with Laura Esquivel". *Southwest Review*. Southern Methodist University, Vol. 79, No. 4 (Autumn 1994), pp.592-607. <https://www.jstor.org/stable/43470550> accessed on 9 september, 2021.
17. Mendez-Luck, A.Carolyn and Katherine P. Anthony. "Marianismo and Caregiving Role Beliefs Among U.S. – Born and Immigrant Mexican Women". *Journals of Gerontology : Social Sciences*. Vol. 71, No. 5 (2016), 926–935. doi:10.1093/geronb/gbv083. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4982386/pdf/gbv083>. accessed on August 24, 2021.
18. Sapos, Tony. The Paradoxical Metaphor of the Kitchen in Laura Esquivel's " Like Water for Chocolate". *Letras Femininas*. Vol. 21, No. 1/2 (PRIMAVERA-OTONO 1995), 29-36. <https://www.jstor.org/stable/23021716?origin=JSTOR-pdf>. Accessed on 16 August, 2021.
19. Stevens, Evelyn P. "Marianismo : The Other Face of Machismo" *Gender's Place Feminist Anthropologies of Latin America*. Ed Rosario Montoya, Lessie Jo Frazier,Janise Hurtig. (New York : Palgrave Macmillan, 2002), pp. 89-101.
20. Symons, Michael. *A History of Cooks and Cooking*. (Chicago : University of Illinois Press, 2000).
21. Vasudevan, Siyya K.K. "Cooking As Metaphor Of The Solitary Voice Of Women With Respect To Laura Esquivel's Like Water For Chocolate". *International Journal of Humanities and Social Science Invention*. Volume 4 Issue 7, (July. 2015), 44-47.
22. Welter, Barbara. "The Cult of True Womanhood : 1820-1860". *American Quarterly*, Vol. 18, no. 2, part 1 (Summer 1966), 151-174.
23. Willingham, M. Elizabeth "Introduction: Early Critical Reception". (2010), pp. 5-8. https://www.wikiwand.com/en/Laura_Esquivel#/cite_ref-4
24. Woolf, Virginia." A Room of One's Own". (New York : Harcourt Brace, 1989), pp. 66-67.
25. " Profession for Women" in *The Death of the Moth, and other essays*. (Adelaide : University of Adelaide, 2015). (<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/index.html>) Accessed on 20/7/21.

Swami Vivekananda et la langue française

Swagata Bhattacharya

Résumé

La conquête occidentale de Swami Vivekananda, l'une de personnalités influentes de dix-neuvième siècle en Inde est généralement associée avec les États-Unis d'Amérique. La formidable de son succès au Parlement à Chicago en 1893 avait éclipsé sa participation au Congrès de l'histoire des religions à Paris en 1900. On n'a jamais beaucoup écrit sur ses deux visites à Paris en 1895 et 1900. La France a été considérée la citadelle de la civilisation européenne et Vivekananda était impatient de prêcher le théorie d'universalisme en Europe.

Cet article explorera pas seulement son intérêt pour la culture et la civilisation française mais aussi son engagement avec la langue française qu'il a continué à apprendre et ré apprendre tout au long de sa vie.

Mots-clés: Swami Vivekananda, La langue française, Congrès de Paris, 1900.

Pour comprendre l'Europe, il faut la comprendre à travers la France, qui est la source de tout ce qui est le plus élevé en Occident (Vivekananda: 2012, 501).

La France occupait une place très spéciale dans le cœur de Swami Vivekananda, comme le montrent ses écrits sur ce pays dans *The East and the West* (1909). Swami Vivekananda estimait que « la France est le pays de la liberté » et a déclaré : « Il est certainement vrai que si quelqu'un doit donner au monde une nouvelle idée, c'est à Paris qu'il faut la diffuser » (502). Cet article explorera la relation de Swami Vivekananda avec la langue française qui a commencé bien avant qu'il ne marche sur le sol français.

La langue française a tellement attiré Swami Vivekananda qu'il a suivi le processus d'apprentissage et de réapprentissage tout au long de sa vie. Après le *mahasamadhi* de son gourou Sri Ramakrishnadev en 1886, Vivekananda quitta le monastère de Cossipore et devint un *parivrajak* (un moine errant). Il a parcouru l'Inde de long en large. Un beau jour de 1891, ses *gurubhais* de Cossipore reçurent une lettre de quatre pages. Swami Shivananda racontait que personne d'entre eux ne savait dans quelle langue elle était écrite. Shashi Maharaj (Swami Ramakrishnananda) et Sarada Maharaj (Swami Trigunatitananda) avaient une connaissance élémentaire du français. Après avoir examiné la lettre attentivement, ils ont estimé qu'elle semblait avoir été écrite par Naren en français. Ils ont couru chercher Aghore Chatterji, qui était le seul érudit francophone connu à Kolkata (Calcutta). La lettre révélait que ses voyages avaient conduit Swamiji à Porbunder où il avait rencontré l'administrateur de Limbady, Sri Shankar Pandurang. Sri Pandurang, en plus d'être un érudit en Sanscrit, a maîtrisait parfaitement le français et l'allemand. C'était lui qui avait incité le jeune moine à apprendre le français parce que c'était la langue d'érudition en Europe et à ce moment-là, Vivekananda commençait à se rendre compte que s'il voulait diffuser les enseignements de son maître, il devait se déplacer vers l'ouest (Chattopadhyay: 2014, 863)¹. Ainsi, le récit de Swami Shivananda dans *Life of Swami Vivekananda* montre que Swamiji avait déjà appris

1. Voir aussi Swami Vidyatmananda's *Vivekananda in Europe*.

suffisamment la langue française pour écrire une lettre dès 1891². Dans son livre *Srimat Vivekananda Swamijir Jivaner Ghatanabali*, le frère de Swamiji. Mahendranath Dutta, avait évoqué que dans sa jeunesse, Narendranath achetait des livres de recettes françaises divisées en plusieurs volumes (Dutta: 1998, 14). Que son intérêt pour la cuisine l'ait rapproché de la culture française à un jeune âge ou vice-versa ne peut être certainement déterninée, mais les compétences culinaires et musicales jouent un rôle important dans la culture françaises et Swami Vivekananda était intéressé par les deux. En fait, il y a une autre histoire qui dit qu'en octobre 1892, un moine errant s'était réfugié chez Haripada Mitra, sous-agent du département des forêts de Belgaon. Parmi ses affaires se trouvaient un *kamandalu* et un livre soigneusement enveloppé dans un morceau de tissu safrané. Il a fallu un certain temps à M. Mitra pour découvrir que le livre était un volume sur la musique classique française et que le moine était Swami Vivekananda (Chattopadhyay: 2012, 863).

Jusqu'ici, ces récits nous donnent l'impression qu'en 1891, Swami Vivekananda connaissait très bien la langue française. Cependant, dans sa lettre de juillet 1894 aux sœurs Hale (Mary et Jeany Hale), on le voit se moquer de sa connaissance de la langue et écrire dans une humeur joviale « Quelle absurdité était la chanson 'dans la plaine' que Harriet m'avait apprise; ... Je l'ai racontée à un érudit francophone et il a ri aux éclats de ma merveilleuse traduction. C'est comme ça que vous m'auriez appris le français » (Vivekananda: 2016, 129). C'est en 1895 que Swamiji visita la France pour la première fois. Il était là pour participer au mariage de Francis Leggett avec Elizabeth Macleod, avec lesquelles il a fait connaissance lors de sa première visite aux États-Unis. Son séjour en France en août 1895 était court et n'a pas présenté d'occasion de pratiquer la langue. De ses lettres à Francis Leggett et à E.T. Sturdy, nous apprenons qu'il devait se rendre à Londres une fois la cérémonie de mariage terminée. C'était à Londres où il a passé l'été de 1896 à réapprendre et à pratiquer le français. Dans le deuxième volume de *London Vivekananda*, Mahendranath Dutta mentionne Mlle Muller avec qui Vivekananda a pris des cours de français (Dutta: 1998, 249). Puis, on trouve mention de son apprentissage du français dans une lettre écrite en Septembre 1899. Il a écrit à Marie Hale « Je vais apprendre le français encore une fois. Si je ne le fais pas cette année, je ne pourrai pas « faire » l'exposition de Paris l'année prochaine. Eh bien, je m'attends à bien l'apprendre ici où même les domestiques le parlent » (Vivekananda: 2013, 466). En novembre 1899, il a écrit à Sœur Christine, « Je suis déterminé à être un érudit francophone et germanophone. Je pense que je peux gérer mon français avec l'aide d'un dictionnaire » (146). Son besoin d'apprendre et de « gérer » le français était évident puisque Swami Vivekananda était un orateur invité au Congrès sur l'histoire des religions du monde qui se tiendra à Paris l'année suivante, c'est-à-dire en 1900. En mars 1900, il avait écrit de San Francisco à Mary Hale: « Harriet va passer un bon moment à Paris. Je suis sûr de la rencontrer-là-bas et de *parler française!* Je suis en train de mémoriser un *dictionnaire* français » (417). En avril 1900, il a écrit à Sœur Nivedita, « Mme Leggett pense que je devrais immédiatement commencer étudier le français » (502). Mais Swamiji était déjà convaincu de « pouvoir conquérir les Froggies (Français) » (502) car il connaissait la langue depuis longtemps.

Swami Vivekananda s'est rendu à Paris pour la deuxième fois le 3 août 1900. Il a envoyé un message en français annonçant son arrivée à sa son hôte, Mme Leggett « ARRIVE A HUIT HRES. » (170). Pour nous, ce message est la première preuve disponible de la connaissance

2. Cette lettre n'est pas disponible.

de cette langue par Swamiji. En Inde, dans son édition du 3 juillet 1900, l'*Indian Mirror* avait écrit : « Swami Vivekananda est invité à représenter l'hindouisme et le Vedanta à l'exposition de Paris et le Swami donnera un discours en français » (Chattopadhyay: 1999, 266). Ce fait a même été confirmé par l'*Indian Spectator* (8 juillet 1900) [266]. Cela prouve que c'était généralement admis que Swami Vivekananda connaissait suffisamment le français pour prononcer un discours à Paris devant un public international. Étonnamment, c'était Vivekananda lui-même qui a continué à insister sur le fait qu'il « essayait toujours d'apprendre le français » à Paris en août 1900. L'e 28 août, il écrivait à Sœur Nivedita : « Certains marquent déjà leur appréciation » (Vivekananda: 2016, 433). Swamiji devait parler le 1er septembre et le 7 septembre et le, nous le retrouvons en train d'écrire à Swami Turiyananda : « Je resterai avec les Français pour apprendre leur langue ... Je maîtrise déjà plus ou moins la langue française; mais si je reste parmi les Français pendant un mois ou deux, je pourrai bien converser » (434). Cela le fit se loger chez M. Jules Bois quelques jours avant le Congrès. Mais que s'est-il passé exactement au Congrès ? Le discours prononcé par Swami Vivekananda à Paris n'est disponible ni en anglais ni en français. L'édition de décembre 1900 du journal *Vedanta Work* imprimé à Paris avait publié la nouvelle « Nous apprenons que Swami Vivekananda s'est adressé deux fois à la Section philosophique de l'Exposition universelle et que ses discours ont été très appréciés » (Basu and Das: 2016, 443). Cependant, Swamiji lui-même a écrit une lettre à *Udbodhan* en 1900 décrivant la conférence. Cette lettre, écrite sous la forme d'un rapport, indiquait :

Swami Vivekananda a été invité par le Congrès de Paris à contredire cette conviction [que la religion védique est le résultat du culte du feu], et il a promis de lire un article sur le sujet. Mais il ne pouvait tenir sa promesse en raison de problèmes de santé et ne pouvait que difficilement être présent au Congrès (Vivekananda : 2013, 439).

S'il avait prononcé un discours comme il l'avait fait à Chicago en 1893, il aurait sûrement été reproduit dans les Actes du Congrès. Le rapport du Congrès ne mentionne pas Swami Vivekananda en tant qu'orateur. Cependant, Vivekananda n'était pas non plus un auditeur silencieux. il a répondu aux vues du professeur Gustave Oppert sur l'origine de la vénération du *shalgrama*. Il était très agacé par la théorie d'Oppert et a jugé nécessaire de protester. Mais il est ahurissant que Swami Vivekananda ait si bien maîtrisé le français qu'il puisse comprendre Oppert et protester à son tour contre lui et faire valoir ses propres points de vue dans une langue dans laquelle il n'a jamais revendiqué une maîtrise absolue. En fait, son *Memoirs of European Travels* écrit après son départ de Paris di :

C'était mon désir cher de rester quelque temps à Paris et d'étudier la langue et la civilisation française ; j'ai quitté mes vieux amis et connaissances pour m'adapter à un nouvel ami [Jules Bois], un français ordinaire qui ne connaissait pas l'anglais et mon français ... eh bien, c'était quelque chose d'assez extraordinaire ! J'ai pensé que l'incapacité de vivre comme un homme muet me forcerait naturellement à parler français et que je maîtriserais cette langue très rapidement; mais au contraire je suis en voyage (Vivekananda : 2016, 77).

Ce récit a été écrit après la fin de la conférence. C'est l'un des nombreux mystères non résolus associés au génie de Swami Vivekananda à propos duquel les érudits n'ont aucune idée encore aujourd'hui !

Un autre aspect surprenant associé aux liens français de Swamiji est son amitié avec Emma Calvé, célèbre chanteuse d'opéra du 19e siècle en Europe. Swamiji a lui-même déclaré : « Le français est une langue du monde civilisé, la marque de la gentillesse en Occident, et

tout le monde le sait. Par conséquent, ces deux dames [Emma Calvé et Sarah Bernhardt] n'ont ni le loisir ni l'envie d'apprendre l'anglais (77). Madame Calvé, Mlle Bernhardt, Charles Loyson (plus connu sous le nom de Père Hyacinth) et M. Jules Bois - aucun d'eux ne parlait anglais. C'est pourtant avec eux que Swamiji a partagé une grande intimité et a effectué une tournée en Egypte, en Grèce et à Constantinople une fois le Congrès de Paris terminé. Son *Memoirs of European Travel* parle longuement de ses compagnons de voyage et de ses interactions avec eux. Dans une des lettres de Sœur Nivedita, nous trouvons : « Nous avons passé la soirée avec Mme. Vêler. Elle dit que Swami *doit* apprendre le français. » (Basu : 1982, 231). Cependant, surmontant la barrière de langue, le Swami avait tellement influencé Mme Calvé qu'elle avait appris par cœur « Om Hari Om Tat Sat » et, parmi ses papiers privés en français, se trouvait un bout de papier écrit :

Aum! Aum! Om

Asato ma sadgamaya

Tamaso ma jyotir gamaya

Mrityor mamritam gamaya (*Brihadaranyaka Upanishad, I, 3*) [Vidyatmananda: 2012, 263]

[Conduisez-nous de l'irréel au réel, des ténèbres à la lumière, de la mort à l'immortalité]. C'est à cette Madame Calvé que Swami Vivekananda avait écrit, selon les mots de Jules Bois « sa première phrase en français ». En octobre 1900, Swami Vivekananda avait écrit :

Ma chère Mademoiselle.

J'ai été très heurcuse³ et très content ici. J'avais le plu(s) bon temps après quelque année.

Je trouve vie propre⁴ avec M. Bois, les livres, le calme et l'absence de tout ce qui m'a troublé.

Mais je ne sais pas quel destine m'attend maintenant.

Cett est drôle, ma lettre, mais il est mon essai premier.

Votre fidele,

Vivekananda (Vidyatmananda: 2012, II)

Si cette lettre écrite en octobre 1900 était sa première tentative d'écriture en français à une française, ses commentaires sur le discours d'Oppert ne sont peut-être pas en français, car cette lettre indique une maîtrise de la langue au niveau élémentaire. Mahendranath Dutta a écrit : « Swamiji a eu l'occasion de s'entretenir avec de grands hommes de divers pays. Il était donc devenu nécessaire pour lui de connaître la langue française ; et il est étonnant qu'il ait très bien maîtrise la langue » (Dutta : 1998, 158). Manmatha Nath Ganguli raconte dans *Reminiscences of Swami Vivekananda*,

Ils voulaient convoquer un autre Parlement des religions en France. Ils avaient pensé en faire une convention à Paris et obliger les orateurs à s'exprimer en français. Je ne connaissais pas le français à cette époque. Et ils pensaient que mon ignorance de la langue m'empêcherait de participer au Parlement. Mais je suis allé en France et appris la langue au bout de six mois environ, puis j'ai commencé à donner quelques discours en français (1983, 354)

3. Forme erronée dans la lettre écrit par Swami Vivekananda.

4. Forme erronée dans la lettre originale.

Cela aurait été dit par Swami Vivekananda lui-même. Mais cette affirmation est beaucoup trop erronée, comme le montrent clairement les lettres de Swamiji déjà discutées ici. De plus, il n'a jamais eu l'occasion de rester en France pendant six mois pour apprendre la langue. Le rapport de Ganguli était fondé sur la légende selon laquelle Swami Vivekananda maîtrisait parfaitement le français. La légende était si populaire que l'*Indian Mirror* l'a publiée le 12 décembre 1900, déclarant que Swami Vivekananda avait donné « des conférences très impressionnantes et éloquentes en français à Paris » (Vidyatmananda : 2012, 279). Il est appuyé par aucune preuve jusqu'à ce jour, de même que ses discours à Scutari, en Turquie. Il est possible que le discours du 2 novembre 1900 à l'American College for Women était en français. C'était la langue d'enseignement en Turquie à cette époque et les deux autres orateurs ont donné leur discours en français. Cependant, même Halide Edib, qui était parmi les étudiants qui ont assisté à la conférence de Swamiji à Scutari et qui a écrit plus tard sur son souvenir du grand sage dans les *Mémoires d'Halide Edib*, n'a pas précisé la langue dans laquelle Swamiji s'exprimait.

Le meilleur exemple de la connaissance de la langue française par Swami Vivekananda se trouve dans sa lettre de quatre pages à Sœur Christine écrite le 14 octobre 1900, quelques jours avant son départ de Paris. Cette lettre était un progrès soudain par rapport à celle écrite à Emma Calvé, démontrant un niveau avancé de maîtrise de la langue. C'était écrit avec cordialité et chaleur, adressé à une personne avec qui il partageait une grande amitié. Il l'informait qu'il quitterait Paris le 29 octobre avec Mademoiselle Calvé, Mademoiselle Macleod et M. Jules Bois : « Nous irons à Constantinople, Asia-Grece et Egypt. 'Au retour nous visiterons Venise »⁵ Dans cette lettre, il parlait de son état d'esprit, de sa philosophie ainsi que ses projets futurs : « J'envoie aux Indes tout l'argent que je gagne en Amérique et je suis maintenant libre, le moins mendicant comme avant ». C'est dans cette lettre que Swami Vivekananda a avoué :

Il est possible que je donne quelques conférences à Paris après mon retour. Mais aura en anglaise, je pense. avec un traducteur.

Je n'avais ni les temps, ni pouvoir de prendre quelque langue nouvelle à mon âge. Je suis un vieillard, n'est-ce pas ? (3-5)

Swamiji pouvait sentir que sa sortie de ce monde n'était pas très loin. L'enthousiasme avec lequel il avait commencé le voyage en France avait fortement diminué en novembre 1900 et le voyage était interrompu, car il était désespéré de retourner en Inde. Plusieurs années après sa disparition terrestre, une histoire inachevée en bengali intitulée « Shiver Bhoot » a été découverte parmi ses papiers. Il s'agissait d'un baron qui s'appelait « K », et qui était à la recherche du bonheur. L'histoire d'une page se termine abruptement par le voyage de K à Paris à la recherche du Bonheur (Vivekananda : 2016, 42). Peut-être que cette histoire incomplète est symbolique du désir non réalisé de Swami Vivekananda de rester en France et d'apprendre le français comme il l'avait voulu.

Références

1. Basu, Sankari Prasad ed. *Letters of Sister Nivedita* Tome 1. Calcutta: Nababharat Publishers, 1982.
5. Forme erronée dans la lettre originale.

2. Basu, Sankari Prasad et Sunil Behari Das eds. *Swami Vivekananda in Contemporary Indian News (1893-1902)* Tome 3. Kolkata: Ramkrishna Mission Institute of Culture, 2016.
3. Chattopadhyay, Parthasarathi. 'Swami Vivekananda Forasi Charcha' de Swami Chaitanyananda ed. *Swami Vivekananda*. Kolkata: Udbodhan. 2014 pp 863-879.
4. Chattopadhyay, Rajagopal. *Swami Vivekananda in India: A Corrective Biography*. New Delhi: Motilal Benarasidas Publishers Private Limited, 1999.
5. Dutta, Mahendranath. *London Vivekananda* Tome 2. Kolkata: Mahendra Publishing Committee, 1998.
6. Dutta, Mahendranath. *Srimat Vivekananda Swamijir Jivaner Ghatanabali*. Kolkata, Mahendra Publishing Committee, 1998.
7. Vidyatmananda, Swami. *Vivekananda in Europe*. Kolkata: Advaita Ashram, 2012.
8. Vivekananda, Swami. *Bani O Rachana* Tome 6. Kolkata: Udbodhan, 2016.
9. Vivekananda, Swami. *Memoirs of European Travel*. Kolkata: Advaita Ashram, 2016.
10. Vivekananda, Swami. *Letters of Swami Vivekananda*. Kolkata: Advaita Ashram, 2016.
11. Vivekananda, Swami. *The Complete Works of Swami Vivekananda*. Kolkata: Advaita Ashram, 2012.

The Chaste Man and the Unchaste Woman: Reading and Androgynous Mind in *Much Ado About Nothing*

Vipin K Singh

Abstract

The present research paper is a study of how William Shakespeare managed to raise very pertinent feminist issue about the concept of chastity. The attempt has been made to demonstrate how a woman, even of a high rank, is open to public humiliation and slandering for a crime that she has neither committed nor is even the part of. In course of the research paper, it has been sought to show how Shakespeare appears to have interrogated the man, on similar grounds on which a woman is questioned in an androcentric society. Apart from this, one of the prime concerns of the said research paper is to foreground how Shakespeare establishes himself as a visionary who had an androgynous mind and a man-womanly understanding of society.

Keywords: Androgynous, Man-womanly, Chaste, Unchaste etc.

In *Much Ado About Nothing*, Shakespeare does not present women who go against their fathers as he has done through the character of Hermia in *A Midsummer Night's Dream* and Jessica in *The Merchant of Venice*. Nor does he portray a woman who raises her voice against her husband, as Titania does. Nor does Shakespeare seem to be interested in a will of a father that compels woman to marry against her wishes the man who fulfills the conditions of the will, as he has done in *The Merchant of Venice*. Here Shakespeare presents almost a new situation. He shows how unjustly a woman is treated in a patriarchal society; how lightly she is taken. Shakespeare here presents two women (Hero and Beatrice) who are sisters and fast friends. Hero who represents the conventional woman suffers; while Beatrice survives successfully. Where Hero is dependent of her father, Beatrice is a woman of free thinking. Through Hero, Shakespeare tends to show how lightly a woman is treated in a patriarchal society; how she is made to act according to the will of her father or male guardian; and how she is disgraced publicly by her lover and his male friends for the crime she has not committed.

The title of the play ironically seems to signify the author's intention. There is much ado in the play about an innocent girl slandered by her lover. Shakespeare through the title "*Much Ado About Nothing*" seems to have suggested that this is nothing or it has no significance. In a traditional society, the slandering of a girl is a common incident which should not be taken seriously. Reflecting on the title of the play, John Palmer comments:

There is much ado in this comedy about innocent Hero slandered by her lover Claudio, led to believe by a villain, with no motive for his villainy, that she comes as no maid to her marriage. And all this, the author warns us in his title, is nothing; we are not to take seriously to heart any of that dreadful business at the alter-steps but to regard the splenetic Don John as no more than a black bogey in a merry tale.¹

1. John Palmer, "Beatrice and Benedick", *Comic Characters of Shakespeare* (London: Macmillan & Co., 1959), p.110.

As in his other comedies, in *Much Ado*, Shakespeare seems particularly interested in “the workings of gender in Society.”² There are only four characters in the play through whom Shakespeare has tried to project the female perspectives. The society that Shakespeare has presented in the play is basically patriarchal. It has male biased attitudes and implicit double standards. It reflects a lot of inequities in the treatment of the male and female. Whether it is freedom to take decision or to follow the concept of morality, women are always in fetters. A clear distinction may be traced out between the concept of morality practiced by both man and woman. As Sarup Singh reflects that in the Elizabethan period “there is a clear distinction that society makes in its evaluation of male and female sexual morality... There (is) no ambiguity about the age’s attitude towards this question.”³ Ruth Kelso projects the same idea metaphorically: “The ideal set up for a lady is essentially Christian and the ideal for the gentleman essentially pagan.”⁴ Claudio is free to take any decision in the play. He is free, for example, to relate with or marry any lady. But Hero is not free. She has to make her choice in her father’s will, that is, she has to respond to Claudio in the way her father, Leonato, wishes her to respond. Leonato warns Hero: “Daughter, remember what I told you: if the prince do solicit you in that kind, you know your answer.” (II.i. 48-49)

In an androcentric society it is customary to subordinate women. The society is structured in such a way as to make women secondary and inferior to men. A woman is supposed to sacrifice her desire in the cause of man’s betterment. She does what she is expected to do. She plays several roles (as a mother, sister, daughter, friend, beloved etc.) to benefit the male members of her family. But she gets little for her sacrifice in a patriarchal society. What she earns in return is a humble recognition for her services from man; that too is sometimes only in theory and not in practice. This idea is well projected in Benedick’s speech:

That a woman conceived me, I thank her; that she brought me up, I likewise give her more humble thanks: but that I will have a recheat winded in my forehead, or hang my bugle in invisible baldrick, all women shall pardon me. Because I will not do them the wrong to mistrust any, I will do myself the right to trust none... (I. i. 177-182)

In a patriarchal society a woman is usually not given trust. She is likely to be questioned and dishonoured if she transgresses social codes that have been set up by men: “The fact is that there is a great distrust of women, first as daughters and then as wives, and so at every stage restrictions are imposed on them to keep them under strict control.”⁵ Thus women have always been kept under men’s control. Women are controlled to make themselves surrogate and secondary. This is also done to establish the patriarchal power. Jean E. Howard calls this a strategy applied to establish the masculine power in society. Howard reflects: “... the control of women is a chief way of establishing masculine power in the play”.⁶

In a male centred society woman is generally treated as a commodity. She has been accorded a secondary place and is treated as an immoral other. Further, in such a social set up she does

2. Penny Gay, “*Much Ado About Nothing*”, *As She Likes It : Shakespeare’s Unruly Women* (London : Routledge, 1994), p.144.
3. Sarup Singh, “The Debate On Chastity”, *The Double Standard in Shakespeare and Related Essays* (New Delhi: Konark Publishers, 1988), p.8.
4. Cited by Sarup Singh in *Double Standard in Shakespeare and Related Essays*, (New Delhi: Konark Publishers, 1988), p.8.
5. Sarup Singh, p.12.
6. Jean E. Howard, “Renaissance Anti-theatricality and Politics of Gender and Rank in *Much Ado About Nothing*”, *Shakespeare Reproduced* (London : Methuen, 1987), p.173.

not have her own identity and tends to be marginalized. Shakespeare has projected this view in *Much Ado* through the character of Hero. In this play Shakespeare seems to show in the innate orientation of society, a certain consciousness of the marginalization of woman. He may not have spoken out as clearly as G.C. Spivak⁷ has done on the voiceless position of woman in society, but all the same he has presented before the audience a woman without a voice. Commenting on this idea Howard has pointed out: "In the play women are clearly marginal to the male order. When Hero hears herself named whore at her wedding, she does not contest that construction of herself: she swoons beneath its weight. It is as if there were no voice with which to contest order of "fallen" women".⁸ On the same issue Penny Gay comments that "Shakespeare's text presents its female character from a male point of view".⁹ This would indicate that Shakespeare in presenting the woman from the male point of view, and also that he presents her as one without a voice. It may be thus inferred that in presenting Hero, Shakespeare reveals the male desire of controlling the voiceless woman.

In a man made society it is usual to put all the charges against woman. She is like an object of mistrust and disgrace. She is considered to be more fit for plotting and intrigue than man. Any charge can be put against her and proved to be true. In *Much Ado*, Shakespeare seems to have described this aspect of patriarchal society - the society, in which anything can happen with women. In the play, Don John is able to plot against Hero, the governor's daughter. If Hero is liable of being a victim of plotting, how can a common woman be safe? Because of this pervading belief Don John simply charges Hero, on moral grounds. But he does not dare to do it against Claudio. Howard maintains:

The trick at the window silently assumes and further articulates the idea that women are universally prone to deception and impersonation. This is cultural construction of the feminine... which serves the political end of justifying men's control and repression of the volatile and duplicitous female. Don John depends on the currency of this construction of women in Messina, and he is not disappointed... In short, Don John lies about Hero, but his lie works because it easily passes in Messina as a truthful reading of women.¹⁰

Howard further adds:

Don Pedro's constructions are taken as true because they have the authority of cultural stereotypes... Similarly, Don Pedro and Claudio believe the deception at Hero's window, not only because they trust the testimony of their eyes, but also because what Don John tells them is the truth of stereotype as well. Hero is the whore whose appetites are disguised by the illusion of virtue.¹¹

In *Much Ado*, Shakespeare has focused on the evil of dowry. The issue of dowry has been revealed through the character of Claudio. Claudio in *Much Ado* is the same as Claudio in *Measure for Measure*. Both of them are practical. Claudio in *Much Ado* loves Hero not because he is really in love with her. He loves her because of her dowry and physical beauty. He does not confess his love until he is told that Hero is the only heir to Leonato:

7. G.C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, eds. Williams and Chrisman (London : Harvester, 1993), pp.82-83.

8. Jean E. Howard, p.179.

9. Penny Gay, "Introduction", *As She Likes It : Shakespeare's Unruly Women*, (London: Routledge, 1994), p.3.

10. Jean E. Howard, pp. 174-175.

11. Ibid., p.179.

Claudio: Hath Leonato any son, my lord?

Don Pedro: No Child but Hero, she is her only heir.

(I. i. 219-220)

Reflecting on the same point, Bertrand Evans maintains that “Claudio – having first ascertained that she (Hero) is Leonato’s only heir – has confessed that he loves Hero.”¹² Harold Bloom, the contemporary critic on Shakespeare, states that Claudio’s feeling of love “prompts the reasonable quarry as to whether she (Hero) is her father’s only heir. Reassured as to the crucial matter, Claudio applies to his commander, the prince of Aragon, who undertakes to woo the lady as Claudio’s prosy.”¹³ That, the evil of dowry is diffused in Messina comes to the surface through Leonato’s speech: “Count, take my daughter, and with her my fortunes: his grace hath made the match, and all grace say amen to it.” (II. i. 229-230)

In a male structured society the rich man can almost buy woman and treat her as mere commodity. The man, with his pockets full of money, can have any woman as his wife or mistress because a woman is likely to be drawn towards such a man. This has been suggested in Beatrice’s speech: “With a good leg and good foot, uncle, and money enough in his purse, such a man would win any woman in the world if I could get her good will.” (II. i. 11-13)

Like *Measure for Measure*, in *Much Ado*, Shakespeare again seems to be interested in the issues of morality, chastity and virtue. In a male dominated society, it is woman who is always considered to be unfaithful and wrong. She is responsible for the upkeep of morality in society. But a man is always free from these. If a woman is found having relations with some person before/or after her marriage, she is thought to be immoral and unchaste and she is publicly slandered as Hero is disgraced publicly at her wedding. She is called a “whore” and a “common stale”. Claudio calls her a rotten apple.” Reflecting on this issue Coppelia Kahn comments: “Patriarchal marriage ... makes a husband’s honour depend upon his wife’s chastity.”¹⁴ Similarly Sarup Singh maintains: “... a genuinely chaste woman who alone is fit to be a gentleman’s wife must have no contact of any sort with any male before marriage.”¹⁵ But a man never faces such problems. He may have love-relationships with more than one woman. He can have mistresses despite his wife. As Benedick, though in merry mood, reveals this double standard. He says to Beatrice that he has been loved by many ladies, except her: “Then is courtesy a turn-coat: but it is certain I am loved of all ladies, only you excepted...” (I. i. 92-93)

Related to the concept of women’s morality and chastity is the issue of bastardy that Shakespeare appears to have focused on. He seems to have noticed that people commonly visited prostitutes and mistresses. Shakespeare has made reference to prostitution in *Measure for Measure* through the character of Mistress Overdone. In *Much Ado* he has indirectly pointed at mistresses and their role through the character of Don John.

The society that Shakespeare reflects in *Much Ado* is patriarchal. Here a man may frequently have mistresses. He may beget children from them; and if the bastard child is male he holds

12. Bertrand Evans, “For the Love of Mockery : Approach to the Summit”, *Shakespeare’s Comedies* (London : Oxford University Press, 1960), p.69.

13. Harold Bloom, “*Much Ado About Nothing*”, *Shakespeare : The Invention of the Human* (New York : Riverhead Books, 1998), p.194.

14. Coppelia Kahn, *Man’s Estate: Masculine Identity in Shakespeare* (Berkley : Berkley University Press, 1981), p.121.

15. Sarup Singh, p.12.

a prominent place in society. The man having mistresses does not lose his dignity. But, a woman who is either the victim of this tradition or is herself involved in this act, suffers all sorts of mental, social, moral and religious agonies. She can never occupy a respectable place in society; and she is supposed to have committed a sin. However, if the issue of such illicit relationship is male, he holds a prominent place in society as Don John occupies a remarkable place in Messina. If the issue is female, on this Shakespeare seems to be silent. He seems to have, through the character of Don John, focused on this socially biased attitude. Focusing on this issue Jean E. Howard comments: "Moreover, the very fact that Don John is a bastard further implicates women in crime."¹⁶ On the same matter Harry Berger states: "The play's two scapegoats are a bastard named Trouble and a woman named Hero, and his bastardy tells us where the blame lies: Like Edmund, no doubt, he (Don John) is a testimony both to his father's prowess and to his mother's sin - a by product of the frailty named woman."¹⁷

In a male dominated society woman in general is mistrusted. She is thought to deceive men. It is generally believed that a woman is liable to be tempted and seduced very easily. It is because of this belief that Hero is mistrusted by all. Even Leonato, her father, does not trust her. Discussing this point in the play, *Much Ado*, Bertrand Evans maintains that "Claudio, Leonato and Don Pedro, all lack faith in Hero, and can therefore believe her to be unfaithful to Claudio".¹⁸ Claudio condemns Hero:

There, Leonato, take her back again
 Give not this rotten orange to your friend,
 She's but the sign and semblance of her honour:
 Behold how like a maid she blushes here!
 ... But she is none:
 She knows the heat of a luxurious bed:
 Her blush is guiltiness, not modesty. (IV. i. 26-37)
 Further,
 Not to be married,
 Not to knit my soul to an approved wanton. (IV. 1. 39-40)

Leonato charges Hero:

Confirmed, confirmed, Oh that is stronger made,
 Which was before barred up with ribs of iron.
 Would the two princes lie, and Claudio lie,
 Who loved her so, that speaking of her foulness,
 Washed it with tears? Hence from her, let her die. (IV. i. 43-47)

Don Pedro blames Hero:

What should I speak?
 I stand dishonoured that have gone about
 To link my dear friend to common stale. (IV. i. 57-59)

16. Jean E. Howard, p.175.

17. Harry Berger, "Against the Sink-a-Place: Sexual and Family Politics in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Quarterly* 23, (Spring, 1982), p.331.

18. David Ormerod, p.101.

In a patriarchal society, generally, it is women who are considered to be deceivers. But, in fact, it often turns out that it is the men who are the deceivers. As Balthasar's song signifies:

Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever,
One foot in sea, and one on shore,
To one thing constant never.

(II. iii.53-56)

From this it could be inferred that Shakespeare was trying to point out this major error in perception. Whereas man tended to be the deceiver, woman was blamed for deception. But Shakespeare, as always, never forces his opinion. He merely shows a situation in which his perception is foregrounded.

The general belief in a patriarchal society is that woman is a natural target of temptation and seduction. It is this belief which is largely responsible for the restrictions imposed on women's freedom. Wise parents do not "let their daughters be exposed to temptation of any kind".¹⁹ The society that Shakespeare demonstrates in *Much Ado* is a phallogocentric society. In this society woman is always to follow the code of conduct made by man. If a woman is found to cross that limit, she is satirized and mocked. She is publicly disgraced and dishonoured, as is the case with Hero. Concentrating on this point, Sarup Singh comments: "Whenever women try to cross the limits imposed upon them by men, they become the targets of satire and mockery."²⁰ In a male oriented society, the parents' first and foremost duty is thought to be "to ensure that their daughter is a virgin at the time of marriage. This is what the bridegroom and his family expect, as of course, the society in general."²¹ At Hero's wedding, Leonato, Hero's father, tells her to prove her virginity: "I charge thee do so, as thou art my child" (IV. i. 70).

Several critical comments have been passed on Claudio. Critics attempt to reveal the true personality of his character. Penny Gay finds Claudio "conventional".²² David Ormerod calls him "a slave to fashion" and "fickle Claudio."²³ Ormerod again comments that "he (Claudio) is the creature who knows only the outward appearances of things."²⁴ John Dover Wilson reflects that "Claudio is not only very youthful but of an abnormally jealous disposition."²⁵ Herbert Farjeon condemns Claudio as disbeliever of everyone. He states: "Claudio does not believe anyone in the play. He suspects Don Pedro "of playing false," who having been satisfied on this point proceeds to suspect with someone else."²⁶

Actually Claudio in *Much Ado* is the same as Claudio in *Measure for Measure*. Both are practical. Claudio in *Measure for Measure*, gets Juliet pregnant, does not publicly announce

19. Sarup Singh, p.10.

20. Ibid., p.17.

21. Ibid.

22. Penny Gay, p.144.

23. David Ormerod, "Faith and Fashion in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare Survey* (25), ed. Kenneth Muir (Delhi : S. Chand & Co., 1972), p.96.

24. Ibid., p.101.

25. John Dover Wilson, "*Much Ado About Nothing*", *Shakespeare's Happy Comedies* (London : Faber and Faber, 1962), p.124.

26. Herbert Farjeon, "*Much Ado About Nothing*", *Shakespearean Scene: Dramatic Criticisms* (London : Hutchinson & Co., 1969), p.33.

his marriage for dowry. In the same way, Claudio in *Much Ado* loves Hero and decides to marry her only for dowry, and her physical beauty. David Ormerod has rightly pointed out: "He (Claudio) lusts after Hero's body, and will marry her for her fortune, lust and money, Blind Cupid and Brothels."²⁷

Claudio believes Don John not because he is trustworthy, but simply because, what he says about Hero was conceived to be truth about females. He disbelieves Hero more than he believes Don John. Claudio does not use his mind. What he sees he believes without having any testimony of the sight. David Ormerod rightly comments that both "Claudio and Hero are entirely the creatures of eye, not of mind".²⁸ As a result, both fall victim of Don John's villainy. Penny Gay states that Claudio and Hero are made "innocent victims of the wicked Don John."²⁹

Claudio, together with Don Pedro, behaves unexpectedly and immaturely at their wedding. Claudio is a self-centred man. He thinks only about himself. He does not try to know the reality, and denounces Hero at the wedding:

There, Leonato, take her back again,
Give not this rotten orange to your friend,
... Would you not swear
All you that see her, that she were a maid,
By these exterior shows? But she is none:
She knows the heat of luxurious bed:
Her blush is guiltiness, nor modesty. (IV. i. 26-37)

Further,
You seem to me as Dian in her orb,
As chaste as is the bud ere it be blown:
But you are more intemperate in your blood,
Than Venus, or those pampered animals,
That rage in savage sensuality. (IV. i. 51-55)

Claudio again charges:
Oh Hero! What a Hero hadst thou been,
If half thou outward graces had been placed,
About thy thoughts and counsels of thy heart?
Thou impure impiety, and impious purity,
For thee I'll lock up all the gates of love. (II. i. 93-98)

He asks Hero:
Marry that can Hero,
Hero herself can blot out Hero's virtues
What man was he, talked with you yesternight,
Out at your window betwix twelve one,
Now if you are a maid answer to this. (IV. i. 75-79)

27. David Ormerod, p.102.

28. Ibid., p.106.

29. Penny Gay, p.146.

Penny Gay Calls Claudio's slandering of Hero an "immature behaviour grounded in his dependence on the hierarchical brotherhood of the military and its ideology of male honour.

...³⁰

Claudio has no regard for Hero, as for anyone else in *Much Ado*. He cares only for himself. Finding Hero unfaithful he becomes inhuman and behaves like a beast. Hearing of Hero's death he shows no sign of guilt or remorse. Getting the information of Hero's unfaithfulness, but still believing her dead, he pretends to be sorry. But he is not sorry for Hero's death. He suffers little. Bertrand Evans maintains that Claudio is "the most insufferable of Shakespeare's heroes of comedy".³¹ Claudio protests that he should not be blamed because he did not do it consciously but was mistaken. Finally, when he learns that Hero is both living and innocent is satisfied. Bertrand Evans is of the same opinion when he states:

Believing Hero false, he was bestial; believing her dead, he gave no more thought; learning that she had been true, but still supposing her dead, he compromised his formal expressions of grief with protestations that he should not be blamed; and finally learning that she is both living and innocent, he is relieved to find that the face behind the veil is not an Ethiope's.³²

About Claudio's mourning on Hero's grave Bertrand Evans comments that "Claudio is merely self defensive."³³ Evans again comments that "Though he just returned from the mourning site of Hero's tomb, his sensibilities remain undisturbed."³⁴ Claudio is not sad, nor is he regretful. He does not have any sense of guilt that he is the cause of the death of an innocent girl. When Benedick accuses him of committing the murder of Hero, instead of regretting he becomes ready to fight. The fact that Hero is not dead does not lessen his crime. To Claudio, Hero is dead and he should have wept for her. But Claudio does not do this. Bertrand Evans reflects:

The fact that, in our consciousness, Hero is not really dead cannot mitigate the fault of Claudio's fault here: she is dead to him, and he should weep for her. That he does not do so is damning. "Well I will meet you," he tells Benedick, who has accused him of killing Hero and challenges him to fight, "So I may have good cheer". By sustained and conscious representation of this indifference, Shakespeare exhibits the measure of man.³⁵

In a patriarchal society, however, it was common to slander a girl without any testimony. The punishment for such crimes was little. Claudio gets punishment only in name. It is a reward instead. He gets another Hero, who is heir to both her father and her uncle. Thus his dowry is doubly increased. Leonato says to Claudio:

And since you could not be son-in-law, Be yet my nephew: my brother hath a daughter,

A most the copy of my child, that's dead,

And she alone is heir to both of us,

Give her the right you should have given her cousin,

And so dies my revenge.

(V. i. 54-59)

30. Penny Gay, p.144.

31. Bertrand Evans, p.80.

32. Ibid., p.86.

33. Ibid., p.84.

34. Ibid., p.86.

35. Ibid., p.84.

Thus in a patriarchal society, a woman is always open to all sorts of risks and dangers: moral, religious and social. But a man enjoys all sorts of liberty, and Claudio is indicative of this system.

Leonato shows all sorts of anxieties and problems of a father of girls. He reflects the duty and condition of a female child. Bertrand Evans states that “Leonato is a doting father, an open hearted and trusting friend...”³⁶ In a patriarchal society, a father tends to be worried about his daughter. Up to her adulthood, he has to protect her. He has to search a good husband for her. It is only after her marriage that he seems to be relieved. His anxiety can be observed when he gets information that Claudio loves his daughter, Hero. He is much anxious and directs Hero to respond in a specific way:

Daughter, remember what I told

You: if the prince do solicit you in that kind, you know your answer. (II. i. 48-49)

Antonio: Well, niece, I trust you will be ruled by your father. (II. i. 38)

Here what is important from a feminist viewpoint is that a daughter/girl is always treated as mere burden, which everyone soon wants to get rid of. In her father’s house a girl is treated as property of her future husband.

In a patriarchal society, the honour of a man is often thought to be based on female members of his family. Similarly, Leonato finds himself dishonoured when Hero is slandered. He very easily believes Claudio and Don Pedro but he does not believe Hero (IV. i. 44-46). He regrets his daughter’s disgrace but he is equally worried about his own reputation. Alan Hager states: “Without deliberation, Leonato accepts through unreliable witnesses the story of Hero making love with Borachio at her window. And in so doing, he dwells on his own loss of honour in his daughter’s blood. He rues the fact his daughter Hero had been an illegitimate orphan...”³⁷ Leonato asks Hero to answer the charge: “I charge thee do so, as thou art my child”. (IV. i. 70)

A father, in a patriarchal society, wishes his daughter to die rather than to live in disgrace. Death is given preference over dishonour. Leonato also wishes Hero to die. Leonato reflects:

Oh Fate! take not away thy heavy hand,

Death is the fairest cover for her shame

That may be wished for. (IV. i. 107-109)

When Friar Francis defends Hero, Leonato asserts that he could not be true. He accuses Hero:

Friar, it cannot be,

Thou seest that all the grace that she hath left,

Is that she will not add to her damnation

A sin of perjury, she not denies it:

Why seek’st thou then to cover with excuse,

That which appears in proper nakedness. (IV. i. 163-168)

36. Bertrand Evans, p.80.

37. Alan Hager, “England’s Sicily and Shakespeare’s Critique of Gallantry in *Much Ado About Nothing*”, *Shakespeare’s Political Animal* (London/Toronto : New York University Press, 1990), p.102.

In a patriarchal society, a lady gets protection by her male family members. It is the prime duty of a man to protect the females of his family and to take revenge on her behalf if she is wronged. Leonato demonstrates the same tradition when he reflects:

I know not: if they speak but truth of her,
 These hands shall tear her, if they wrong her honour,
 The proudest of them shall well hear of it. (IV. i. 183-185)

Leonato, like other male characters of his group, supports the patriarchal system of society.

There is much scholarship on the character of Hero. She has been discussed from every standpoint. Bertrand Evans comments: "Hero is a gentle girl, modest and tender, composed of such fine sensibilities that Claudio's brutal condemnation must crush her utterly."³⁸ According to Jonathan Bate, "Hero remains a passive and shadowy figure, more victim than hero."³⁹ Hazalitt states that "Hero is the principal figure in the piece, and leaves an indelible impression on the mind by her beauty, her tenderness and the hard trial of her love."⁴⁰ Marguerite Alexander sees Hero "as a victim" of the patriarchal society.⁴¹

Hero is a traditional lady who embodies to an extent the cultural construction of the patriarchal society. She can be compared with Mariana in *Measure for Measure*. Like Mariana, Hero does not have her own identity. Both of them act as they are directed to act; Mariana is the puppet in the hands of Duke Vincentio; Hero is the puppet in the hands of her father. Both are rejected by their male counterparts. Mariana is rejected after being engaged with Angelo, for the sake of dowry. While Hero is publicly disgraced and rejected by her lover Claudio. Both of them do not come to us as individuals who can take any decision. Mariana follows Duke Vincentio and Hero obeys her father Leonato, Uncle Antonio and Friar Francis.

From the beginning of the play, Hero does not speak much. She answers only what she is asked. She does what she is asked to do. In this sense she can be seen as a dead character on the stage whom Shakespeare introduced to represent the true condition of females in the Elizabethan Age. Reflecting on this issue, Jonathan Bate comments: "... everybody talks about her and in this sense she is the centre of interest in the play but she is not there, she does not speak: in this respect she is almost like a dead person from the start."⁴² In a patriarchal society, to get a husband is thought to be a matter of honour and dignity for women. Mariana in *Measure for Measure*, for example, leaves no stone unturned to get Angelo for her husband. Similarly, Hero joins with Margaret and Ursula and plays a trick against Beatrice so that she may get a good husband. What is important from a feminist viewpoint is that Hero, like Mariana, supports this male-biased belief in the society. Hero says: "I will do any modest office, my lord, to help my cousin to a good husband." (II. ii. 83-84)

Hero does not show any desire to protest against patriarchal power. She does not answer Claudio and Don Pedro at her wedding. She knows that she is innocent but she does not answer. Whatever she speaks in her defence is not sufficient to prove her innocence. If

38. Bertrand Evans, p.80.

39. Jonathan Bate, "Dying to live in *Much Ado About Nothing*", *Shakespeare's Problem Plays : Possible Solutions*, ed. L.R. Sharma (Allahabad : Silver Birch, 1999), p.1.

40. P.P. House, ed., *The complete Works of William Hazlitt*, 21 Vols. (London, 1930-34), IV, p.335.

41. Marguerite Alexander, p.68.

42. Jonathan Bate, p.9.

Beatrice had been in her place, she would have successfully protested and defended herself, but Hero does not. She only swoons being helpless in the adverse situation. What she speaks only shows her helplessness:

Oh God defend me, how am I beset.

What kind of catechising call you this. (IV. i. 71-72)

Further,

Is it not Hero? Who can blot that name.

With any just reproach? (IV. i. 74-75)

Again,

I talked with no man at that hour, my lord. (IV. i. 81)

When Claudio accepts Hero, after realizing his guilt, she accepts him with the same respect. She does not give any punishment to him and says nothing to him. She only tries to persuade Claudio that she is chaste and virgin:

Nothing certainer.

One Hero died defiled, but I do live,

And surely, as I live, I am a maid. (V. iv. 62-64)

Discussing the same point Jean E. Howard comments: “What he (Claudio) gets is the still silent Hero, the blank sheet upon which men write whore or goddess as their fear and desire dictate. The figure of the complement woman becomes the instrument through which men (Claudio, Don Pedro, Antonio and Leonato) reconcile their differences.”⁴³ Hero, therefore, is the character through whom Shakespeare appears to have demonstrated the typical woman and her condition in a man-made society. Woolf was how accurate when she declared him a person who had a man-womanly mind and was determined to establish a society which knew no gender discrimination and gender disparity.

43. Jean E. Howard, p.180.

(Re) Imagining New Spaces of Interaction: Foreign Languages and the Zone of Connected Learning

Deepanwita Srivastava

Abstract

The teaching/learning space and the quest for exploring newer “zones of interaction” has in recent years occupied an important part of emerging research in pedagogical studies. This, especially more pointed in contexts of applied fields such as teaching of foreign languages or performing arts and the simultaneous enhancement in use of media, technology, telematics and digital tools.

In given situations, the meta-frame thus incorporates two distinct notions of the “what” (media/tools/technology to use) and the “how” (process and usage). Larger processes underlying these new connected zones of sharing and interaction essentially envisage exploring possible increase in efficacy of the pedagogical practices as also finding ways of optimizing what is referred to as “learning outcomes”.

The present article aims at taking a critical overview of the new spaces of interaction and models of participation leading to overall transformations in dynamics of the “Acte pédagogique”.

Keywords: digital, foreign languages, pedagogy, ICT, training, skills.

Introduction

Despite several investigations and detailed works of research in the domain of foreign language teaching/learning, there have still not been too many definitive conclusions regarding ideal models and pin-pointed strategies about ideal combinations of media, digital tools, telematics and learner contexts for optimizing learning outcomes.

In fact, more than often, it is felt that the main question is possibly not centered around right selection of a particular technopedagogical tool, rather it is one emanating from a profound sense of existential insecurity in raising levels of technological input lest it render the role of the teacher secondary. This in turn again points out at an additional aspect that might have remained insufficiently researched – that being one of a substantial gap in systematic theoretical exploration into understanding the rapport between “**ideal**” situations linked to online/hybrid models prescribed and actual field/empirical data on experiences emanating from “**real**” situations within the teaching/learning space.

Way back in the late seventies, in years when alternative teaching models such as distance learning were gaining popularity globally, Sceiford (1978)¹ had discussed the subject around usage of the visual telecasting in form of the television/educational videos which were at

1. SCEIFORD, M., « Television for learning, future research opportunities », in Educational Communication and Technology. 1978, p. 55-63.

that time at a nascent stage. He had remarked rightly that to be able to transform such media channels into efficient pedagogical tools, they needed to be supported by solid research and theoretical base. In fact, in core justification for usage and practice, it was necessary to place oneself in an informed space of interlinking “*processes*”, “*procedures*”, “*contexts*” and “*acceptability*” of the so-called technology both for the teacher as also for the learners.

« Pour connaître la façon dont nous apprenons par la télévision, nous devons solidement relier la démarche aux théories, aux processus d'apprentissage »²

Such conclusions on the medium of television and videos understandably extended to other telematic channels that in later years would make systematic entry into the domain of education. It was at this point that media which was initially perceived as a **tool for mass dissemination** of information, entered an **advanced stage of two-way, multi-modal interaction** in learning and communication, expanding the networked space and bringing in comprehensive transformation into the dynamics within the teaching/learning community.

Traditional Frameworks of Knowledge & Media

As one comprehends notions of “*savoir*”/knowledge underlining the larger process of learning, explanations normally begin with defining the genesis as the point that imparts and assimilates information and content considered useful and pertinent. More so in fields such as foreign language pedagogy, basic judgement of **what is taught and passed on as knowledge, training or information**, has traditionally been defined by the teacher/pedagogues as a one-way dissemination. A perspective that essentially reflected the cartesian point of view based upon linear explanations, isolated from and unconnected to systemic justification or relevance to competence required for real-life situations.

This perspective essentially talked of knowledge and teaching being “*cognitive stocks*” that could be transferred from the mind of the teacher to that of the learner who was passive and merely a receptor of knowledge. It was also an indirect affirmation of the fact that learning was essentially an individual activity that could be carried out in situations wherever a source of transfer of information was present.

Interactions were not accorded importance and dynamics of exchange and sharing were not apart of the learning process. As emphasized in the individual’s rationality and logical thought, all learning was a function of the inner thought of the individual where knowledge was directly influenced by the “inner eye/mirror of the soul”. In order to acquire knowledge from the external source, the inner reception needed polished objectivity and sharpened perception that could capture information transferred from the source to the individual whereby to be transformed into objective knowledge or pointed training.

Taking on from this traditional model of knowledge transfer, use for media or technology was seen largely as a continuum of the same model as a one-way rhetoric. Initial research on use of media technology whether radio, television, educational videos or audio recordings – they were all continuing upon the same linear transfer of learning from the teacher/trainer/ source (book, video, audio, tv etc.) to the learner /receptor. In other words, such a model was somehow also institutionalizing knowledge, information and learning outside the realms of

2. VILLARDIER, L., SAUVE, L. et al., *Modèle médiatique du cours Initiation à la microinformatique*. Document non publié, Télé-université, 1983.

open debate, social interaction or cultural interpretations. The absolute absence of versions, of possibilities and of “*marges de manoeuvres*” pointed at an essential gap within the interstitial zone separating “**knowledge**” and “**non-knowledge**”³. However, this monologue through technology soon moved on into a new discourse where the communication was two way and very soon, multi way.

This was the watershed point with the arrival of the world wide web/internet where the consumer of information was also himself/herself a creator/generator of the same and far from a passive recipient. Especially seen in the domain of foreign languages learning, training in the target language was fundamentally an act of communication/interaction normally referred to as –

... “un lieu de rencontre / un processus interactif” ... le lieu où l’on se présente, s’ouvre, s’expose à des façons de faire et à des points de vue nouveaux sur des réalités de la vie et des connaissances diverses qui nous intéressent ...

(a meeting place of sorts/an interactive process ... the place we present, open ourselves up, expose our minds to see and to experience life from different points of view and imbibe new knowledge that interests us ...)

Over a period of last two decades however, there have been conflicting theories building up around the notion of “independent learning” and “interactive models”. Piaget talked about this as a process that could possibly transform socio cultural realities on part of the learner who was exposed to not only a new language but to an entirely new way of perceiving the truth⁵.

Interactional models of Roger and Freire, Wackman & Paulson⁶, debated also upon diverse pedagogical possibilities and the undeniable socio-cultural-political ramifications embedded into usage of media or in later years, promoting Computer Aided Language Learning (CALL) as an institutional practice.

For a considerably long phase, the sociocultural dimension of media as a tool in the foreign language class or subsequent incorporation of internet or mobile learning, was sidelined and not taken seriously enough except in **their simple presence as pedagogical tools aiding in learning of the target language to a learner group**.

However, as the pedagogical process began to acquire a certain generative force within the framework of self-directed learning spaces, they began to reflect simultaneously, an added complexity addressing issues of new emergent spaces of interaction, connectivities and co-creation of epistemological notions of interactions along with unexpected typologies of interlinguality.

This was a direct reflection of interconnected zones of learning styles as also proof of non linearity of learner behaviour⁷ within virtual learning communities. Although the

3. RORTY, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979.
4. GAJO, L. & L. MONDADA 2000; “Acquisition et interaction en contextes”; Éditions Universitaires, Fribourg.
5. <https://www.structural-learning.com/post/jean-piagets-theory-of-cognitive-development-and-active-classrooms>
6. WACKMAN, D., WARD, S., « Family and media influences on adolescent consumer learning », in *American Behavioral Scientist*. 1971, p. 415-427.
7. https://www.researchgate.net/publication/331411960_NONLINEAR_DYNAMIC_MOTIVATION-ORIENTED_TELECOLLABORATIVE_MODEL_OF_LANGUAGE_LEARNING_VIA_FORMULAIC_SEQUENCES_TO_FOSTER_LEARNER_AUTONOMY

autonomous learner appeared to be doing independent learning, it was to be understood that both the actor as well as the learning contexts and the media involved were distinctive parts of sociocultural elements and the target foreign language was essentially “situated” within a cultural space having civilizational connectedness and sociocultural backgrounds apart from typicalelements of linguistic and grammatical detailing. Media, technology and networked zones “*espaces de résautage*” in their own ways thus created not only learning strategies, but lay out simultaneously the resultant space for using the new knowledge—in this case, the foreign language learnt.

Generative-Connected Pedagogies and Challenges

Entry of telecommunication and technology in the domain of foreign languages, was not only the start of participative pedagogies but was in its own way, the main channel of enhancing autonomy of the adult learner. Telematics, the futuristic space for teaching/learning of a foreign language, incorporated a natural series of media such as the television, radio, followed by educational videos that were customized for specific objectives, audio/video recorders, microphones and other advanced tools linked to sound and visual inputs.

These were in fact initial steps laying down grounds for what expanded later into and continues to create “**connected spaces**” of new pedagogies. In applied disciplines especially, including skill-oriented fields such as foreign language teaching/learning, this gradual expansion of interactive spaces gradually metamorphosed into becoming a precursor of participatory dynamics between the teacher, the learner as well as the content. As such, within the new framework of technology aided distance education, presence of the “**interface**”⁸ was a reformulation and reconstruction of “*l’Acte pédagogique*”.

It is interesting to note that along with this alteration in dynamics of interactivity and exchange, there were equal concerns about the altered role of the teacher/trainer/*formateur*. From that of the “sage on the stage”, it was now a move into an era of participatory pedagogies, ones that encouraged learner involvement as well as enhanced autonomy along with exigencies of digital competence for both the teacher as well as for the learner.

In a way, this specific promotion and spread of technologically enriched intercommunication, ensured a near-natural way of separating distinctly, earlier “**prescriptive practices**” on one side and emergent “**participatory-generative methodologies**” on the other where use of media, ICT and digital tools began to massively alter the pedagogical landscape.

In the domain of didactics of foreign languages, this not only impacted strategies of teaching /learning but began to influence profoundly, even the pedagogical content that was entering into the manuals, textbooks and related material used to teach the adult learner.

“The meta-instructional blueprint” underlining such a shift took into consideration a systematization of processes to explore and to evaluate the impact of such a shift on:

- (a) Student groups, &
- (b) Learning objectives as defined by the institutions/universities.

8. <https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/9713/CJWLT2006.pdf>

The blueprint thus envisaged, included a comprehensive syllabus, equipped with student centered policies, flexible approach, necessary inclusion of ICT balance between conventional and futuristic models and incorporation of digital support material.

As foreign language teachers, major objectives outlined needed to focus upon enabling the learner to obtain optimum results through use of principles of:

- Multiple intelligences⁹,
- Differential instructional pedagogies, and
- Minimization of psychological and logistic barriers within learning spaces.

On several occasions, one finds that is not as much about the content involved, but with use of technology, of “**digital literacy**” and challenges with respect to use of technology or how suitable transaction is established between the teacher and the learner through digital tools and ICT. Determining if the materials and devices possess adequate pedagogical value, and if their use is contributing effectively, needs to be assessed well in advance for successful contribution to teaching/learning.

As Murray ¹⁰stated rightly, more attention is needed to compare and contrast the efficacy of different Computer Mediated Communication (CMC) systems to make informed decisions in choice of technology. Cost of the programs which plays a massive role in online learning and connected pedagogies, has to be made affordable for all students. Language learning following such norms could ideally bring forth great opportunity for people living in developing countries who might not have regular access to physical classrooms.

It is interesting to note however, that whereas in certain cases networked learning and virtual education models do benefit learners across with a much lower cost comparing to traditional ones, paradoxically in many situations the price of providing electricity, internet connection and the proper materials itself can be an obstacle and hamper participation in distance education programs.

This might be perceived as a major hindering block encompassing unfamiliarity with latest technological resources for teachers or insufficient technical training to students as well. Challenges in connected learning and virtual models often indicate two more very important issues within institutions:

- A. Cost, maintenance and repair of digital tools, linking the student and teacher, and
- B. Continuous updation of skills in online interaction for both teachers and learners.¹¹

Higher learning institutions, universities or professional institutes offering foreign language teaching through any form of distributed learning using technology, need to be conscious of maintenance of equipment, language laboratories that are connected online, accessible online library bank, provision of augmented reality sessions or even facilities of simple face to face remote teaching/learning. The fundamental responsibility of ensuring seamless

9. <https://educationaltechnology.net/theory-of-multiple-intelligences-gardner/>

10. http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/computer-mediated_communication_-_chapter_15.pdf

11. https://www.researchgate.net/publication/234679261_The_Impact_of_Learner-Centered_Practices_on_the_Academic_and_Non-Academic_Outcomes_of_Upper_Elementary_and_Middle_School_Students

availability of network connectivity or in several cases even electricity, still shows gaps in ergonomics of executing the pedagogic exchange in virtual learning.

On part of the students, they need to learn the way to adopt and to adapt online resources to best serve their learning purposes as also to be informed of new potentials of distance language learning pedagogy¹². Usage of networked spaces and virtual presence in the case of Distance Language learning seems to adapt well to the idea, however, it is of crucial importance to be well versed in use of digital tools, graphs, videos, and slides¹³.

For effective use of audio files, recording and podcasting synchronous interaction and prompt feedback from both students to teachers and vice versa can contribute immensely to improving quality of instruction, teachers and motivating students in a multiple ways such as :

1. Engaging learners/listeners through images, visual clips and written information that contributes to added reflection on sound files.
2. Introducing poems, songs, dialogues from films in the target language, in the audio files to the learners.
3. Using clear navigation instructions to allow students to move across the learning platform.
4. Incorporating male, female children's voices in audio clips to let learners adjust to different voice registers, tonalities and pronunciations of native speakers.
6. Provision of good and timely student support for overcoming technical gaps during online learning situations¹⁴.

Converging Spaces

Towards late 80s, as internet and connected technologies added on their grip upon institutional presence and organizational change, there was gradual creation of a nodal points of networked communication and exchange through technology and subsequent growth in virtual learning communities. These were the “**interfaces**”, connected nodes or cognitive scaffolds that began to forge link between the virtual teacher and learner.

It is interesting to note, that even though the notion of distance learning had well evolved by then, it was majorly post emergence of the world wide web/internet in mid nineties that embedded firmly the idea of “**virtual presence**” within the teaching learning space. It was also a fact that this new zone of knowledge sharing was not limited to transformation of institutional teaching/learning only, but was deeply instrumental in promoting a “learner-centered” approach.

It was at this point that the profile of the learner, his/her needs as well as resources, began to define precise models of connecting technologies and promoting instructional design

12. <https://core.ac.uk/download/pdf/148643011.pdf>

13. Faramarzi, Sajad & Akram Bagheri; Podcasting: Past Issues and Future Directions in Instructional Technology and Language Learning; Journal of Applied Linguistics and Language Research; Vol.2, No.4.; 2015.

14. Faramarzi, Sajad & Akram Bagheri; Podcasting: Past Issues and Future Directions in Instructional Technology and Language Learning; Journal of Applied Linguistics and Language Research; Vol.2, No.4.; 2015.

that were in tune with clearly defined learning outcomes. Interaction between peer groups, or communication between teacher and the learner in a situation of academic exchange or learning of different linguistic competencies started to push usage of digital tools.

This led to an overall shift in the type of communication and transformation in larger frameworks of discourses whether between :

Teacher-Learner
Learner-Learner
Learner-Knowledge, and
Learner-Self.

As a larger shift, all this got reflected strongly in this new space emerging as one that was rooted in “virtuality”, “flexibility” and representative of the “absence of locational identity”. Interactions between the participants of the teaching/learning activity, were placed in a zone marked by absence of borders or of physical divide. It was in a way what one had predicted regarding “**l'apprentissage sans frontières**” – **Learning without Borders**.

It then mobilized the pedagogical dispositives to accommodate in newer ways, best practices emanating from face to face as well as online/distance models. **This essential hybridization was the precursor of shifting spaces and transforming dynamics within the redesigned zone of connectivity – one that we refer to as the “zone of connected learning”**. From hereon it becomes possible to comprehend an analogical context, one that elaborates the notion of “**shared intelligence**” – **the interlinked network which is represented indigital terminology as “Cloud network**” – the zone where all resources are clubbed together in order to interact with each other within much more advanced and complex arrangements.

Multiple research projects being carried out in the domain of education and its dissemination whether as theoretical knowledge or as “skills” to be used, are placing emphasis on “**technopedagogical instruments**” that are able to efficiently make cohabit **content, interaction and technology** optimizing learning thereby. It is at this point that the “interface” provided by technology transforms also into the cognitive scaffold as well as the bridge between the two principal players in the act of teaching or learning.

It is necessary to understand that technical problems within connected spaces of interaction ideally have the potential to impact sharply the quality and outcomes of entire pedagogical exercises. Inferior sound quality, interrupted internet connectivity and faulty equipment are some of the problems which need constant monitoring by institutions in order to maintain positive levels of motivation and students’ attitude towards the whole program. This issue has been at length discussed by Hampel and Hauck¹⁵ where he discusses how learning environments should be “non- threatening, confidence building, and fun”.

The Institutional Shift

Recreation of new dynamics between the principal players within teaching/learning spaces was accompanied by increasing use of ICT, massive restructuring of courses, introduction of new models of evaluation and enhanced flexibility within academic programmes. This

15. https://www.researchgate.net/publication/26388304_Towards_an_Effective_Use_of_Audio_Conferencing_in_Distance_Language_Courses

phase is interestingly still continuing and in process of evolving into advanced usage of Remote Technology, Artificial Intelligence and Data Analytics.

In the Indian context, the shift to working within connected spaces has received a new impetus post implementation of the New Education Policy 2020, that has put down as policy the following aspects especially with respect to didactics of foreign languages is being impacted:

- (a) Digital spaces being expanded with enhanced use of technology for content creation as well as for delivery and dissemination.
- (b) Increase in number of Online courses in universities as also in hybrid/blended models of teaching/learning.
- (c) Free online self-learning courses on portals of the ministry such as SWAYAM MOOCs and E-Pathshala¹⁶.
- (d) Credit transfer and validation of mixed mode instruction alternating between Conventional, Distance or Online/Blended models.
- (e) Skill enhancement and increase in modular structuration of curriculum.
- (f) Increase on research and innovation.
- (g) Emphasis on teacher training as also offer of Online Refresher Programmes for university teachers.

The above are some of the major aspects of the NEP 2020 highlighting expansion in modern teaching/learning techniques that take ahead spirit of innovation at the same time, optimizing use of technology in order to promote inclusive as well as autonomous learning.

This is seen to directly impact pedagogies of languages and create futuristic spaces of connectivity and exchange whether it be through use of digital tools in class, utilizing flipped classroom techniques, complete Online instruction, mobile learning or allowing space to the learner for autodidaxie and participating in online learning communities that could well encourage direct communication with native speakers of the target language in question.

During the last few years, there have been attempts to define such emergent spaces within newer cadres of connectedness and networks – “hybrid”, “mixed models”, “open courseware”, “open educational resources/networks”, “flexible/modular courses” or “alternative strategies”. With fine line distinguishing one from the other, this lays down the foundation of a certain acceptance of a coexistence of varied pedagogical models encompassing:

- (a) Conventional Face to Face teaching/learning,
- (b) Open and Distance Learning models, and
- (c) Mixed/Hybrid/Blended to Completely Online models

The gradual acceptance of newer models and student-teacher connectedness was ensuring a systemic strategy “representing the best of both worlds”. In other words, this was what

16. <https://swayam.gov.in/>

presented to the learner, benefits of all practices of institutional flexibility and accommodation ensuring at the same time, availability of quality education and self-paced learning.

It is interesting as well as relevant to note at this point how a similar notion has found expression in the francophone world. A mega project, linking schools in the project “Hy-Sup”¹⁷ representing mixed/blended pedagogic models has shown exceptional performance appraisal. It has included especially “multiple tools/digital technologies contributing to actual teaching/training, connectedness between teachers, learners, between schools as well as administration allowing free sharing of information, logistical challenges faced and constant sharing of best practices between institutions. This is all achieved in mixed spaces of interactions whichever be best suited to the situation –whether through face to face, or on online platforms, chatbots, through mobiles, sound-files, or even simple asynchronous channels such as e-mails and podcasts.

On a larger level, this has led to the emergence of a starkly new space co-inhabited by the new age teacher and the new age learner, often termed as the **“Digital Immigrant” and the “Digital Natives” respectively**¹⁸.

New Spaces and Emergent Dynamics of Teaching/Learning

Rapid increase in online, blended or hybrid courses at institutional levels, accelerated penetration of internet within the learning process leading to emergence of more complex and advanced learning styles, teacher training requirements as also strengthening of infrastructure within educational institutions.

Directly related to language learning, all this pointed towards need of seamless availability of internet connections, ample facilitation for online synchronous interactions, audio recording facilities and presence of virtual language laboratories. As researched by Strambi and Bouvet¹⁹, connected and distance language learning systems must reflect accommodative qualities to be able to cater to learners of different types, be flexible and motivate students by providing a friendly and interactive environment. The fact that distance education allows students to study without having direct contact with the teachers should not diminish the nature and the amount of interaction between teachers and students.

Aitsiselmi²⁰ in the research, mentioned that communication technology or online programs do not eliminate the amount of classroom work rather act as catalysts to provide to learners alternate platforms and portals to customize their learning conditions to the best available strategies.

Fundamental areas of concern would thus be evolving around factors such as :

17. https://www.researchgate.net/publication/285740233_Dispositifs_hybrides_de_formation_diversite_des_pratiques_techopedagogiques_dans_l'enseignement_superieur
18. <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>
19. Strambi, A and Bouvet, Eric ; “FLEXIBILITY AND INTERACTION AT A DISTANCE: A MIXED-MODE ENVIRONMENT FOR LANGUAGE LEARNING “, Language Learning & Technology; September 2003, Volume 7, Number 3 pp. 81-102 ; Copyright © 2003, ISSN 1094-3501 81 ; Flinders University, Australia.
20. Aitsiselmi, F. (1999). Second language acquisition through email interaction. ReCALL, 11(2), 4-11.

1. User friendliness,
2. Audio -video inputs,
3. Support materials for learning,
4. Quality assurance and reliability, and
5. Affordable costs.

At another level, it would be faulty to ignore related challenges in online teaching or blended models regarding insufficient support services to learners leading to alienation and resultant issues of performance dips (failure percentages) or high dropout rates.

More than often, larger changes introduced in transactional modalities of teaching/learning practices also demand organizational shifts in management of resources and administrative support. These include also, a near continuous training of teachers in new techniques and technologies of using digital tools and dispositives within class/ teaching space. Such transformation within institutional spaces and creation of networked communities of teachers and students also marks the strategic phase where technology begins to modify practices (infrastructural and pedagogical) in order to establish coherence in cost efficiency and resource management.

This again coincides with facing direct operational challenges within unique contexts, often unexpected and massively crippling in cases of absence in matched pace of institutional and infrastructural updation along with new policy guidelines and learner requirements in terms of support and guidance. Specifically with regards to the Indian context, and the strengthening of framework within the New Education Policy of 2020, the Indian education sector is at a decisive crossroads to enhancing use of technology for larger dissemination of knowledge and skills across the learner groups. In such a situation, what is needed to optimize learning, is the ideal blend of objectives defined, outcomes outlined, and both these effectively based on the target learner profile.

As all these three parametres are changeable with time and space, there needs to be continuous provision of updation and relevance within pedagogic strategies being put into practice as also exigencies of the professional space where language skills learnt are ultimately used.

Another aspect of virtual learning spaces is the learners' as well as the teachers' competence to be capable of exploiting web resources and new technologies or apps in the best possible ways in order to optimize learning. A major challenge emerges here, as "information" present on screen and different websites is often misinterpreted as knowledge.

Networked zones and virtual learning imparts a lot of autonomy to learners but at the same time, risks wrong input as well. Examples in language learning relate most frequently to pronunciation, oral competence and use of translation tools. Although there is ample information present regarding these, the learner learning a foreign language often finds it difficult to navigate through the "correct" meanings/solutions/usage.

This expresses starkly, importance of scaffolded learning in a foreign language situation where role of the teacher/mentor/tutor remains crucial even in case of virtual learning contexts

or asynchronous tools of teacher-learner communication. It is ultimately the refinement of a **“Pedagogy of Inquiry”**²¹ built around axes of –

- construction,
- mobilization, and
- interaction of knowledge.

Also, the massive range of information present on the internet itself proves that it is essential to be able to sift through the essential and the non-essential to be able to transform information into effective learning resources.

Apart from these, enhanced utilization of wikis, blogs, pod-castings, other language learning tools such as Artificial Intelligence, Learning Analytics and Serious Gaming, Virtual Language Laboratories, all clubbed together into what is referred to as the **“Intelligent Computer-Assisted Language Learning (ICALL)”** will be required to function as a collective strategy for effective execution of **“NewPedagogies” within connected spaces.**

In Conclusion

Virtual learning spaces and connected learner-teacher communities have remained an intrinsic part of alternative models of technology-based education. The fundamental relation with the philosophy of Distance learning, where the learner and teacher remained separated geographically has evolved now into creation and recreation of an alternative zone, deeply underlined by intensive usage of technology and principles of **“flexibility”, “proximity” and “learner orientedness”**.

It is of crucial understanding at this point that in a domain such as teaching/learning of foreign languages, interaction and communication across learning groups as well as between cultures makes this not only a domain of “practices” or as CEFR defined “savoir faire”, but is to be nurtured equally as a domain of intensive and continuous research promoting deeper understanding of flexible and distributed learning, teacher training, bridging of academia-market divide and inclusivity of affordable technology for the contemporary learner. Within emerging interactional nodes, what retains ultimately the traditional importance is, dialogue between the teacher, the learner and the institution even in a context of physical separation or asynchronous communication.

On a larger plane, all new technologies and pedagogical strategies function to enrich the educational needs as also to encourage modern learning styles. However, as much as technology be incorporated within new emerging zones of connectivity or learning groups, as much as we perceive augmenting realities through technology, **what remains undeniable is the essential spirit of creativity and innovation that can nurture and optimize dialogue between the teacher and the learner.**

Only such an outlook would be capable of transforming this **“space of networking and connectivity”** from a simple, passive model of knowledge consumption to one that impacts and enriches the intellectual habitat of its users whether learners, or teachers or any such stakeholders who contribute to adding to its relevance.

21. https://www.researchgate.net/publication/276248269_Inquirybased_Teaching_in_Second_and_Foreign_Language_Pedagogy

References

1. Faramarzi, Sajad & Akram Bagheri; Podcasting: Past Issues and Future Directions in Instructional Technology and Language Learning; Journal of Applied Linguistics and Language Research; Vol.2, No.4.; 2015.
2. GAJO, L. & L. MONDADA 2000; "Acquisition et interaction en contextes"; Éditions Universitaires, Fribourg.
3. RORTY, R., Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979.
4. SCEIFORD, M., « Television for learning, future research opportunities », in Educational Communication and Technology. 1978, p. 55-63.
5. Strambi, A and Bouvet, Eric ; "Flexibility and Interaction at a Distance : A Mixed Mode Environment for Language Learning"; Language Learning & Technology; September 2003, Volume 7, Number 3 pp. 81-102 ; Copyright © 2003, ISSN 1094-3501 81 ; Flinders University, Australia.
6. VILLARDIER, L., SAUVE, L. et al., Modèle médiatique du cours Initiation à la micro informatique. Document non publié, Télé-université, 1983.
7. WACKMAN, D., WARD, S., « Family and Media Influences on Adolescent Consumer Learning », in American Behavioral Scientist. 1971, p. 415-427.

Web Resources:

1. ** All resources accessed from N. Delhi, India between Jan.2021 – May 2021.
2. <https://www.structural-learning.com/post/jean-piagets-theory-of-cognitive-development-and-active-classrooms>
3. https://www.researchgate.net/publication/331411960_NONLINEAR_DYNAMIC_MOTIVATIONORIENTED_TELECOLLABORATIVE_MODEL_OF_LANGUAGE_LEARNING_VIA_FORMULAIC_SEQUENCES_TO_FOSTER_LEARNER_AUTONOMY
4. <https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/9713/CJWLT2006.pdf>
5. http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/computer-mediated_communication_-_chapter_15.pdf
6. https://www.researchgate.net/publication/234679261_The_Impact_of_LearnerCentered_Practices_on_the_Academic_and_NonAcademic_Outcomes_of_Upper_Elementary_and_Middle_School_Students
7. <https://core.ac.uk/download/pdf/148643011.pdf>
8. <https://swayam.gov.in/>
9. https://ruralindiaonline.org/en/library/resource/national-education-policy2020/?gclid=CjwKCAiA1JGRBhBSEiwAXblwcYE9TPosTgTykD63labUU5qF0ytR4qP8ssaKoms_vNJPF8CpTHWwBoCfu8QAvD_BwE
10. <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>
11. https://www.researchgate.net/publication/276248269_Inquirybased_Teaching_in_Second_and_Foreign_Language_Pedagogy

The TONE System in Some Samples of Indian English: a systemic functional study

Meena Debashish

Abstract

English is widely used in India for educational purposes, official and business transactions, as a means of communication among people speaking different languages, etc. Taking into account the number of languages spoken in India, and the influence of L1 on the English spoken by these different speakers, it is impractical to make any generalizations, especially with reference to the prosody of English spoken in India. However, this paper attempts to set up and describe the tones in samples of spontaneous texts of some educated Indian speakers of English based on Halliday (1967, 1970)'s seminal work on the systemic description of British Intonation. The main hypothesis is that Indian speakers of English are not able to exploit the tone system (primary and secondary tones) of English language in all possible contexts, which, many a times, leads to lack of intelligibility (or breakdown in communication, especially while conversing with native speakers of the language). Spontaneous conversations of four educated speakers of English were recorded and analyzed using a speech analysis software and the systemic functional theory of Halliday. This study revealed a tone system with five primary tones (based on the pitch movements in the tonic segment and their functions) in comparison to the seven primary tones of British English as set up by Halliday. Further, it is observed that the use of the secondary tones is minimal and not very systematic which made it difficult to set up a secondary tone system. The most interesting and typical pattern of pitch movement in the pretonic segment was the rise-fall pitch contour occurring with all the primary tones, to indicate greater 'involvement', or even 'intrusion', in some contexts, on the part of the speaker.

Keywords: British Intonation, Systemic Functional, Indian English, Primary tones, Secondary tones, spontaneous, tonic, pretonic.

1. Introduction

Indian English refers to the English spoken in India. The term 'Indian English' is delimited (for the present study¹) to an educated, supra-regional, globally intelligible variety of Indian English. The aim of this research is to describe the tone system of this variety of Indian English on the basis of a computer-assisted analysis of a few spontaneous conversations. The patterns of tones that emerge and their functions will be identified with reference to Halliday's model of intonation (1967, 1970) and his Systemic-Functional framework (1994, 2014).

English intonation contrasts are grammatical: they are exploited in the grammar of the language. The systems expounded by intonation are just as much grammatical as are those, such as tense, number and mood, expounded by other means. (Halliday, 1967: 10)

1. This paper is part of the unpublished PhD research 'A Computer-Assisted Phonological Study of Intonation in Some Samples of Indian English with Reference to Halliday's Framework' (1998).

In Halliday's framework, intonation is not treated as a separate system but is integrated into grammar. Halliday shows this integration through a description of how the three systems of intonation² perform the three metafunctions (Halliday and Matthiessen, 2004:30-31) of language – the *ideational*, the *interpersonal* and the *textual* metafunctions. *Tonality* and *tonicity* contribute to the textual meanings (functions) of language. While tonality deals with the chunking of a message into smaller units of information, tonicity deals with the distribution of information within these units in terms of given and new. This reveals the cohesive function of tonicity, by which the 'given' element in an information unit is connected with the preceding information units.

Tone, on the other hand, contributes to the interpersonal and ideational meanings. The interpersonal function (Halliday and Greaves, 2008:72) of tone helps in the realization of the MOOD³ (viz., the speech functions and the assignment of roles by the speaker to himself/herself and the hearer, respectively) and MODALITY⁴ systems at the primary delicacy, and the KEY⁵ system at the secondary delicacy. The logical component of the ideational function deals with the relationships between clauses in a clause nexus. At this component, there are two systemic dimensions, and tone operates at both the dimensions:

- (a) the system of interdependency or the TACTIC system, which is general to all complexes, *i.e.*, to clauses, groups, phrases and words, and
- (b) the LOGICO-SEMANTIC system, which involves the inter-clausal relationships

This paper attempts to study and describe the pitch contours of primary and secondary tones in spontaneous conversations of some educated informants, and later set up the TONE system using Halliday's systemic model of intonation (1967, 1970, 1994) as a reference. Halliday has extensively described the TONE system of British English: the pitch contours of primary and secondary tones, and their functions in relation to grammar and semantics. There are seven primary tones, five simple and two compound. The secondary tones are set up on the basis of the pitch contours in the tonic and pretonic segments of the tone group, and their functions.

The main hypothesis is that Indian speakers of English are generally unable to exploit the TONE system of British English to the fullest extent to use it effectively in their day-to-day conversations. Through this present study of tones, an attempt is made to identify the primary and secondary tones which are not being used and, also to see if there are any new functional patterns evident in these samples.

2. Methodology

With an aim to collecting samples of educated, supra-regional, globally intelligible variety of Indian English, spontaneous conversations of four educated speakers of English

2. The systems of TONALITY (division of a stretch of speech into tone groups), TONICITY (the location of the tonic syllable in the tone group) and TONES (the choice of tones); 'phonological systems ... function directly as the realization of systems in grammar' (Halliday and Greaves, 2008:47).
3. The MOOD (lexicogrammatical) system shows choices in mood types: declarative, interrogative and imperative.
4. The MODALITY system displays choices with reference to the speaker's judgements and obligations.
5. The KEY system displays the various attitudinal meanings possible.

were recorded at CIEFL (Central Institute of English and Foreign Languages; now, EFL University)'s sound proof lab using an electret condenser stereo microphone.

The selection of speakers was based on their high level of proficiency and fluency in English free of any regional features. In order to procure unrehearsed continuous data, the 'argument' type of genre of spoken text was adopted as it provides speakers the context to express their attitudes more freely, especially if they are conversing with their peers on a topic of their own choice. A sample of such an argument is presented below where the speakers are discussing an adage '*Discover WildLife Have Kids!*':

- B : Listen ... if you look at ... you know, the whole concept of ... er ... this adage or this maxim ... 'Discover wildlife have kids!' ... don't you think it's ... bringing about a social message? I mean ... how do you look at messages like these?*
- D : One thing ... I think ... that ... er (noise) the obvious message is that kids are wild.*
- B : Yeah ... so, so ... you object to such messages which are ... let's say er ... which problematize a certain notion.*
- D : Yeah ... they are actually they seem facile but they have a very deep kind of a problem. They make us look at ... er; look at kids as somehow imp ... imperfect because they are wild ... because they share the attribute of wildness, a wildness which has to be tamed. It also says things like, as parents, your main duty is to tame this er ... sort of wildness. It is not seen as a positive kind of thing at all.*
- B : But it seems to me that er ... I don't see ... er ... that this maxim as derogatory to children because ...*

These texts were rich for tonal analysis, but proved to be inadequate for an analysis of the MOOD system, as the contexts were limiting in the use of interrogatives or imperatives. To supplement the main data, more samples of speech were recorded by adopting a slightly different method such as the following, where one of the speakers has to guess an object (which the other has in mind, for instance, a 'rose') by asking questions.

- J : I thought of an object. You try to guess what it is.*
- B : Ok. Is it a living thing? (J: Yeah! ... oh! Yes and no.) ...*
- Is it a fruit? (No, it isn't.)*
- Is it a leaf? (No)*
- Do people eat it? (Sometimes, yeah. But there are poisonous varieties too.)*
- When you eat it, is it processed or you just eat it raw? (Well, you can process it ...)*
- Where do you get it? (Just about anywhere ...) ...*

The data thus selected had to be sieved due to the usual problems entailed in spontaneous recordings, such as overlap, hesitations, inaudible or unintelligible speech, etc. Keeping in mind, the limitations of a complete reliance on either the auditory perceptions (Lieberman, 1965), or the instrumental analysis (Daneš, 1960:37), initially, the data was marked for intonation using Halliday's notation system (feet, tone group boundaries, tonic syllables and

tones) based upon auditory perception. Later, by examining the data using CECIL (version 2, 1993), it was sought to find objective acoustic correlates to the auditory perceptions of different aspects of intonation.

After the identification of tone groups and tonic syllables, the analysis for tones was conducted in two stages. Firstly, the phonetic features of the prominent pitch contours in both the tonic and pretonic segments of the tone group were examined, in order to identify the major pitch patterns, which were labelled as F, R, FR and F+R (falling, rising, falling-rising and falling+rising, respectively). Secondly, using Halliday's theoretical framework, these pitch contours (phonetic stratum) were studied in relation to the construal of the Mood of the clauses (lexico-grammatical stratum) and the Speech Functions (semantic stratum) to set up the TONE system (phonological stratum) for the data.

3. The phonetic and phonological description of tones

In this section, the primary and secondary delicacies of each tone are described first at the phonetic level and then at the phonological level. The phonetic description takes into account details such as pitch height, pitch width, terminal height, onset rise, hook-onset, etc., which helps in identifying the variants of a tone on the basis of the frequency graphs. The phonological description, on the other hand, examines the tones and their variants, in the light of the following questions, to arrive at a final inventory of tones.

At the primary delicacy (the neutral pitch contour in the tonic segment of the tone group), the questions asked are:

- (a) How do the tones signal the MOOD system in these samples, viz. the interpersonal function of tones? Here, the interplay of the tones with the two major speech functions – statements and questions – is studied, and the meaning that emerges is noted.
- (b) How do the tones handle the interdependencies (*i.e.*, the taxis and the logico-semantic relationships) between clauses? This requires a study of the tones used to perform the expansion and projection functions in paratactic and hypotactic clauses.

At the secondary delicacy (the variations in pitch contour in both the tonic and pretonic segments of the tone group), the questions asked are:

- (a) Do the variants (of each tone) set up on the basis of their visual shape have distinctive functions?
- (b) Within each variant, does the pitch width contribute to the meaning in any way?
- (c) Are the pretonic contours determined by the tonic pitch contours?
- (d) If so, do these pretonic contours have distinctive functions?

3.1. The phonetic description of tones

While Halliday describes five simple and two compound pitch contours for British English (1970:9), the study of the pitch contours in about 528 tone groups from the spontaneous data reveals four major pitch contours:

Simple pitch contours:

- (a) Falling
- (b) Rising
- (c) Fall-Rise

Compound pitch contour:

- (a) Fall+Rise

The following table displays the frequency of occurrence of each pitch contour:

Table 1⁶

S.No.	Type of Tone	Topic	GTO	Total
1.	Falling	200	45	245
2.	Rising	154	99	253
3.	Fall-Rise	17	—	17
4.	Fall+Rise	13	—	13
Total		384	144	528

In the following sections, the phonetic description of the above tones is in terms of primary delicacy and secondary delicacy.

3.1.1. Falling tone

The neutral form of Tone 1 (a Falling tone) is described by Halliday as a fall from mid (M) or mid-high (MH) pitch to low (L) pitch. The neutral pretonic accompanying it is the ‘even’ pretonic, which is level at mid (M), or mid high (MH) pitch (1970:10). This tone in its neutral form is represented as Tone ·1— the dot following the numeral represents the neutral fall in the tonic segment, and the dot preceding the numeral, the even pretonic.

At the secondary delicacy, Halliday sets up three variants of Tone 1 in the tonic segment. They are:

- (a) Tone 1+ *wide* fall from high (H) to low (L)
- (b) Tone 1·*mid* fall from mid-high or mid (MH/M) to low (L)
- (c) Tone 1- *low/narrow* fall from mid-low (ML) to low (L) (1970:15)

The pretonic secondary tones, which are determined by the tonic secondary tones, are *even* [·1], *uneven* [-1], and *listing* [...1]. The even pretonic, a neutral form, is mid-level for tone

6. Columns 3 and 4 refer to two types of data collected for this study: Topic refers to the topic of argument between the speakers, and GTO is an abbreviation for Guessing the object – a game, where only questions (mostly yes/no type) were asked.

[1·], steps up for tone [1+], and steps down for tone [1-]. The *uneven* pretonic generally occurs with a *wide* fall, and the *listing* one, as its name indicates, is used when there is a list of items preceding the tonic (1970:15-16).

In the samples of English studied here, the Falling tone has the highest frequency of occurrence (see Table 1) in the first type of data, i.e., the argument (Topic) type. This tone has four visually distinguishable variants, which are described below and illustrated with examples from the data.

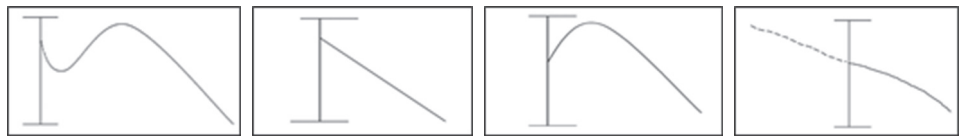


Fig. 1. The four variant pitch contours of the Falling tone in the tonic segment of the tone group

While the first variant exhibits a hook onset with a rising pitch before the major falling movement, the second displays neither a hook onset nor a rising movement, but there is a jump up in pitch in the tonic segment to execute the fall. The third does not exhibit a hook onset, and the fourth displays a falling pitch contour which is a continuation of the pretonic falling pitch.

The figures in the following table indicate the frequency of occurrence of each variant.

Table 2

Variant	Topic	GTO	Total
I	33	5	38
II	37	14	51
III	63	11	74
IV	67	15	82
Total	200	45	245

A point to note is that except for variant IV, which generally falls from M to ML level, none of the variants can be associated with any particular pitch range.

Further, contrary to Halliday’s description of the tonic syllable as the syllable which carries the ‘main burden of the pitch movement in the tone group’ (1970:4), it is found that the major pitch movement is not necessarily initiated on the tonic syllable itself. It may be on the post-tonic syllable(s), as the following table illustrates:

Table 3

Variant	Number of tonic segments	Number of tonic segments with more than one syllable	Post-tonic fall
I	35	33	31
II	51	22	0
III	74	45	30
IV	82	40	0
Total	242	140	61

The main burden of the fall on the post-tonic syllables is found in variants I and III which exhibit an onset rise (with, or without a hook). These constitute about 44% of the total number of tonic segments with more than one syllable.

The study of the pretonic pitch patterns for a falling tone, reveals three major patterns, level, falling and rise-fall:

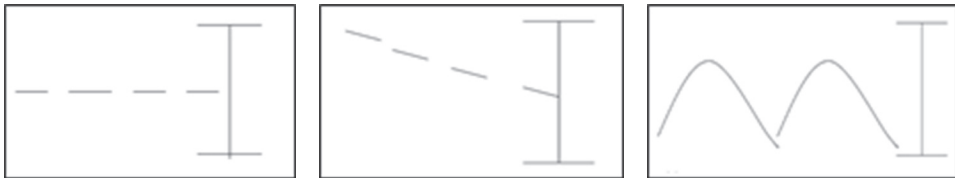


Fig. 2. The three variant pitch contours of the Falling tone in the pretonic segment of the tone group

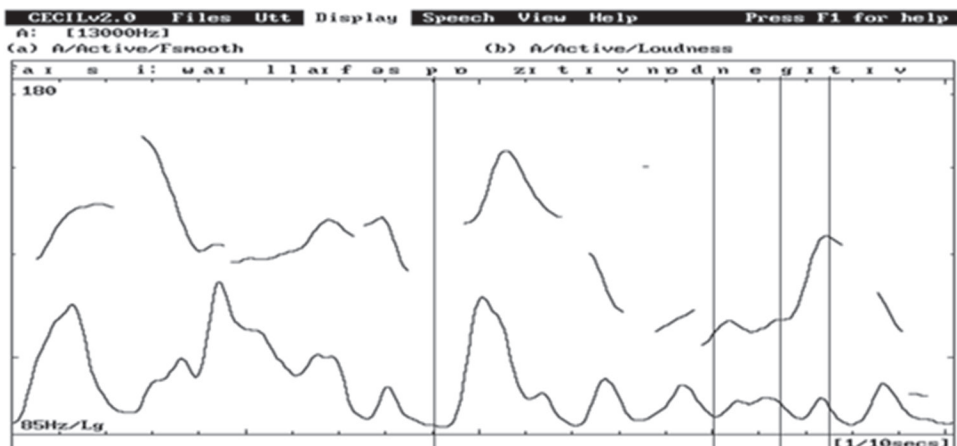


Fig. 3. //I see/wild life as/positive not/NEgative// (Falling pitch contour in the tonic segment with a preceding Rise-Fall pretonic contour)

The following table displays the frequency of occurrence of the above pretonic pitch patterns with each of the four variants of the Falling tone.

Table 4

Variant	Total of each variant	Total with a pretonic segment	Level	Falling	Rise-Fall
I	35	31	4	4	23
II	51	43	13	10	20
III	74	52	18	14	20
IV	82	68	14	28	26
Total	242	194	49	56	89
(% of 194)			25%	29%	46%

The Rise-Fall pretonic pattern is the most prominent pattern occurring with all the variants of falling tone irrespective of pitch width of the falling contour in the tonic segment. However, it is observed that the Rise-Fall pretonic is always high pitched with a high Falling tone.

3.1.2. Rising tone

In Halliday’s system, there are two rising tones: Tone 2, a high rising tone, and Tone 3, a low rising tone (1970:10-11). Both these tones have distinctive functions in British English.

Tone 2 can be either Tone 2_· with a sharp rising tonic pitch contour, or Tone 2_ˉ with a sharp fall-rise pitch contour. While the pretonic of Tone 2_· is either high level or stepping-down, or a low level pretonic, Tone 2_ˉ has only one pretonic – the high-level kind (1970:16-17). Though Tone 3 has no tonic variants, it has two pretonic variants – a mid-level pretonic [-3], the neutral form, and a low-level pretonic [-3], the intensified form (1970:18).

The study of the rising pitch contours in the tonic segment reveals six major patterns which are not determined by pitch width, *i.e.*, they occur indiscriminately with reference to pitch width.

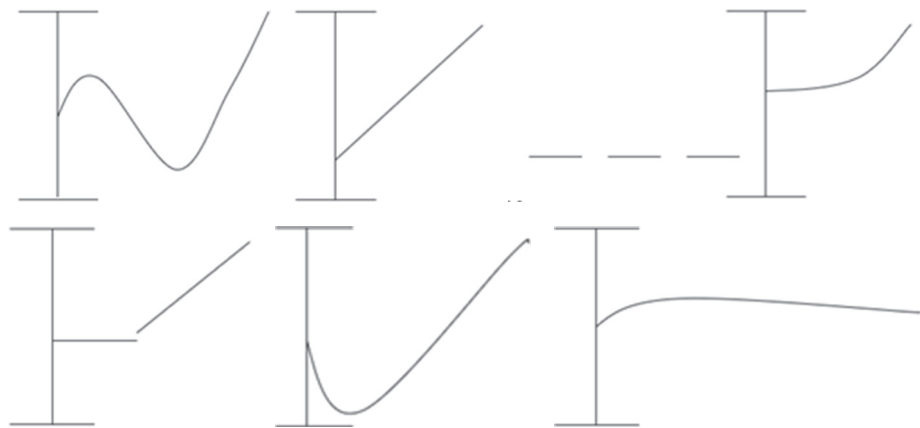


Fig. 4. The six variant pitch contours of the Rising tone in the tonic segment of the tone group

The fifth pattern (in the above figure) with an onset fall preceding the rising pitch contour is the most prominent pattern:

Table 5

Variant	Topic	GTO	Total
I	9	5	14
II	31	32	63
III	6	7	13
IV	18	11	29
V	59	38	97
VI	31	6	37
Total	154	99	253

Similar to the Falling tone, the rising pitch movement of this tone is not necessarily initiated on the tonic syllable. As the figures in the following table indicate, in 55% occurrences of the Rising tone, the rising pitch movement is initiated on the post-tonic syllable(s).

Table 6

Variant	Total no. of each variant	No. of tonic segments with more than one syllable	Post-tonic rise	
			Number	%
I	14	12	10	83
II	63	19	0	0
III	13	3	0	0
IV	29	16	15	94
V	97	49	40	82
VI	37	22	2	9
Total	253	121	67	55

Further, it is observed that the terminal height to which the tone rises cannot be taken as a criterion for setting up variants. In both the yes/no questions and the non-terminal tone groups, the tone may rise indiscriminately to any pitch height.

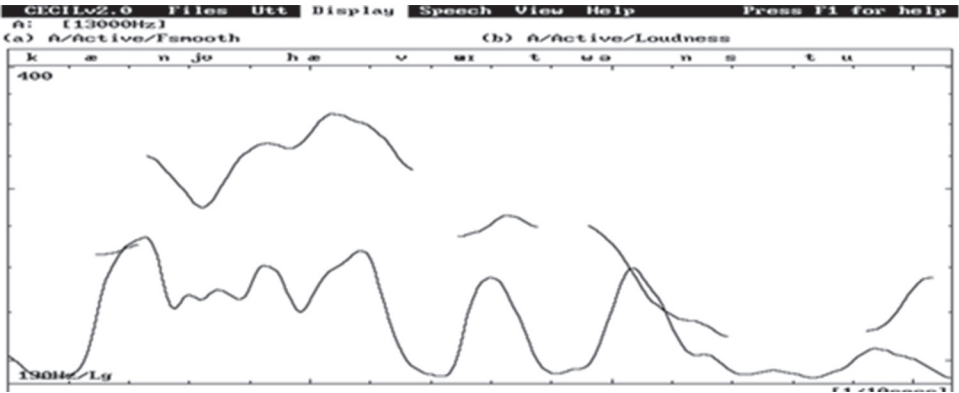


Fig. 5. //Can you have/white ones/TOO// (Rising pitch contour in the tonic segment with a preceding Rise-Fall pretonic contour in a Yes/No interrogative)

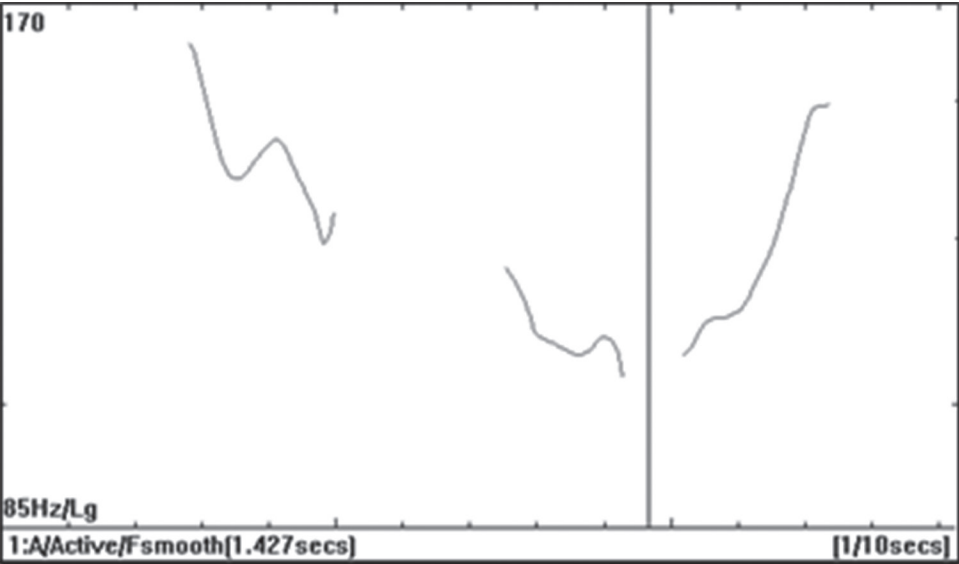


Fig. 6. //^ the/O is for over/DRIVE// (Rising pitch contour in the tonic segment with a preceding Falling pretonic contour in a non-terminal tone group)

Similar to the Falling tone, three major pretonic patterns of the Rising tone could be identified: Level, Falling, and Rise-Fall patterns, with the last figuring quite prominently along with the Falling contour.

Table 7

Variants	Total of each variant	Presence of pretonic	Level	Falling	Rise-Falling
I	14	10	1	5	4
II	63	51	15	20	16
III	13	8	5	1	2
IV	29	25	10	10	5
V	97	89	13	35	41
VI	37	34	12	11	11
Total	253	217	56	82	79
(% of pretonic)			26%	38%	36%

These patterns cannot be associated with any particular tonic variant, nor are they determined by the pitch width of the tone. However, it is interesting to note that with a high Rising tone, these pretonic patterns are generally low pitched. This needs to be further studied with more data in relation to function, *i.e.*, attitudinal meaning.

3.1.3. Falling-Rising tone

Tone 4, according to Halliday, has a complex pitch movement with the change of direction from fall to rise being smooth and gradual. It has a hook onset with the pitch rising from mid to mid-high before executing the tonic fall-rise. The main force is on the fall, and the rise in pitch is to the same height as the beginning of the fall (1970:11, 20).

Halliday sets up two variants of Tone 4. The first is a *neutral* variant, Tone [4·], where the pitch falls from mid-high to mid or low, and then rises again. This has a pretonic with the pitch stepping down from high or mid-high to mid. In the second, which is an *intensified* variant, *i.e.*, Tone [4], the pitch falls from mid-low to low, and then rises again. This is preceded by a *swinging* pretonic, where the pitch exhibits a falling-rising movement in each foot in anticipation of the tonic fall-rise. Both types of pretonic secondary tones are determined by the tonic secondary tones (1970:18).

In this study, the noticeable feature is that the Fall-Rise tone is not as frequently used as in British English (see Table 1). Moreover, it does not exhibit the characteristic hook onset of Tone 4.

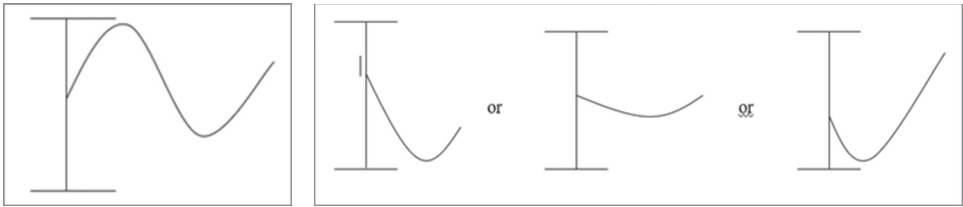


Fig. 7. The two variant pitch contours of the Fall-Rise tone in the tonic segment of the tone group

The pitch contours perceptually identified as Fall-Rise can be grouped into two types on the basis of the presence or the absence of an onset rise, as displayed above. In the first, the major falling pitch movement is executed on the post-tonic syllable(s). As pointed out, there are not many instances of Fall-Rise Tone in this data. The two variants are indiscriminate with reference to pitch width, and generally they are accompanied by a Rise-Fall pretonic.

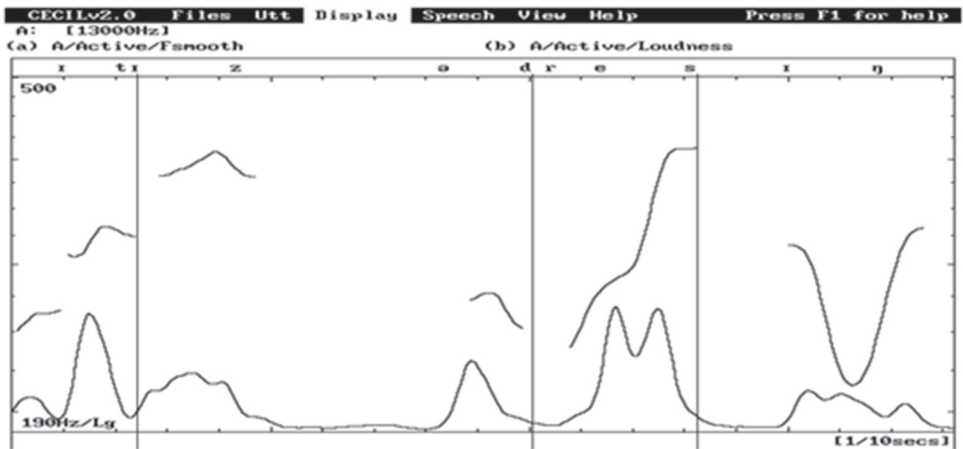


Fig. 8. // ^ it is /[^]/ ad / DREssing // (Fall-Rise tone)

3.1.4. Falling+Rising tone

Tone 13 is a compound tone with two foci: the first, major tonic, and the second, minor, with two distinct pitch movements of falling followed by rising, but with no rising approach or hook onset (1970:12, 20).

Likewise, the Fall+Rise tone in this data is identified on the basis of the perception of two foci: one major and the other minor, with equal force on both the falling and the rising pitch movements. This tone has two variants, which are identified taking the pitch width, and the falling or the rising movement of the tone into consideration.



Fig. 9. The two variant pitch contours of the Fall+Rise tone in the tonic segment of the tone group

Both the variants exhibit a hook onset and an onset rise (similar to variant I of Falling tone, see Fig. 1); the only difference being that the first variant is pitched higher than the second, with a wide onset rise. The pitch in the pretonic segments of both the variants is rather erratic. It would be interesting to study more samples to decipher the difference in the construal of meanings, if any.

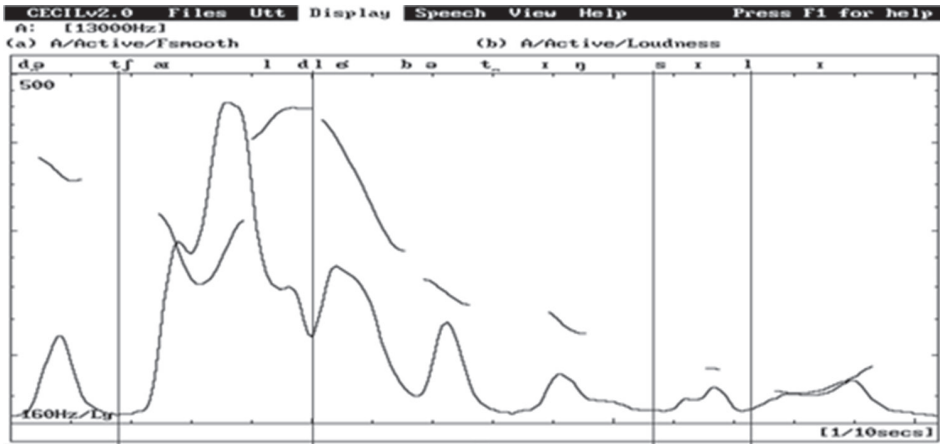


Fig. 10. // ^ the / CHILD labour thing / Silly // (Fall+Rise Tone)

3.2. The phonological description

The major variant patterns of each type of pitch contour were examined with reference to their functions, or the meanings that they construe in order to identify the primary and secondary tones which constitute the tone system for this data. The functional aspect of tones is first described at the primary delicacy with reference to the systems of TACTIC, MOOD and SPEECH FUNCTIONS, and later, at the secondary delicacy, with reference to the KEY (the meaning of the secondary tones) system.

3.2.1. (a) Primary delicacy: The TACTIC system (the relationship between clauses)

Here, both the systemic dimensions, the TACTIC system and the LOGICO-SEMANTIC system, are taken into consideration. However, the second system is used just as a framework to study the operation of tones in paratactic and hypotactic clauses with respect to their *expansion* and *projection* functions without looking into the sub-types of these functions.

The hypotactic relationship between clauses is denoted by $\alpha \wedge \beta$, or $\beta \wedge \alpha$, where the first pattern is more common. The neutral tone sequence executing this dependency relationship is Tone 1 $\wedge$ Tone 4 (in $\alpha \wedge \beta$), or Tone 4 $\wedge$ Tone 1 (in $\beta \wedge \alpha$), where Tone 4 expresses the dependency relationship of the β clause to the α clause. The paratactic relationship is represented as 1 $\wedge$ 2, where the primary clause (1) is realized with Tone 3 and the secondary clause (2) with Tone 1. Consequently, the neutral tone sequence for a paratactic relationship is Tone 3 $\wedge$ Tone 1.

The distribution of the four tones in hypotactic and paratactic clauses is represented below.

Table 8

Type of Tone	Hypotactic				Paratactic		Total
	α		β		1	2	
	Non-final	Final	Non-final	Final	Non-final	Final	
Rising	13	-	6	3	48	6	76
Falling	10	14	3	20	13	28	88
Fall-Rise	2	—	4	—	6	—	12
Fall+Rise	—	—	2	—	2	—	4
Total	25	14	15	23	69	34	180

The information in the above table leads to the following observations:

1. In a hypotactic relation, the $\alpha \wedge \beta$ pattern is more frequently used when compared to the $\beta \wedge \alpha$ pattern.
2. For a non-final α clause, either a Rising tone or a Falling tone is used, but it is more often a Rising tone.

(a) With a Falling tone:

// $\wedge$ and / keeping to / THAT / standard // if it is a / standard to / ALL // $\wedge$ I /
think our / library is in / shambles //

(b) With a Rising tone:

// I mean I'm / talking about the books / Basically // $\wedge$ a / part from the adminis
tration / in the / library //

3. The tonal distribution for a clause in a non-final position shows no definite pattern. While Halliday associates Tone 4 (a Fall-Rise) as the neutral tone with a β clause, here the Rising tone is used more frequently. But there are also occasions of a Falling tone and a Fall+Rise tone being used in a β clause.

- (a) β non-final: Rising tone.

// they / get their / money for the / work they're / doing // ^ at the / end of
the / month // ^ if you / take a / ratio of the / money that they / get and the /
work they've / DONE // you are / just left / dumb / struck //

- (b) β non-final: Falling tone.

But considering er ... // ^ the pro / portion the / ratio of / funds that C / I E /
gets // and the / other uni / versity / libraries / GET // ^ there's a / hell of a /
lot of / difference //

4. The primary clause in a paratactic relation generally has a Rising tone.

- (a) with a Rising tone:

// ^ they are / not con / TESTing it / and // almost / subliminally they are /
getting the / message //

- (b) with a Falling tone:

// monkeys are / MISchievous // and / kids are / mischievous // therefore
monkeys are kids / are / wildlife //

5. In a clause nexus, the final clause always has a Falling tone irrespective of the tactic relationship – *i.e.*, whether it is in a paratactic or hypotactic relationship.

- (a) In α ^ β relation:

// I see wildlife as / positive not / negative // ^ as you / SEE it //

6. Finally, a non-final clause, whether it is in a paratactic or hypotactic relationship, generally has a Rising tone.

- (a) In an α clause:

// ^ there's / so much of ... literature a / round these / days Deep / tha one //
^ really / wonders / WHEther // ^ it's / all worth your time / reading it //

- (b) In a β clause:

// but / I think ... considering the constraints that // we / have / HERE // we
are doing an / okay / job //

- (c) In the primary clause of a paratactic relation:

// ^ I mean we / do have to / draw a line / somewhere but / then er ... // adver
/ tising // is very at / TRACtive // ^ and I don't think it's all that / bad / really
//

On the basis of the above findings, it can be said that the most common tone sequence for either a paratactic or a hypotactic relationship in a clause nexus is a Rising tone ^ Falling tone.

3.2.1. (b) Primary delicacy: Speech Functions

For the purpose of this paper, only two major speech functions – statements and questions – were studied in relation to the tones used; the *declarative* and the *interrogative* mood type clauses construing the speech functions of *statements* and *questions* in the semantic stratum, and their realizations through *tones* in the phonological stratum.

Halliday (1970:26-30) provides an extensive account of the differences in meaning when a tone other than the neutral is used for a particular speech function. But it seems that in these samples of English, the tone system is not quite being exploited to convey such variations in meaning.

Statements

As the following table illustrates, *statements* in this study are mostly realized with a Falling tone.

Table 9

Tone	Lib	Wk	Cl	Litt	Dc	Total
Falling	17	8	6	11	8	50
Rising	2	1	1	3	–	7
Falling-Rising	1	–	–	–	–	1
Falling+Rising	1	–	1	1	–	3

A few statements with a Rising tone were also observed, but when the context is taken into consideration, generally, they do not have any specific meaning to offer.

Questions

The following table shows the distribution of tones in three types of questions: yes/no, wh-, and statement questions.

Table 10

Topic						GTO					
Question type	Rising tone		Falling tone		Total (1+2)	Question type	Rising tone		Falling tone		Total (3+4)
	No. (1)	%	No. (2)	%			No. (3)	%	No. (4)	%	
yes/no	9	90	1	10	10	yes/no	55	70	24	30	79
wh-	7	25	21	75	28	Wh-	18	45	22	55	40
statement	10	100	–	–	10	statement	14	100	–	–	14
Total	26	54	22	46	48	Total	87	65	46	35	133

An examination of the above table yields the following notable points.

1. Rising tone is most frequently used in *yes/no questions* (about 72% of yes/no questions). But not in all cases do we find a high Rising tone. In about 67% of the Rising tones, the pitch rises to mid or lower-than-mid level, in other words, the high rise is found in only 23% of the Rising tones.
 - (a) // $\wedge$ can I / hold it in the / palm of my / HAND // (ML-ML)
 - (b) // is it a / living / THING // (ML-ML)
2. A fairly good number of *yes/no questions* have a Falling tone as well. As stated above, a yes/no question is not always said with a Rising tone. In about 27% of these questions, a Falling tone is used. According to Halliday, a Falling tone in a yes/no question makes it ‘forceful’ or ‘impatient’. Since the context and the interpersonal relations remain the same, the only conclusion that can be drawn for this data, is that these two tones – Rising and Falling – are being used indiscriminately with yes/no questions.
3. The most frequently used tone in *wh- questions* is the Falling tone. But there is a fairly good percentage of wh-questions (about 37%) which have a Rising tone. As in yes/no questions, the Rising tone here rises mostly to a mid or a mid-low level.
4. Halliday describes Tone 2 with a wh- question as ‘tentative’ or ‘deferential’. But the two speakers engaged in asking questions in the present study belong to the same peer group, and the context is also the same. Therefore, the use of a Rising tone here does not add any special meaning.

(a) // $\wedge$ how / long were / Mum and / Dad in the / same de / PARTment // (L-MH)

(b) // $\wedge$ and what is your / older sister / DOing // (ML-M)

5. In statement questions, only Rising tones are used.

In conclusion, based upon the study of the function of the four pitch contours identified for this data, it can be said that the system of PRIMARY TONES has four simple tones and one compound tone:

- (i) **Tone 1 (Falling pitch contour):** Construes the declarative mood (lexico-grammatical stratum), the statement (semantic stratum) and independent/major clause (logico-semantic stratum).
- (ii) **Tone 2 (Rising pitch contour):** Construes the yes/no interrogative mood (lexico-grammatical stratum), and the yes/no question (semantic stratum).
- (iii) **Tone 3 (Rising pitch contour):** Construes the meaning of ‘incompleteness’ in declarative mood clauses and statements, dependency in a clause (logico-semantic stratum).
- (iv) **Tone 4 (Fall-Rise pitch contour):** Construes meanings of ‘reservation’ in declarative clauses and statements.
- (v) **Tone 13 (Fall + Rise pitch contour):** Presence of two foci.

3.2.2. Secondary delicacy: The meaning of secondary tones – KEY

Regarding the secondary tones, Halliday makes a distinction between those secondary tones which differ in ‘key’, *i.e.*, the ‘degree of forcefulness or emotional intensity of the utterance’, and those which differ ‘semantically’ (Halliday, 1970:31-34).

In this section, the variants set up on the basis of frequency graphs of each tone (both in the tonic and pretonic segments) are examined within the contexts in which they occur to determine their functions.

3.2.2. (a) Meaning of tonic secondary tones

(a) Tone 1 (Falling tone)

When the meanings of the four variants of the Falling tone are examined, it is found that they do not have distinctive meanings to offer. Therefore, they cannot be set up as secondary tones. On the other hand, taking the degree of ‘forcefulness’ or ‘emphasis’ as a criterion, two secondary tones of the Falling tone can be identified. They are:

1. A wide fall from high or mid-high, which indicates *emphasis*. It also conveys related meanings such as *impatience, surprise, annoyance*, etc.
 - (a) Okay, everybody needs that// *but / everyone can't / START off at that / level* // (MH-L)can they? (*emphasis*)
 - (b) policies have changed and this is more of a public awareness or whatever // *it's a government propa / GANda* // (MH-L)and child labor is something that's just not on issue right now (*annoyance*)
 - (c) and ... since children are the father of men ... er men are monkeys ... // *what / MAKES it / funny* // (MH-L) (*impatience*)

2. A fall from mid or mid-low to low which is neutral in meaning. This secondary tone does not convey any meaning other than the general meaning of ‘certainty’. Therefore, it is considered to be the *neutral* secondary tone.

(a) So, you can now turn the ignition. Turn it. // [^] *how does the / engine / FEEL* // (M-L)

(b) Now, it so happens that on campus each staff member can keep // *a / maximum of / THIRty books* // (ML-L)

Except for a few examples there are no narrow falls as such. It should also be noted that the level to which the pitch falls is not fixed for these secondary tones.

(b) Tone 2 & Tone 3 (Rising tone)

As concluded in section 3.2.1, Tone 2 and Tone 3 are not phonetically distinct, i.e., the rising pitch contour in both the tones is indiscriminate. Further, the secondary tones that Halliday sets up for Tone 2 are not evident here. These tones (2 & 3) are identified based on function. However, two secondary tones can be set up for both the tones on the basis of the degree of ‘involvement’. Note that the secondary tones of the Rising tone in this study differ in key, rather than in semantic meaning (Halliday 1970:33). These secondary tones are:

1. A high-Rising tone. This can be taken as an ‘intensified’ form because, whether it occurs in a yes/no question or in a non-terminal tone group, it shows that the speaker is much more involved in what he is saying.
2. A low-Rising tone. This secondary tone may rise to any height below mid. It is generally used for *routine kind of questioning or for carrying on a conversation*, where the speaker is not much *involved* in the topic.

The difference between these two secondary tones is illustrated in the following examples.

Yes/no questions:

(a) // is it an / INstrument // (L-H)

(b) // can you have / white ones / TOO // (L-ML)

Non-terminal tone group:

(a) Until very recently they did not have to sign on their card // [^] *they / just had a / date / STAMPED* // and the book went out. (ML-MH)

(b) // slowly / look at the / ROAD //(L-ML)

(c) Tone 4 (Fall-Rise)

For Tone 4, Halliday identifies two secondary tones – the first (Tone 4; higher pitched) is associated with reservations and conditions conveying a general sense of ‘but’, and the second (Tone 4; lower pitched) is an ‘intensified’ form (1970:34).

The two variants of the Fall-Rise tone that were set up on the basis of the graphic shapes do not have distinctive functions. Secondary tones for Tone 4 cannot be identified since

the low-pitched Fall-Rises do not convey an intensified meaning in the given contexts. The Fall-Rise tone can be described as a tone which is used in sentence adverbials; to indicate ‘reservation’, or ‘contrast’ or ‘sarcasm’; also, sometimes in place of a Rising tone to indicate ‘continuation’.

- (a) **Sarcasm:** Each staff member can keep a maximum of thirty books ... at home // ^
so there're sixty / staff members which is I think a / very con / servative / EStimate
//
- (b) **Contrast:** Because in important ways unless the syllabus is changed literature
doesn't change ... // meaning of / words in general and literature in / PARTicular //
- (c) **Continuation:** // now / SLOWly // ... in proportion ... take your left foot off the
pedal.

(d) Tone 13 (Fall+Rise)

This tone, parallel to Tone 13 in Halliday, is used to indicate a major and a minor focus. The two variants identified earlier are not functionally distinctive.

- (a) // well / YOU may not / think it's / BAD //
- (b) // ^ and / DON'T ask me / why I'm moping o / KAY //

3.2.2. (b) Pretonic secondary tones

As the three major pretonic secondary tones – Level, Falling and Rise-Fall – occur indiscriminately not only with the four tones but also with the variants of each tone, a general description of the meaning of each secondary tone is given below.

(a) Level pretonic

Though the Level pretonic is not the ‘most usual type’ (Halliday, 1970:14), it can be identified as the neutral pretonic for all the tones in this study since it is the simplest pretonic not adding in any way to the meaning of the tone. By being level (mostly low), it seems to pave the way for the main message conveyed by the tonic syllable.

(b) Falling pretonic

For a Falling pretonic two sub-types can be identified on the basis of the meanings construed by them:

- (a) a high Falling pretonic
- (b) a low Falling pretonic

The low Falling pretonic does not in any significant way add to the meaning of the tone. But, in a high Falling pretonic, whether it precedes a Falling tone or a Rising tone, there seems to be a secondary focus to which the speaker wants to draw attention. This secondary focus may be called a ‘sub-focus’ (for the purpose of this study). The syllable or word, which carries the sub-focus, is generally high-pitched and loud with an appreciable pitch change.

It should be noted that this sub-focus, when it occurs with a Rising tone, can be mistaken for a Fall+Rise tone, but auditory perception does not support two foci, the characteristic feature of a Fall+Rise tone. By selecting a sub-focus, the speaker's intention seems to be to draw the interlocutor's attention to that word.

(c) Rise-Fall pretonic

This is the most frequently occurring pretonic. The undulating movement of the pitch in this pretonic contributes a sense of 'involvement', which sometimes merges with an attitude of 'intrusion' on the part of the speaker. With whichever tone this pretonic occurs, a sense of involvement is generally felt.

(a) with Falling tone

// [^] *they can bring to bear a / lot of pressure / on . . the / staff who / tries to / TELL them what to / do //*

(b) with Rising tone

// [^] *because it's / selling because of the / words it / USEs //*

(c) with Fall-Rise tone

be // *cause the / kind of / money that / keeps / pouring / IN //* *which pur / ports to be a lite / rature / CURriculum //*

4. Results

Some of the more important findings of this study are summarized here. Based upon a study of the major pitch contours (Fall, Rise, Fall-Rise and Fall+Rise) with reference to the interpersonal (realization of the mood of the clause and the speech functions) and the logico-semantic (realization of the hypotactic or paratactic relationship between clauses) functions, the PRIMARY TONE system for these samples of Indian English can be described as consisting of *four* simple tones: Tone 1 (Falling – Declaratives/Statements, Wh-Interrogatives), Tone 2 (Rising – Yes-No interrogatives/Yes-No questions), Tone 3 (Rising – incomplete information/Key) and Tone 4 (Fall-Rise – Key); and *one* compound tone: Tone 13 (Fall+Rise – two foci). Tone 5, a rise-fall tone, and Tone 53 (a rise-fall + rising tone) are conspicuously not present in the system, which may be due to the type of spontaneous data collected. Further, the incongruous realizations, such as, using Tone 2 for a Wh-Interrogative to indicate *polite enquiry* are not observed in this data.

The function of the pitch contours in the tonic and the pretonic segments shows that the finer discriminations of meaning, which Halliday identifies for the secondary tones, are not exploited in these samples. At the primary level, it is found that the pretonic pitch contour is not determined by the tone in the tonic segment. The even and uneven pretonics of Tone 1, the high-, mid- or low-level pretonics of Tone 2 and Tone 3, and the swinging pretonic of the low Tone 4 of British English are not observed here. However, two tonic secondary tones of Tone 1, the Falling tone, could be identified – one wide, which is used for *emphasis*, and the other *neutral*. Similarly, Tone 2 and Tone 3, the Rising tones, exhibit two secondary tones – a high rise, indicating more *involvement* of the speaker, and a neutral rise. But, the

Fall-Rise tone does not have any secondary tones. Further, three major pretonic patterns could be observed: a Level pretonic, a Falling pretonic and a Rise-Fall pretonic, which occur indiscriminately, in other words, they are not determined by the primary tones. The Rise-Fall pretonic is quite prominently seen throughout the data in combination with all the primary tones, and it seems to convey a sense of more *involvement* or *intrusion* by the speaker.

5. Conclusions

The spontaneous conversations of these educated Indian speakers of English reveal a tone system which is limited with reference to the interpersonal function of English language. There is a need to work on more samples of Indian English in different registers with informants in different status relationships with each other, which would provide better contexts for construing the various possible meanings by the primary and secondary tones. It would also prove to be more insightful to study the interpersonal function of tones in relation to the textual functions of tonality and tonicity in order to set up a holistic system of intonation for an educated variety of English spoken in India which is free from regional variations. Such studies based on the Systemic Functional framework would be immensely helpful in contributing to the teaching and learning of the spoken form of English in India.

References

1. Danes, F. "Sentence Intonation from a Functional Point of View." *Word*, 16 (1960):34 – 54.
2. Bhooshan, Meena. *A Computer-Assisted Phonological Study of Intonation in Some Samples of Indian English with Reference to Halliday's Framework*. Unpublished thesis. 1998.
3. Halliday, MAK. *Intonation and Grammar in British English*. The Hague: Mouton and Co. N.V., Publishers, 1967.
4. —. *A Course in Spoken English: Intonation*. London: Oxford University Press, 1970a.
5. —. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1994.
6. Halliday, MAK and William S Greaves. *Intonation in the Grammar of English*. London: Equinox, 2008.
7. Halliday, MAK and Christian MIM Matthiessen. *Halliday's Introduction to Functional Grammar, fourth edition*. London: Routledge, 2014.
8. Lieberman, P. "On the Acoustic Basis of the Perception of Intonation by Linguists." *Word*, 21 (1965):40 - 54.

Juger un manuel scolaire à son titre: une analyse linguistique des titres de manuels de français publiés en Inde

Natasha Maria Gomes & Anuradha Wagle

Résumé

Les titres de manuels ont plusieurs fonctions pragmatiques. Dans cet article de recherche, nous examinons les titres de manuels scolaires de français publiés en Inde entre 1986 et 2021. À travers une étude de méthode mixte, nous tentons d'identifier des caractéristiques des titres de manuels de notre corpus. Nous analysons d'abord la longueur des titres et par la suite, la catégorie lexicale du texte ainsi que la fonction dominante des titres en se servant du schéma des fonctions du langage proposé par Jakobson.

Mots-clés: manuels scolaires en Inde, Français Langues Étrangère, analyse linguistique.

Introduction

Le manuel scolaire est un objet aux multiples facettes (Choppin, 1980) et il joue un rôle clé dans l'éducation scolaire. De nos jours, rares sont les pays qui ne publient pas leurs propres manuels scolaires pour convenir à leur système d'éducation. Certains pays, comme l'Inde, ont mis en place une politique d'éducation robuste avec des directives claires sur la création et la contextualisation des manuels scolaires. Simultanément, en Inde, le processus d'élaboration des manuels est décentralisé ce qui signifie que les différents Conseils d'État ont l'autonomie de créer et de contextualiser leurs propres manuels scolaires. Le Conseil national pour la recherche et la formation pédagogique (en anglais *National Council of Educational Research and Training* désormais le NCERT) est chargé de définir le cadre national des cursus scolaires ainsi que d'élaborer les manuels pour les écoles. Cependant, le NCERT ne participe pas à la publication des manuels de langues étrangères et donc d'autres acteurs sont chargés d'assumer cette responsabilité. Les manuels scolaires du NCERT sont censés servir de référence pour les manuels scolaires en Inde. Les Conseils d'États et éditeurs peuvent s'en inspirer pour contextualiser et créer de nouveaux manuels. Plusieurs conseils existent tel que le Conseil central de l'enseignement secondaire (en anglais *Central Board of Secondary Education*, désormais le CBSE); les différents Conseils d'États (en anglais *State Boards of Secondary Education*, désormais le SBSE) entre autres. Dans le cas des écoles affiliées aux SBSE, les manuels sont prescrits par les *Boards of Studies* qui sont les conseils d'études pour la discipline concernée. Le CBSE est fondé sur le curriculum proposé par le NCERT. Dans le règlement intérieur d'affiliation, les écoles affiliées au CBSE sont conseillées de prescrire les manuels scolaires du NCERT, pourtant, les écoles sont permises de prescrire les manuels scolaires des éditeurs privés (CBSE, 2013, 2018). Puisqu'il n'existe pas de manuels de français du NCERT, le CBSE a publié deux manuels de français (tableau 1). Donc, les écoles rattachées au CBSE qui offrent le français pourraient prescrire les manuels de français soit du CBSE soit des éditeurs privés.

Par ailleurs, les politiques éducatives en Inde fournissent un terrain fertile pour l'épanouissement de l'industrie de la publication de manuels scolaires. Selon *India Book Market Report* l'Inde est le sixième producteur de livres dans le monde (Nielsen, 2015, 2020). La *Federation of Indian Chambers of Commerce* a déclaré que le marché des manuels en Inde est dominé par le gouvernement (FICCI, n.d). Dans le cas de la langue française, nous pouvons constater qu'il existe aujourd'hui, une centaine de manuels de français contextualisés et publiés en Inde par les maisons d'éditions privées, le CBSE et les SBSE.

Il est indéniable que le titre du manuel scolaire a plusieurs fonctions pragmatiques. D'après Scribe Media, un bon titre est succinct, original, mémorable, informatif, facile à prononcer et sonne bien à l'oreille (Max. n.d). Le titre est bien évidemment la première chose qu'on retient sur la couverture du manuel. Non seulement il donne une identité et une introduction initiale au manuel mais il attire également l'attention du public visé tout en transmettant l'objectif du manuel. Puisque l'espace disponible sur la couverture est limité, les titres sont souvent brefs et succincts, pourtant dans certains cas, le titre est suivi d'un sous-titre afin de fournir de plus amples informations sur le contenu. Néanmoins, il n'est pas facile de choisir un titre idéal. De la même manière que les sociétés commerciales consacrent le temps et l'effort pour nommer un produit, les auteur.e.s des manuels scolaires choisissent les titres soigneusement afin de les rendre mémorable.

Revue de la littérature

Il y a plusieurs études sur les titres dans le domaine de l'informatique et de la bibliothéconomie et les toutes premières études datent des années 70. Les corpus d'études sur les titres englobent de divers types d'ouvrages: des articles de presse (Sullet–Nylander, 1988), des périodiques (Buxton et Meadows, 1977; Bachir, 1991), des thèses (Keller, 2008; Afful et Akoto, 2010), des articles de recherche (Bottle (1970; Bird, 1991; Sano et Fujiwara 1993; Ichiyama, 2021), des romans (Molino et al. 1974) et des films (Vicea, 2000).

Un certain nombre d'études effectuent une comparaison entre de différents genres d'ouvrages, les articles de recherche et les manuels scolaires (Kaur, Lee, Tiew et Sen, 1997); les titres d'articles de recherche et ceux des pages Wikipédia (Thelwall et Sud, 2018) et les titres de thèse dans les domaines littéraires et scientifiques (Afful et Akito, 2010). Les constatations de Hudson (2016) et Milojević (2017) révèlent qu'il existe une corrélation entre les diverses caractéristiques (longueur, mots clés entre autres) observées dans les titres d'articles de recherche et la fréquence des citations. Parallèlement, l'étude des titres est très importante et pertinente pour la recherche d'informations ainsi que du point de vue de la correspondance entre l'aspect linguistique et son impact positif ou négatif quand il s'agit des ventes et de l'identification des articles dans les répertoires en ligne. En ce qui concerne les recherches sur les titres de manuels scolaires, il en existe peu. La seule étude que nous avons trouvée est celle faite par Korkut (2007) où elle a classé les titres de 115 manuels de FLE publiés en France entre 1920 et 2007 en trois catégories: « distribution des titres en fonction du public visé, distribution grammaticale et énonciative, distribution des contenus ».

Nous savons bien que la langue a des dimensions fonctionnelles. D'après le psychologue Revesz (1956), les 3 fonctions du langage sont indicatives, impératives et interrogatives et d'après le linguiste Leech (1974) il y a 5 fonctions: informative, expressive, directive, esthétique et phatique. Halliday (1973) et Cook (1994) ont proposé aussi les fonctions du

langage. Notre étude penche sur les 6 fonctions du langage identifiées par le linguiste Roman Jakobson (1963): la fonction référentielle, la fonction expressive, la fonction poétique, la fonction conative, la fonction phatique et la fonction métalinguistique. Parallèlement, il est important de noter qu'un énoncé donné est susceptible d'avoir plusieurs fonctions.

Plusieurs études (Aliyah, 2015; Meisani, 2016); Asdar, 2017; Tribus, 2017; Manik et Simanjuntak, 2015; Susanthi, et al, 2018) se servent des fonctions du langage pour analyser leur corpus. Les fonctions du langage développées par Jakobson sont souvent appliquées aux messages publicitaires (Riyanto et Setyarini, 2012; Safitri et Laksman-Huntley, 2017 et Lestari, 2018). Il y a des recherches sur le discours des personnages célèbres (Kanaza, 2020) ainsi que des personnages fictifs (Hasits, 2007; Yunita, 2013; Arista, 2014; Syafitri, 2014; Machmud, 2015).

La revue de littérature montre qu'il existe peu de recherches sur l'analyse linguistique des titres de manuels scolaires. La présente étude vise à combler les lacunes de certaines recherches liées à l'analyse linguistique en général mais plus précisément sur les fonctions du langage. Nous tentons d'étudier les catégories des mots ainsi que les types de fonctions du langage dans les titres de manuels de français publiés en Inde avec leurs fonctions dominantes.

Méthodologie de la recherche

Nos questions de recherches sont les suivantes.

1. Au fil du temps, la longueur des titres de manuels a-t-elle changé ?
2. Quelles sont les catégories lexicales les plus fréquentes ?
3. Quelles sont les fonctions dominantes observées dans des titres à la lumière du schéma de Roman Jakobson? Y a-t-il une différence entre les titres publiés par les différents éditeurs ?

Nous avons suivi une approche quantitative et qualitative. Nous avons d'abord noté la date de la première édition des manuels scolaires et nous l'avons tracée sur un graphique. Puis, nous avons classé les titres selon des catégories lexicales. Pour répondre à la troisième question de recherche, nous avons examiné les titres selon les critères des 6 fonctions du langage proposées par Jakobson (1963). D'abord, les données ont été codées séparément par les auteures et ensuite les résultats ont été comparés et coordonnés pour offrir une plus grande fidélité inter-codeur.

Pour constituer notre corpus (tableau 1), nous n'avons pris en compte que le titre du manuel « livre d'élève ». Les critères suivants ont guidé notre choix dans la constitution du corpus:

1. Le manuel de français est publié par les maisons d'édition indiennes.
2. Le manuel est publié et édité en Inde après 1986, l'année de la publication de la Politique Nationale de l'Éducation 1986.
3. Le manuel est destiné à un public scolaire en Inde du niveau débutant au niveau intermédiaire.
4. Le manuel est utilisé dans les cours de Français dans les écoles affiliées au CBSE, le Conseil pour l'examen du certificat d'études indiennes (en anglais *Council for*

the Indian School Certificate Examinations désormais CISCE) et aux SBSE de Maharashtra, Goa, Tamil Nadu et Kerala.

Afin d'identifier les manuels scolaires, nous avons consulté les sites web, les catalogues de divers éditeurs et les sites de commerce électronique. Notre recherche a révélé qu'il existe plusieurs méthodes de français avec des manuels pour différents niveaux. Cependant, nous avons retenu seulement les titres de manuels scolaires dans notre corpus.

Tableau 1: Manuels scolaires de français publiés en Inde

No	Maisons d'édition	Titres	Edition
1	Abhay Publications	<i>Je parle français</i>	2016
2	Academics & Training Wing, Central Board of Secondary Education	<i>Entre Jeunes</i>	2003
3	Full Marks Private Ltd/Langers International Private Limited	<i>Idées</i>	2019
4	Future Kids Publications Private	<i>Mon livre de français</i>	2017, 2018
5	Goa Board of Secondary and Higher Secondary Education	<i>Le Nouveau Pas à Pas</i>	2009
6	Goa Board of Secondary and Higher Secondary Education	<i>Pas à Pas</i>	1988
7	Goyal Saab	<i>Am, stram, gram! Un jeu d'enfants</i>	2017
8	Goyal Saab	<i>Arc-en-ciel</i>	2016
9	Goyal Saab	<i>Bonjour, français pour enfant</i>	2011
10	Goyal Saab	<i>Cours de langue et de civilisation française Débutant</i>	2015, 2017
11	Goyal Saab	<i>Le Nouveau Petits Pas</i>	2012
12	Goyal Saab	<i>Le Nouvel Horizon</i>	2017
13	Goyal Saab	<i>Petits pas</i>	2008, 2011
14	Goyal Saab	<i>Chantons en français</i>	2017
15	Langers International Private Ltd and Cle International	<i>On y va !</i>	2013
16	Langers International Private Ltd.	<i>Esprit</i>	2010
17	Langers International Private Ltd.	<i>Français, c'est facile !</i>	2004

18	Langers International Private Ltd.	<i>Le tramway volant</i>	2013, 2017
19	Langers International Private Ltd.	<i>Salut France !</i>	2018
20	Madras University Publications	<i>Malli-Muguet</i>	2006
21	Maharashtra State Textbook Bureau	<i>Le français, c'est un atout !</i>	2010
22	Maharashtra State Textbook Bureau	<i>Le français, c'est fun !</i>	2010
23	Maharashtra State Textbook Bureau	<i>Le français, c'est un passe-partout !</i>	2010
24	Maharashtra State Textbook Bureau	<i>Rencontres !</i>	2020, 2021
25	Millennium Booksource Pvt. Ltd.	<i>Allons-y !</i>	2019
26	Millennium Booksource Pvt. Ltd.	<i>Fenêtres</i>	2019
27	New Saraswati House Pvt. Ltd	<i>Ailes</i>	2010
28	New Saraswati House Pvt. Ltd	<i>Apprenons le français</i>	2005
29	Oxford University Press	<i>En Échanges</i>	1994
30	Oxford University Press	<i>Nouvel en Échanges</i>	2012
31	Prozo Publishing	<i>Le français pour vous</i>	2020
32	Rachna Sagar Private Limited	<i>Enchanté</i>	2015
33	Samhita Publications	<i>Synchronie</i>	2007, 2011
34	Samhita Publications	<i>Mantra</i>	1998, 2000
35	Samhita Publications	<i>Merveille</i>	2011, 2012
36	Samhita Publications	<i>C'est génial !</i>	2011, 2012
37	Sapphire (India) Publishers Private Ltd.	<i>Toujours... Toujours premier</i>	2017
38	Saraswati House/ Langers International Private Ltd.	<i>Jumelage</i>	2008
39	State Council of Educational Research and Training, Kerala	<i>French</i>	2021
40	Sultan Chand & Sons (P) Ltd.	<i>Bonjour l'Inde</i>	2019
41	Tamil Nadu Textbook and Educational Services Corporation	<i>C'est chic !</i>	2018
42	Unisec Publications	<i>Le français À la folie</i>	2016

43	Unisec Publications	<i>Flambeau</i>	2016
44	Unisec Publications	<i>Mire</i>	N.D.
45	Unisec Publications	<i>Mon passeport pour le monde</i>	2017
46	Unisec Publications	<i>Tralala</i>	N.D.
47	V- Connect Education, New Saraswati House	<i>Le Grand Océan</i>	2016
48	Vignette Arts	<i>Méthode Rose</i>	1986

Cette étude présente certaines limites, susceptibles d’avoir une influence sur l’interprétation des données et nos constatations. Le corpus de cette étude a été créé à partir d’une recherche en ligne des titres de manuels. Il est possible que certains éditeurs de manuels ne soient pas présents en ligne et donc, le corpus ne prétend pas d’être exhaustif. Dans le but d’objectivité, nous n’avons pas inclus la justification des éditeurs, des concepteurs des manuels scolaires ainsi que l’opinion des utilisateurs des manuels et des acheteurs potentiels. Les perspectives des acteurs cités ci-dessous auraient pu jeter plus de lumière sur les choix des titres, et l’impact du dernier sur les ventes.

Analyse et discussion

Nous avons, dans notre corpus, 48 titres édités et publiés par 23 maisons d’édition en Inde entre 1986 et 2021. Il est important de noter que 74% (n=17) des maisons d’édition dans notre corpus sont privées. 26% (n=6) des éditeurs sont rattachés au CBSE ou aux SBSE. La majorité des auteurs et des équipes éditoriales de manuels, inclus dans notre corpus, sont d’origine indienne. À l’exception d’un titre de manuel (n=1), tous les autres titres de manuel (n=47) sont en français. Il y a, au total, 136 mots dans les 48 titres de notre corpus.

Longueur des titres

Au fil des années, le nombre de mots dans les titres de manuels a augmenté, comme l’indique le graphique ci-dessous. Le nuage de points indique le nombre de mots dans le titre et la courbe de tendance linéaire est indiquée par une ligne grise. La courbe de tendance légèrement croissante indique une augmentation de la longueur des titres. Plus précisément, entre 2010 et 2019, le nombre de mots dans les titres a augmenté pour arriver à une moyenne de 2,8 mots par titre.

Nous supposons que l’augmentation de la longueur moyenne des titres fournira plus d’informations aux acheteurs potentiels. Les dernières versions et éditions des manuels (n=3) contiennent le mot *nouveau/nouvel*, indicateur de renouvellement et contribue à augmenter la longueur du titre.

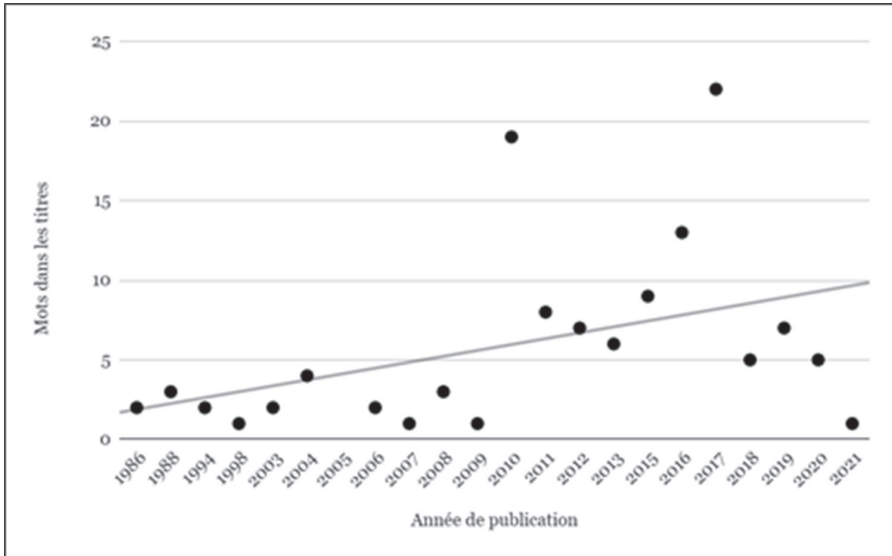


Fig. 1. Longueur des titres de manuels publiés en Inde entre 1986 et 2021

Catégories lexicales des mots dans les titres

Nous avons classé les mots des titres en 9 catégories lexicales: nom, pronom, verbe, adjectif, adverbe, déterminant, conjonction, préposition et interjection (Fig. 2). Nous constatons qu'il y a plus de noms (n=55) par rapport aux autres catégories lexicales. La plupart de ces mots sont simples, par exemple, fenêtres, ailes, océan, atout et flambeau, mais les mots composés (n=3) figurent aussi sur cette liste, par exemple, arc-en-ciel; passe-partout; *Malli-Muguet*.

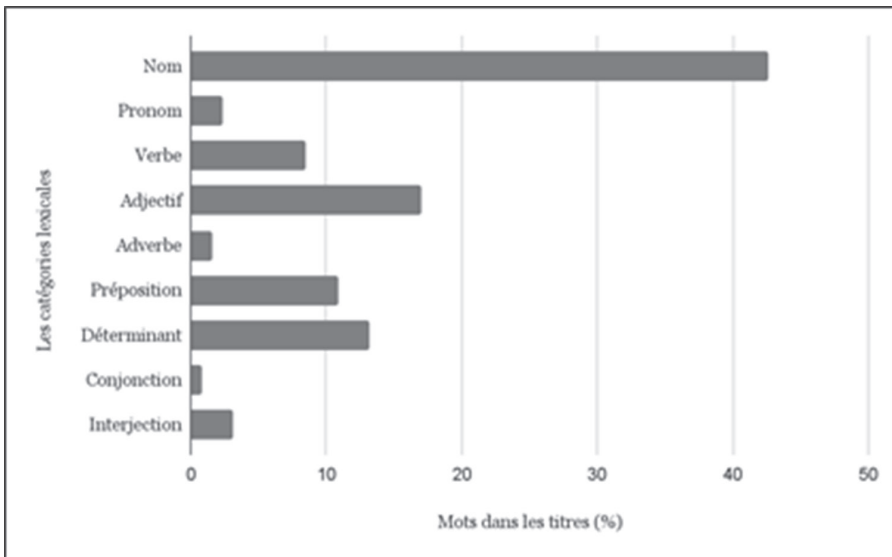


Fig. 2. Catégories lexicales des mots dans les titres des manuels publiés en Inde

Les noms comme arc-en-ciel, passe-partout et passeport indiquent que le français ouvre des portes et des opportunités voire débouchés. De ce fait, l'apprentissage de la langue française donne aux apprenants des ailes et un passeport pour parcourir le monde. Les noms propres (n=2) qui apparaissent dans les titres sont les noms de pays: l'Inde et la France.

Il y a aussi plusieurs adjectifs (n=22) comme grand, génial, fun, volant, petit qui ont une connotation positive. La présence de noms et d'adjectifs qui qualifient les noms donne aux acheteurs potentiels et aux apprenants une idée du contenu du manuel et la méthode d'apprentissage. Plusieurs titres contiennent le mot *français* (n=12), par exemple, *Mon livre de français; Je parle français; Oui, je parle français; Le français, c'est facile!; Le français, c'est fun!; Le français, c'est un atout!; Le français, c'est un passe-partout!; Cours de langue et de civilisation française débutant, Le français pour vous; French*. Ces titres indiquent explicitement l'objectif du manuel qui se reflète dans le nuage de mots construit en fonction de la fréquence des mots (Fig. 3). La taille de la police est proportionnelle à sa fréquence, voire sa préférence et son importance. Les trois autres mots qui apparaissent fréquemment dans notre corpus sont l'article défini, *le* pour qualifier le mot *français*, le nom *pas* qui signifie la progression dans le manuel et *c'est* dans sa fonction définitoire ou explicative.



Fig. 3. Nuage de mots de fréquence avec les titres de manuels publiés en Inde

L'utilisation des verbes dans les titres (n=4) comme aller, apprendre et chanter incitent l'apprenant à se sentir impliqué dans l'action tandis que le verbe être (n=6) comme *Le français, c'est facile*; *Le français, c'est fun !*; *Le français, c'est un atout !*; *Le français, c'est un passe-partout ! C'est Génial !* et *C'est Chic !*, servent à fournir des renseignements complémentaires et à définir la langue française. Les titres comprennent aussi des déterminants (n=17), des prépositions (n=14), et des pronoms (n=3).

Il y a deux titres *Am*, *stram*, *gram* et *Tralala* qui sont les expressions onomatopéiques. Nous avons exclu ces expressions de la Fig. 3. *Am*, *stram*, *gram* sont les trois premiers mots d'une comptine pour les enfants sans signification précise et *Tralala* est la vocalisation d'une mélodie ou une expression de joie. Comme les comptines et les chansons aident à développer la langue et à améliorer la prononciation et l'articulation, ces titres donnent l'indication du côté simple, ludique et novateur de l'apprentissage de français.

Le nombre total des éléments lexicaux à savoir les noms, les verbes, les adjectifs et les adverbes est de l'ordre de 90 et la densité lexicale est de 70%. Pour obtenir la densité lexicale

nous avons divisé le nombre total d'éléments lexicaux par le nombre total de mots dans le corpus et nous avons multiplié le résultat par 100 (Ure, 1971). Les éléments lexicaux donnent à un titre son sens et fournissent des informations sur les manuels

Signes de ponctuation

Nous constatons que 25 % (n=12) de titres s'emploient la virgule et/ou le point d'exclamation. Souvent les titres et les sous-titres de manuels ayant la virgule (n=5) ont le mot *français* avant (n=4) ou après (n=1) la virgule, à savoir, *Le français, c'est facile !*; *Le français, c'est Fun !*; *Le français, c'est un atout !*; *Le français, c'est un passe-partout !*; *Bonjour, français pour enfant*. Dans la majorité des cas, *c'est* précède la virgule. Le texte qui se trouve après la virgule donne une précision et définit la méthode d'apprentissage ou offre une information supplémentaire. 23% (n=11) des titres comportent un point d'exclamation, à savoir, *Rencontres !*; *Allons-y !*; *Le français, c'est facile !*; *Le français, c'est fun !*; *Le français, c'est un atout !*; *Le français, c'est un passe-partout !*; *On y va !*; *Salut France !*; *Am, stram, gram ! Un jeu d'enfants*; *C'est Génial !*; et *C'est Chic !*. Le point d'exclamation a « une valeur affective »¹. C'est « un signe essentiellement expressif »² qui « s'emploie correctement dans les titres, où sa présence peut être exigée par le sens même de l'énoncé »³. 8% (n=4) de titres ont le trait d'union et certains sont des mots composés (n=3) , à savoir, *Allons-y !*; *Arc-en-ciel*; *Malli-Muguet* et *Le français, c'est un passe-partout !*

Fonctions dominantes

Selon la classification proposée par Jakobson (1963), les titres de manuels sont classés selon 6 fonctions: référentielle, expressive, conative, métalinguistique, phatique et poétique (Fig. 4). Une analyse fonctionnelle de ces titres montrent que la fonction dominante dans 60% (n=29) des titres, c'est la fonction poétique. Néanmoins, un petit nombre de titres démontrent les autres fonctions.

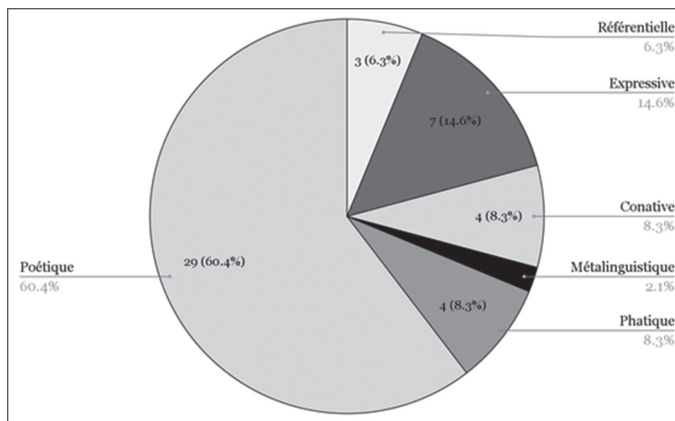


Fig. 4. Classification des titres de manuels publiés en Inde selon les fonctions dominantes

- https://www.cordial.fr/grammaire/manuels/P_EXCLA.htm
- <https://www.btb.termiumpius.gc.ca/redac-chap?lang=fra&lettr=chapsect6&info0=6.6#:~:text=Le%20point%20d'exclamation%2C%20qui,employ%C3%A9%20dans%20la%20langue%20administrative.>
- Ibid.

La fonction référentielle

Un très petit nombre de titres de manuels ont la fonction référentielle (n=3) comme fonction dominante où les titres fournissent des informations sur le contenu du manuel de manière explicite comme dans le cas de *cours* dans *Cours de langue et de civilisation française débutant*, un titre bien connu en Inde et faisant partie des publications les plus anciennes. Le *Cours de langue et de civilisation française*, mieux connu sous le nom de Mauger Bleu, en raison de la couleur de sa couverture, est une série de manuels de Gaston Mauger publiés par Hachette Livre en 1988. Goyal Saab a reçu le droit d'imprimer et distribuer ces manuels et en plus ils ont publié un manuel ayant le même titre destiné aux débutants.

La fonction expressive

Les titres comme *C'est Chic !* et *C'est Génial !*, ce sont des exclamations de valeur subjective qui expriment les perceptions de la langue française! Évidemment, comme la France est connue pour sa haute couture, sa gastronomie et ses sites touristiques dans le monde entier, la langue française est donc perçue comme une véritable *Merveille*. Certains titres expriment une affirmation comme *Je parle français*; et d'autres reflètent l'appropriation de la langue observée dans les cas de *Mon livre de français* et *Mon passeport pour le monde*.

La fonction conative

Certains titres (n=4) ont des formules impératives comme *Apprenons le français*; *Allons-y !*; *Chantons en français* ou les expressions comme *On y va* qui font appel à l'action de la part de l'apprenant. Ces titres ont une fonction conative car ils suscitent une réponse des apprenants en les invitant à faire partie du processus d'apprentissage.

La fonction métalinguistique

L'auteur a utilisé l'expression *Am, stram, gram* dans le titre pour son manuel destiné aux enfants. Ce titre, signifie l'aspect ludique dans l'apprentissage d'une langue. Le sous-titre de ce manuel, *Un jeu d'enfant*, aide à expliquer cette expression à l'apprenant indien qui ne connaîtrait pas forcément cette comptine et la signification de l'expression *Am, stram, gram*.

La fonction phatique

Les titres (n=4) comme *Bonjour l'Inde*; *Enchanté*; *Salut France !*; *Bonjour, français pour enfant* ont pour objectif l'établissement d'un contact avec les apprenants comme ces titres font partie des salutations usuelles. Le *Bonjour* est plus général, et s'utilise dans les situations formelles et informelles tandis que le *Salut* s'utilise plutôt dans un contexte informel, amical ou familial. De la même manière, *Enchanté* est l'expression attendue à la suite de la présentation d'une personne. Ces expressions ont une valeur de prise de contact présentant, en même temps, une dimension interculturelle de l'apprentissage.

La fonction poétique

Le titre du manuel est un témoin de la créativité des auteur.e.s. La plupart des titres ont une fonction poétique (n=29). Les auteur.e.s font usage de plusieurs figures de styles, notamment,

la répétition, l'allitération, la comparaison, le néologisme et la métaphore. La répétition, la comparaison et l'allitération sont des procédés créatifs plus simples par rapport aux autres figures de styles observés dans les titres.

Le mot *toujours* se trouve répété deux fois dans le titre *Toujours... Toujours premier*. L'usage d'allitération, dans les titres comme *Le français, c'est fun !*; *Français, c'est facile !*, se fait autour du phonème /f/ du mot *français*; la comparaison offrant à l'apprenant, de maintes possibilités avec la langue française.

Afin de définir la langue française, les auteur.e.s ont utilisé la comparaison dans les titres *Le français, c'est un atout !* et *Le français, c'est un passe-partout !* se servant de l'expression définitoire et explicative *c'est*, comparant le français à un atout qui apporte un avantage et comme une clé qui ouvre plusieurs portes pour réussir dans la vie.

Le néologisme, *Malli-Muguet* est un cas intéressant. Il s'agit d'un mot composé construit à partir des éléments de langues différentes, le tamoul et le français. Tous les deux mots, noms de fleurs portant une signification culturelle se réunissent dans le titre pour former une jolie expression interculturelle. Les deux fleurs *malli* et *muguet* sont de petites fleurs blanches parfumées. Le *malli* est le nom tamoul pour le jasmin, fleur traditionnelle servant d'offrande dans les cérémonies religieuses et d'ornement des cheveux de femme. Ainsi ces fleurs assument un statut iconique, au même titre que le muguet, fleur emblématique du 1er mai qui est offerte comme porte-bonheur.

Une signification métaphorique se révèle dans plusieurs titres comme: *Fenêtres*; *Flambeau*; *Le Grand Océan*; *Le Nouvel Horizon*; *Le tramway volant*, et *Mire*, tous signifiant l'ouverture sur le monde et/ou la lumière; *Esprit* et *Idées* impliquent aussi le rôle des manuels dans la stimulation de l'esprit et l'élargissement des horizons mentaux; *En Échanges*; *Entre Jeunes*; *Jumelage*; *Nouvel En Échanges*; *Rencontres !*; *Synchronie* apportent à l'apprentissage, des occasions d'échanges entre les jeunes, entre les personnes de cultures différentes au sein de la classe de langue et par extension, de la langue elle-même. Ainsi ce dernier devient un lieu de rendez-vous avec le soi et l'autre. La langue est aussi comme un *Arc-en-ciel*, symbolisant la joie, les couleurs de la vie et l'enchantement.

Le mot *rose* dans la *Méthode Rose* est susceptible d'avoir plusieurs significations. Au-delà de sa signification florale, elle évoque l'expression idiomatique de la vie en rose qui est aussi le titre d'une célèbre chanson iconique française. Mais il se révèle que la *Méthode Rose*, un des premier manuel de français publié en Inde était élaboré à l'université Jawaharlal Nehru. Nehru avait l'habitude de porter une rose à la boutonnière de son tunique, ce qui a inspiré le titre de ce manuel.

Les titres *Pas à Pas*; *Le Nouveau Pas à Pas*; *Petits Pas*; *Le Nouveau Petits Pas*, créent des effets sonores fondés sur la répétition du phonème /p/. Les titres *Pas à Pas* et *Le Nouveau Pas à Pas* reflètent la progression constante et soutenue de l'apprentissage et celle de la linéarité de cette progression. En même temps, avec *Ailes*, le mot *pas* représentent des métaphores suivantes, l'élan d'un oiseau et le mouvement vers l'avant ou la technique d'acheminement sûr et lent.

L'emprunt est un procédé rare mais s'observe dans deux de nos titres. Dans le premier cas, le mot anglais *fun* dans le titre *Le français, c'est fun !* rend le sujet amusant et agréable, ce qui plaît aux jeunes, Le deuxième cas, *Mantra*, s'agit d'une formule ésotérique même magique

que l'on répète pour en tirer des bienfaits. Le manuel *Mantra* offre la formule nécessaire pour réussir l'apprentissage du français.

Les auteur.e.s évoquent l'élégance et le côté poétique de la langue française. Les titres reflètent les avantages d'étudier cette langue étrangère qui favorise les échanges entre les personnes et les cultures différentes. Savoir parler *Le français c'est un atout, un passe-partout*, un passeport, une *Fenêtre* sur le monde. Elle donne aux apprenants les *Ailes* et les aide à découvrir de nouveaux horizons avec une progression constante. Connaître une langue étrangère, c'est comme être muni d'un *Flambeau* qui apporte la lumière. Le français, c'est une langue sans limite, comme un *Grand Océan* qui présente de nouveaux défis ainsi que des opportunités.

Éditeurs des manuels

Les maisons d'édition privées publient 81% c'est-à-dire 39 sur 48 de titres et 18% de titres (n=9) sont publiés par les éditeurs rattachés au CBSE et aux différentes SBSE (fig. 5). La figure 5 montre clairement que les titres publiés par les maisons d'édition privées ont une plus grande variété de fonctions du langage. Les titres publiés par les éditeurs rattachés au CBSE et aux différentes SBSE démontrent la fonction référentielle (n=1) contre (n=2) par les éditeurs privés, expressive (n=1) contre (n=6) par les éditeurs privés et poétique (n=7) contre (n=22) par les éditeurs privés. 45% de titres par les maisons d'édition privées ont une fonction poétique et 12% ont une fonction expressive tandis que 14% de titres par les éditeurs rattachés aux SBSE et au CBSE ont une fonction poétique et 2% ont une fonction expressive.

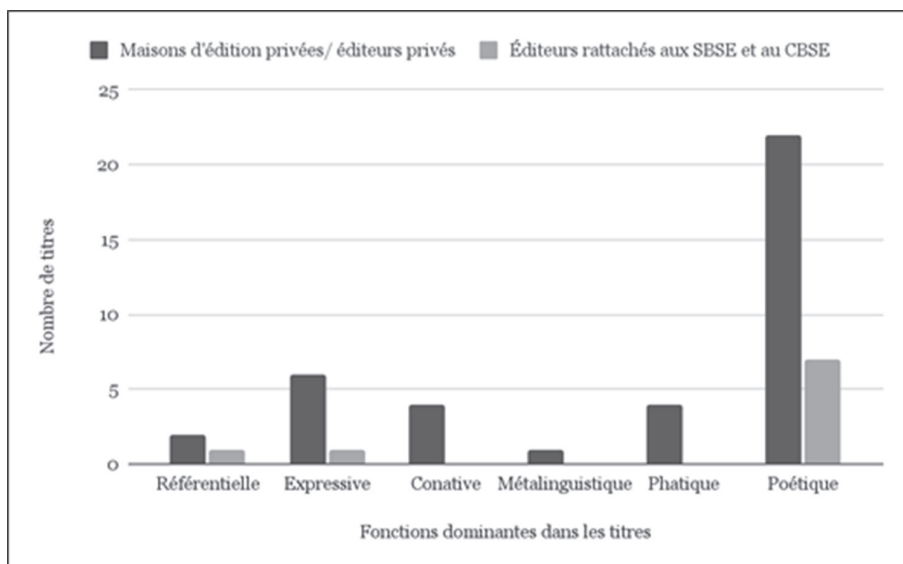


Fig. 5. Nombre de titres publiés par les éditeurs privés et les éditeurs rattachés aux SBSE et au CBSE selon les fonctions du langage

Nous constatons que les titres par les maisons d'édition privées sont plus créatifs. Motivés par les ventes, les éditeurs privés et les auteur.e.s doivent attirer des acheteurs potentiels et le

titre du manuel joue un rôle à cet égard. Dans le but de communiquer avec les acheteurs et/ou apprenants, les éditeurs privés font appel aussi à la fonction conative (n=4), métalinguistique (n=1) et phatique (n=5).

Les manuels publiés par divers SBSE sont prescrits aux apprenants dans le système scolaire. Ainsi, les apprenants dans les écoles qui suivent le SBSE achètent ou reçoivent gratuitement ces manuels. Par rapport aux éditeurs privés, les éditeurs rattachés aux SBSE sont assurés que leurs manuels auront des effectifs captifs. Bien que ces SBSE aient diverses contraintes, comme le maintien d'un prix abordable des manuels, ils n'ont pas la pression de la commercialisation des manuels comme le cas des éditeurs privés.

Conclusion

Notre analyse montre qu'en Inde les éditeurs privés publient plus de titres que les éditeurs rattachés au CBSE et aux SBSE et leurs titres sont plus créatifs que les derniers. Les maisons privées ont un double défi, créer un bon produit et réussir sa vente. La longueur des titres dans ces trente dernières années fluctue, cependant la tendance haussière est observée entre 2010 et 2019 en raison d'une plus grande créativité. La densité lexicale élevée indique l'utilisation de différentes catégories des mots au service de cette créativité lexicale, ce qui fait que la fonction dominante des titres est la fonction poétique, expression qui vient de la compétence littéraire des auteur.e.s qui sont dans la plupart des professeurs.e.s de français.

Références

1. Afful, J. B. A. Akoto, O Y. « Cross-disciplinary study of dissertation titles: The case of a university in Ghana ». Journal of AITEFL English for Specific Purposes SIG, 2010, pp. 4-11.
2. Aliyah, I. *Language functions of Toyota advertisement headlines*. Sunan Kalijaga State Islamic University, 2015.
3. Arista, S.D. *Language functions used by the main character in Sherlock Holmes II: a game of shadows movie*. State University of Medan, 2014.
4. Asdar, M.S. *An analysis of language Function in BPEC (Benteng Pananyua English Club) in Fort Rotterdam*. Alauddin State Islamic University of Makassar, 2017.
5. Bachir, Imad. « The information content of titles of Arabic periodicals ». Journal of Information Science, 17:1, 1991, pp 57-63.
6. Bird, P.R. « Word count statistics of the titles of scientific papers » Information Scientist, 9:2, 1975, pp 67-69.
7. Bottle, R. T. « The Information Content of Titles in Engineering Literature ». IEEE Transactions on Engineering Writing and Speech, 13:2, 1970. pp 41-45.
8. Buxton, A.B. et Meadows, A.J. « The variation in the information content of titles of research papers with time and discipline », Journal of Documentation, 33:1, 1977, pp. 46-52.
9. CBSE, *Guidelines to School for selection of Books for classes I-VIII*. 2013.
10. CBSE, *Affiliation-Bye-Laws - 2018*, p.7, 2018.
11. Choppin, A. *L'histoire des manuels scolaires. Une approche globale*. Histoire de l'éducation, 9, 1980 p.1.

12. Cook, G. *Discourse and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
13. Kanaza, F.U. « A Language Function: The Analysis of Conative Function in Meghan Markle's Speech ». *Ethnolingual*, 4:1, 2020, pp 43-55.
14. FICCI. « Publishing, Sector Profile », n.d. https://ficci.in/sector/86/project_docs/publishing-sector-profile.pdf
15. Hasits, M. *An analysis of language functions used by Marcus Burnett in bad boys II film*. State Islamic University Syarif Hidayatullah Jakarta, 2007.
16. Halliday, M.A.K. *Explorations in the Function of Language*. London: Edward Arnold, 1973.
17. Hudson, J. « An Analysis of the Titles of Papers Submitted to the UK REF in 2014: Authors, Disciplines, and Stylistic Details », *Scientometrics*, 109, 2016, pp 871-889.
18. Ichiyama, Y. « Identifying the Characteristics and Differences between Titles in Nursing Research Articles » *Open Journal of Modern Linguistics*, 11, 2021. pp. 57-66. doi: 10.4236/ojml.2021.111005.
19. Jakobson, R. *Essais de linguistique générale*. Points Seuil, 1963.
20. Kaur, K., Lee, L., Tiew, W.S., & Sen, B.K. « Titles of LIS Textbooks and Research Articles: A Bibliometric Study » *Malaysian Journal of Library and Information Science*, 2, pp 1997. 1-13.
21. Keller, B. « Subject content through title: a Masters' thesis matching study at Indiana State University. » *Cataloging & Classification Quarterly*, Vol.15 no.3, 2008, pp 69-80.
22. Korkut, E. « Les Titres Parlant – Méthodes générales d'enseignement / apprentissage du FLE », *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (H.U. Journal of Education)* : 33, 2008, pp 192-202.
23. Leech, G. *Semantics: The study of meaning*. Great Britain: Penguin Books, 1974, pp. 40-42)
24. Lestari, Y. *An analysis of language function in Maybelline advertisements recent*. Sunan Ampel State Islamic University, 2018.
25. Machmud, S. *A study of language function used by Alicia and Dr. Rosen in – a beautiful mind*. State Islamic University of Sunan Ampel Surabaya. 2015.
26. Manik, S. et Simanjuntak, H.I. « Function of language as found in economical news» *The Episteme Journal of Linguistics and Literature*, 1:2, 2015.
27. Max. T. « How To Come Up With The Perfect Book Title [Ultimate Guide] », Scribe media. N.d, <https://scribemedi.com/how-to-title-book/>
28. Meisani, D.R., Chofiyya, N.N., et Handayani, R, « Captions writing in instagram: understanding the meaning and the communicative function in learning a language » *Jambi-English Language Teaching Journal*, 1:2 , 2016, pp- 90-99.
29. Milojevic, S. « The Length and Semantic Structure of Article Titles – Evolving Disciplinary Practices and Correlations with Impact », *Frontiers in Research Metrics and Analytics*, 2, 2. 2017.
30. Molino J. Lassave F, Martin J.M, Tappero, R et B, Valette. « Sur les titres des romans de Jean Bruce », *Langage*, 1974 pp. 87-116.
31. Nielson. *Nielson book research data and insights for the book industry*. 2020.
32. Nielson. *The Nielsen India Book Market Report 2015: Understanding the India Book Market*. 2015.

33. Revesz, G. Traduit par Butler, J. *The origins of prehistoric of language*. London: Longmans Green and Co, 1956.
34. Riyantono, N.N.E., et Setyarini, M.C.E. *Language functions used in the clothing advertisement in SUAVE catalogue magazine*. Satya Wacana Christian University Salatiga, 2012.
35. Sabata, Y. « An Analysis of Language Function in the Novel A Portrait of the Artist A Young Man. Makassar. » Alauddin State Islamic University, 2007.
36. Safitri, M; Laksman-Huntley, M. « Langue à l'en-tête de l'annonce dans le magazine de mode féminine 'Elle' », Actes de la conférence internationale sur le français « intelligence linguistique et littéraire à l'ère informatique ». Universitas Negeri Jakarta, Jakarta – Indonésie. 2017.
37. Sano, H. et Fujiwara, Y. « Syntactic and semantic structure analysis of article titles in analytical chemistry » . Journal of Information Science, 19:2, 1993, pp. 119-24.
38. Sullet – Nylander, F. *Le titre de presse: Analyses syntaxique, pragmatique et rhétorique*. Stockholms Universitet. Stockholm, 1998.
39. Susanthi, I.G.A.A.D., Pastika, I.W., Yadnya, I.B.P., et Satyawati, M.S. « Language function used in ELT textbook focused on medical conversation », Journal of Language Teaching and Research, 9:1, 2018, pp. 125-131.
40. Syafitri, S. *An analysis of language function used by the main character in the Twilight movie*. University of Brawijaya, Malang. 2014.
41. Thelwall, M., et Sud, P, A. « Comparison of Title Words for Journal Articles and Wikipedia Pages: Coverage and Stylistic Differences » El Profesional de la Información, 27, 2018, pp. 49-64.
42. Tribus, A.C. *The communicative functions of language: an exploration of Roman Jakobson's theory in TESOL*, SIT Graduate Institute Brattleboro, 2017.
43. Ure, J. « Lexical Density and Register Differentiation ». Contemporary Educational Psychology, 5, 1971, pp. 96-104.
44. Vicea, M.I.P. « Les Titres de Films: Une Approche Pragmatique ». María Luz Casal Silva et al. (eds.), La lingüística francesa en España camino del siglo XXI, 2000, pp. 793-804.
45. Yunita, N. « An analysis of language function in utterances produced by Carl to Russel in movie up. » Jurnal Ilmiah Universitas Brawijaya, 3:1, 2013, pp. 1-4.

The Perception of the Indian Subcontinent in Premodern Japan: A Review Article

Tariq Sheikh

Abstract

The Indian subcontinent was a land that was known to the Japanese since ancient times as Tenjiku the place where Buddhism originated. The Japanese imagined the great land of the Buddha through the knowledge they received through Chinese Buddhists. However, this old perception was disrupted when new knowledge of a weak and colonized country called India entered Japan in the Edo period (1603-1868). In the Edo period, despite an official policy of seclusion, Japan continued to receive knowledge from the outside world through various sources. As knowledge of the world beyond the Sinosphere started entering Japan, there was unprecedented curiosity about places and cultures unknown to the Japanese. The thriving print culture of the Edo period took up this opportunity and produced maps, encyclopaedias, paintings, and writings about the world. These included information about South Asia, and often provided glimpses into the confusion that existed in the minds of the creators about the region now known as South Asia. In this review article, I critically evaluate previously published research on the topic of Japanese understanding of South Asia, arguing that while previous studies have covered a wide range of primary documents on the topic, their conclusions require reassessment.

Keywords: Buddhism, Intellectual history of Japan, History of India-Japan relations, Cartography, Influence of ancient India on Japan.

Introduction

The influence of ancient Indian culture on large parts of Central and Southeast Asia, or what has been called “the Sanskrit cosmopolis” (Pollock) is well known. On the other hand, Japanese interactions with its East Asian neighbours dominate the historiography of Japan’s relations with the world. However, Indian culture has had a much deeper and long-lasting influence on premodern Japan than is commonly acknowledged, albeit in an indirect way (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’ 262).

The three-country worldview prevalent in premodern Japan divided the world into three main countries – India, China, and Japan. India, known to the Japanese as Tenjiku, was understood vaguely as the land where Buddhism originated. Despite immense interest in Tenjiku, the Indian subcontinent was a land that was understood by the Japanese mostly through intermediaries – first through Chinese Buddhists, and later, through Europeans. However, Japanese Buddhists relentlessly tried to perceive, imagine, and represent the land of the Buddha through fiction, scholarly writing, art, cartography, performances, and religious practice. The perceptions and representations were varied, ranging from virtual pilgrimages facilitated through paintings, to kabuki plays that materialized fictional journeys.

While ‘Indianisation’ of southeast Asian countries has been studied extensively, very few studies have been conducted on how Indian philosophy and religion shaped Japanese thought. Even fewer studies have been done on how the Japanese perceived the Indian subcontinent. Ishizaki has written extensively on the topic in Japanese, including the only book-length work on this topic published in 2021 in which the author has traced the understanding of the term “Tenjiku” in Japan (Ishizaki). Rambelli has written on the subject in English, focusing on the Indianisation of Japan in the middle of the first millennium and the representation of Tenjiku in Japanese visual culture ever since (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’). Both Ishizaki and Rambelli agree that the Indian subcontinent, while respected and revered as a very important land, was not very well understood by the Japanese. They argue that the ancient Japanese understanding of the Indian subcontinent was further muddled by the arrival of relatively accurate western understanding of India.

While European colonialism impoverished the world’s most affluent region of South Asia, it also carried this impoverished image to East Asia. As a result, for most of the early modern period in Japan, the older image of Tenjiku as the great land of the Buddha and the centre of the universe, competed with new knowledge of a weak and colonized country called India. The latter increasingly took hold, eventually leading to a complete dismantling of the high pedestal that Tenjiku was put on earlier. Encyclopaedias and geographic writings depicted India as an inferior land, while nativists or *kokugaku* scholars like Hirata Atsutane found it in their interest to paint a real picture of the birthplace of Buddhism while critiquing Buddhism.

In this review article, I critically evaluate previously published research on the topic of Japanese understanding of South Asia, arguing that while previous studies have covered a wide range of primary documents on the topic, their conclusions require reassessment. The European knowledge of the world that entered Japan in the early modern period was much less accurate than is commonly thought, and the Japanese understanding of Tenjiku was as confused as other understandings of the Indian subcontinent in the early modern period.

The Etymology of Tenjiku

It is well known that the name of the river in the western part of the subcontinent, ‘Sindhu’, came to be used by Persians to denote the area around the river, at least since the 6th century BCE (Sharma 2). The phonetic change of “s” to “h” in old Persian resulted in the formation of the word ‘Hindu’, which travelled further west to Europe, where the Greeks dropped the “h” and wrote it as Indoi (Sharma 2), and later as India (Barrow 37). Later, the Persians also started to add the suffix ‘stan’ (land) to Hindu, coining the word Hindustan to denote the land beyond the Sindhu River.

From the Persians, the name Sindhu also travelled to Central Asia, and from there further to China through the silk route. One of the earliest Sinologists of India, P.C. Bagchi, traced the history of the Chinese names for India in his detailed work written in 1948. When Zhang Qian (died c. 114 BC) the Chinese explorer who is credited with the most important role in the establishment of the silk route -travelled to central Asian kingdoms, he heard about the land called Sindhu and wrote it as shēn-dú (身毒) in around 122 BCE. According to the Tang period scholar Yan Shigu (581-645), this name underwent a few phonetic and orthographical changes in China to become tiān-dǔ (天竺) and then tiān-zhú (天竺) (Nagayoshi 78). In the *Book of the Later Han* (5th century CE), the Indian subcontinent is mentioned as tiān-zhú

(天竺), and this name became immensely well known in China (Bagchi 368). The Chinese Buddhist traveller Xuanzang (also known as Hiuen Tsang), who travelled in India for seventeen years (629-645 CE) and wrote one of the most important travelogues written about ancient India (Great Tang Records on the Western Regions 大唐西域記), also coined the word yin-dù (印度), writing that this is the real name of India, meaning moon in Sanskrit (Indu). This was either a deliberate wordplay by him, or a misunderstanding of the name.



Fig. 1. Part of Kunyu Wanguo Quantu (1602) showing the words India (應帝亞), Indostan (印度斯當) and Tenjiku (天竺) all written over the Indian subcontinent. (Source: Image Database of the Kano Collection, Tohoku University Library)

Although there were several other names that were used in ancient Chinese texts for the Indian subcontinent, this *tiān-zhú* (天竺) became the most used term, not only in China but also in Korea and Japan, where the name travelled with Buddhism. The Japanese pronounced the same characters as Tenjiku, a name that remained in popular use till the end of the Edo period (1603-1868). When the Europeans, mainly Portuguese, travelled to Asia through the sea-route in the 'Age of Exploration', they brought to China and Japan both the term 'India' that they used, and the term 'Hindustan' (or Indostan) that they learnt from the Muslim rulers of India. By the seventeenth century, all these terms overlapped in a confusing puzzle for the Japanese, best exemplified by the famous 1602 map Kunyu Wanguo Quantu (Fig. 1) (Ricci).

Buddhist Cosmology and the Three-country worldview

With the arrival of Buddhism in Japan, the Chinese perception of India was also carried over to Japan. In the *Nihon Shoki* (720 CE), the second-oldest book of classical Japanese history, Tenjiku is mentioned as the place where Buddhism originated, eventually spreading to the three kingdoms of Korea. (且夫遠自天竺爰泊三韓、依教奉持無不尊敬). According to the Buddhist view of the universe, or Buddhist cosmology, where the enormous Mount Sumeru was situated in the middle of the universe, and there were four large continents on four sides of it. This early Buddhist cosmology, primarily based on the text *Abhidharmakośa* (known to the Japanese as *Kusharon*), believed that most of the inhabited world is the Indian subcontinent, which was represented by Jambudvīpa, the southernmost of the four continents. Xuanzang's Chinese translation of the *Abhidharmakośa* helped popularise this worldview in Japan. However, as Rambelli notes, although there were other world maps prevalent in China where China was in the centre of the world covering most of it, those “never had a large diffusion in Japan” (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’ 266). Rather, the world maps that became popular in Japan were those in which the Indian subcontinent was in the centre, occupying most of the world.

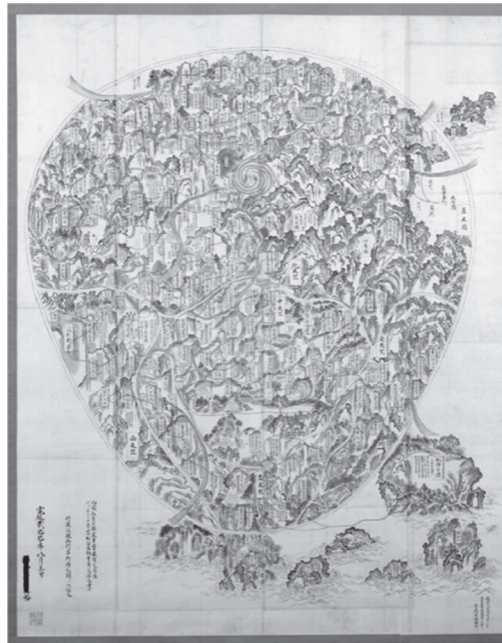


Fig. 2. Tenjiku no zu (1749), or map of Tenjiku. (Source: Kobe City Museum)

Based on these ancient Indian Buddhist understandings, world maps were created in Japan throughout its mediaeval and early modern periods. All these maps had the Indian subcontinent as most of the Jambudvīpa island, China as a small region of the island in the north-east, and Japan as an archipelago beyond the north-eastern sea (Fig. 2) (Tanjiku No Zu - Kobe City Museum). These maps, along with paintings recreating the travels of Xuanzang, were used by Japanese Buddhists to imagine the land of the Buddha, and to visualise the travels of the historical Buddha (Saunders 196). They were used as tools for meditation and

were not meant to be tools for navigation. Since no traveller is known to have travelled to the Indian subcontinent from Japan, it is highly unlikely that accurate cartography of India existed in ancient and mediaeval Japan. However, despite their inaccuracy, such maps played an important role in the “Buddhist geographical imaginary”, as has been illustrated by Moerman in his extensive study of Japanese Buddhist world maps (Moerman 6).

This understanding of the world consisting of three main countries, Tenjiku (the Indian subcontinent), Shintan (China) and Honchō (Japan) which originated from Buddhist cosmology, captured the imagination of the Japanese, and became the default worldview of the Japanese. In the famous late Heian period collection of tales, *Konjaku Monogatarishū* (early 12th century), the stories are divided into three sections: Tenjiku, Shintan and Honchō, based on where the stories are set. The anthology follows the path of the spread of Buddhism and contextualises Japan’s temporal and spatial position in the Buddhist world which was dominated by these three main countries. As will be discussed below, even after the arrival of the Europeans and their cartography, the three-country worldview continued to be influential in the Japanese understanding of the world.

The Age of Discovery and Cartography in East Asia

Like in the rest of Asia, the arrival of the Portuguese in the age of explorations to Japan brought knowledge of parts of the world that were unknown to the Japanese. This included updated knowledge about the Indian subcontinent as seen through the eyes of Portuguese explorers and Christian missionaries. The Japanese had been using Xuanzang’s seventh century travel records to imagine India for centuries, and by the time the Portuguese arrived in the 16th century, those records were extremely dated. European knowledge of the Indian subcontinent provided a new lease of life to the Japanese imagination of India.

When the first Portuguese Christian missionaries arrived in Japan, their port of departure was Goa in India. After the Portuguese colonised the region of Goa in the early 16th century, Christian missionary work was carried out not only in Goa but also in several other parts of India and Asia with Goa as the base. Jesuit missionaries were educated and trained at the College of St Paul in Goa and sent to other parts of India or to Macau, Malacca or Japan (Jolliffe 112). Thus, when the Portuguese arrived in Japan with this new religion, the Japanese understood it as yet another new religion (after Buddhism) from what they knew as Tenjiku. This is why the Portuguese were at first called by the Japanese as Tenjiku-jin (people from Tenjiku) and their religion Christianity was called Tenjiku-shū (Tenjiku religion) (Higashibaba 44). During this time, around 1548, the first Japanese people recorded to have come to India were brought to Goa by the Portuguese (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’ 261).

At around the same time, the first modern world maps were being created in Europe at this time, the most famous ones being from the first modern atlas of the world - *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). These maps, although remarkable achievements at that time in the field of cartography, do not look very accurate by modern standards. In the map of Asia in the 1573 version of *Theatrum Orbis Terrarum* (Fig. 3) (Ortelius), we see that large parts of present day India and China are clubbed together into one colour. Distances are not to scale, nor are positions accurate. The Mughal emperor Akbar was ruling large parts of the subcontinent at the time the map was created, and if we compare the *Theatrum* map with

modern maps of Akbar's territories, we find glaring gaps in the geopolitical representation. However, India is mentioned in *Theatrum* both as India and as 'Indostan', a Europeanised version of the term 'Hindustan' used by the Mughals to refer to their territory. In the map of the entire world from the same atlas though, the term 'Indostan' is absent and the term 'India' used in its place (Ortelius).



Fig. 3. Map of Asia from *Theatrum Orbis Terrarum* (Source : State Library of New South Wales)

Europeans at this point used the term India or Indies rather loosely, covering most of south and southeast Asia (and also the Americas, but that error is well known). Later, when many European nations acquired colonies in these areas, they started referring to their own colonies as Indies (Barrow 37). In the same way, the term Hindustan was used loosely by Muslim authors, which by the sixteenth century, "could mean all of India, a greater India, which included parts of Southeast Asia or a more specific region, located in the northern part of India" (Barrow 38).

Closer to Japan, in China, Italian Catholic Missionary Matteo Ricci was requested by the Ming emperor to create a world map in Chinese in 1602, the outcome of which was the immensely influential map mentioned earlier, 'Kunyu Wanguo Quantu' (坤輿萬國全圖), read in Japanese as 'Konyo bankoku zenzu'. The map was almost immediately imported into Japan and became one of the most influential sources of knowledge about world geography for the Japanese. The map was coloured and Japanese phonetic readings were added and published within a few years of the original (Fig. 1). Confucian scholar Arai Hakuseki's *Sairan Igen* (1713), one of the first Japanese works of world geography, was based on this

map. As mentioned earlier, in this map, the term ‘Tenjiku’, the term ‘Indostan’ and the term ‘India’ all coexist on the Indian subcontinent. Ricci, the European cartographer, could have added the East Asian name ‘Tenjiku’ to cater to his East Asian audience, either on his own or on the request of the Chinese. Here we see that just like the Europeans used both their own name for India and the Mughal name for India interchangeably in their often-inaccurate understanding of the Indian subcontinent, the Chinese added their term to the mix too.

Edo Intellectuals and Tenjiku

Apart from cartography, there was also another significant confusion that was introduced into Japan by European knowledge during the Edo period. While the Japanese understood Tenjiku as the sacred western land of Buddhism, the Europeans brought them knowledge that there were no Buddhists in India, only Hindus and Muslims. When Europeans reached India through the sea route in the age of discovery, Buddhism had already declined in India, yet was flourishing in Southeast Asia. Europeans had no clue that Buddhism originated in India and thought that it must have originated in Southeast Asia. It was only in the nineteenth century that British archaeologists and historians realised that Buddhism originated in India (Almond). The confusion of the Europeans before this realisation, both in terms of the names of India and in terms of the origin of Buddhism, is exemplified in the following excerpt from *A New Historical Relation of the Kingdom of Siam*, a work written in 1693 by French diplomat and envoy of Louis XIV, Simon de La Loubère:

The Chineses report, that the Bonzees and their Doctrine came to them from the Indies, in the eighth year of the Reign of Mim-ti, which answers to the 65th of our Salvation: and as they love to give the Origin of all things, they say that it was a Siamese named Che Kia, who was the Author thereof, about One Thousand years before the Nativity of Jesus Christ, though the Siamese; themselves do pretend no such thing, and who boasting Antiquity in all things, like all the other Indians, they imagine that the Doctrine of the Metempsychosis is as ancient as the Souls themselves. The Japonneses do call the Che-Kia of the Chineses, Chaka, and the Tonquineses have corrupted this fame word after another manner: for according to Father de Rhodes, they call it Thika.

Now these words Che-Kia, and Chaka, do nearly enough approach these Siamese words Tchaou-ca, and Tchaou-cau, to make suspect that they are only a light corruption thereof... ‘Tis therefore impossible to assert, from the testimony of the Chineses, that there was an Indian named Che-Kia, Author of the Opinion of the Metempsychosis, a Thousand years before Jesus Christ. (Loubère 134)

In the above excerpt, it can be observed that La Loubère uses India and Indies interchangeably and includes both the Indian subcontinent and Southeast Asia in those terms. What is even more interesting is that even though he was told by the Chinese that the Buddhist doctrine they follow originated in India, he did not believe them, and instead used faulty linguistic reasoning to reach the conclusion that the Buddhism was transmitted from Thailand to China. He also mentions in the book that the person whom the Siamese adore, that is the Buddha, was from Ceylon or present-day Sri Lanka.



Fig. 4. Map in Zōho-Kaitsuishōkō (Source : Waseda University Library Kotenseki Database)

As a result of the Western confusions regarding the terms India, Indies, and Hindustan, and the misunderstandings regarding the origins of Buddhism, the understanding of Tenjiku was further muddled for the Japanese. In 1626, a person named Tokubei (born 1612) travelled from Nagasaki on shogunal trade ships to Southeast Asia, coming back to Nagasaki in two years. He went on another travel to Southeast Asia on a Dutch ship in 1630, just three years before the seclusion policy of *sakoku* was enforced in Japan. His travels were documented as those to Tenjiku, and he came to be known as Tenjiku Tokubei, even though he never went as far as the Indian subcontinent. The records go to the extent of calling a region of Thailand as Magadh, using the terms Siam and Magadh interchangeably (Ishizaki 267–70). These records became so popular in *sakoku* era Japan that the stories were rewritten as kabuki plays and joruri puppet plays. In a map in the encyclopaedic work Zōho-Kaitsuishōkō (1708) by Edo period astronomer Nishikawa Joken (1648-1724), Tenjiku is written on central Asia (Fig. 4). In the same book, he lists 27 countries with the term Tenjiku contained in the country names, most of which are in Southeast Asia, but also includes ‘Indeya’, ‘Mouru’ (Mughal) and Goa (Ishizaki 211). Arai Hakuseki’s *Sairan Igen* (1713), written on the basis of the author’s conversations with captured Italian Jesuit priest Giovanni Battista Sidotti, declares that Ceylon is where the Buddha attained nirvana (Rambelli, ‘In the Footprints of the Buddha’ 154), just like the French diplomat La Loubère did. All of these cartographic and textual references to Tenjiku show that Western knowledge, while bringing in valuable information, also caused a great deal of confusion in Japanese minds due to their inaccuracy.

The shifting perception of Tenjiku in the minds of the Japanese also manifested in the form of change in visual representations of people from Tenjiku, as has been shown by Rambelli. While Indian Buddhists were initially represented as foreign and exotic, often used for “emphasising the purity and accuracy” of certain traditions, by the sixteenth century there is a “gradual shift from an iconology of prized difference to one of cultural inferiority” (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’ 269, 274-75). In the field of religious writing, Hirata Atsutane’s *Indo Zōshi* (印度藏志) uses this degradation of Tenjiku’s perception as a tool in his larger critique of Buddhism. Hirata uses Xuanzang’s classic text of *Great Tang Records on the Western Regions* as a base, and uses latest knowledge acquired from European (mostly Dutch) sources in order to dismantle the pedestal on which the Japanese had put Tenjiku on since the ancient times (Ishizaki, chap.7).

Conclusion : Tenjiku as a Cultural Entity

In their studies, both Ishizaki and Rambelli have used an extensive list of sources to understand the Japanese perception of Tenjiku. Both of them have also traced the change in the perception especially brought about by Western influence. Both scholars have concluded their studies with similar statements which are reproduced below:

For many centuries, in fact, Japanese culture had established strong symbolic links not with a “real” India but with a more or less “imaginary” Tenjiku. (Rambelli, ‘The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan’ 285)

... in academic contexts, adequate caution has to be exercised if one considers using the word Tenjiku in the way dictionaries nowadays define it – “the old name of India”. (Ishizaki 366–67)

Both conclusions indicate that there was an India that the Japanese imagined inaccurately in the mediaeval and early modern periods. Rambelli claims that Tenjiku was “imaginary” while Ishizaki says that Tenjiku was a land that was “envisioned” (Ishizaki 367) as the birthplace of Buddhism. While it is true that the Japanese had to imagine and envision Tenjiku due to lack of direct contact, the Tenjiku they imagined was not imaginary. It was a real place imagined based on accurate travel diaries by actual travellers from China. It is modern researchers who are trying to equate that place with the modern nation-state of India. Tenjiku was a cultural entity, a land where Buddhism thrived and imagined according to Buddhist cosmology and there was no confusion regarding its location and boundaries as it was not imagined as a political entity. It was largely due to semi-accurate information from European traders and missionaries that the perception of Tenjiku got muddled since the sixteenth century. If we look at more European sources like La Loubère’s work mentioned earlier, we will understand that European sources of the time were far from accurate. This is an aspect that further studies in the future can take up. When Edo period intellectuals tried to map the cultural entity of Tenjiku to the political entity of India as understood by the Europeans, the confusion surrounding Tenjiku was created. That confusion was only resolved after the old Buddhist three-country worldview completely faded away from Japanese public memory.

With the collapse of the old world order in Asia since the beginning of European colonisation, the road to direct conversation between Asian countries was narrowed, and unfortunately that situation continues largely till now.

References

1. Almond, Philip C. *The British Discovery of Buddhism*. Cambridge University Press, 1988.
2. Bagchi, P.C. 'Ancient Chinese Names of India'. *Monumenta Serica*, vol.13, no.1, Jan. 1948, pp. 366–75. *Taylor and Francis+NEJM*, <https://doi.org/10.1080/02549948.1948.11730926>.
3. Barrow, Ian J. 'From Hindustan to India: Naming Change in Changing Names'. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, vol.26, no.1, Apr. 2003, pp. 37–49. *Taylor and Francis+NEJM*, <https://doi.org/10.1080/085640032000063977>.
4. Higashibaba, Ikuo. *Christianity in Early Modern Japan: Kirishitan Belief and Practice*. BRILL, 2001.
5. Ishizaki, Takahiko. *Nihon ni okeru tenjiku ninshiki no rekishiteki kosatsu*. Sangensha, 2021.
6. Jolliffe, Pia Maria. "We Are Now Learning the Language like Little Children": Learning within the Context of the Early Modern Jesuit Mission to Japan'. *Annals of Dimitrie Cantemir Christian University*, vol.XVIII, no.1, 2019, pp. 110–24.
7. Loubère, Simon de La. *A New Historical Relation of the Kingdom of Siam*. T. Horne, 1693.
8. Moerman, D. Max. *The Japanese Buddhist World Map: Religious Vision and the Cartographic Imagination*. University of Hawaii Press, 2021.
9. Nagayoshi, Masao. 'The Mode of Tenjiku in Edo Literature : Especially on Shintoku-Maru & Tenjiku Tokubei'. *Faculty of Letters Review, Otomon Gakuin University*, no.40, 2004, pp. 78–68.
10. Ortelius, Abraham. *Theatrum orbis terrarum*. Auctoris aere & cura impressum, absolutumque apud Aegid. Coppenium Diesth, 1573. *search.sl.nsw.gov.au*, <http://www.sl.nsw.gov.au/research-and-collections-how-guides/how-use-special-collections>.
11. Pollock, Sheldon. 'The Sanskrit Cosmopolis, 300-1300: Transculturation, Vernacularization, and the Question of Ideology'. *Ideology and Status of Sanskrit: Contributions to the History of the Sanskrit Language*, edited by Jan E.M. Houben, BRILL, 1996, pp. 197–247.
12. Rambelli, Fabio. 'In the Footprints of the Buddha: Ceylon and the Quest for the Origin of Buddhism in Early Modern Japan – A Minor Episode in the History of the Japanese Imagination of India'. *Buddhism and the Dynamics of Transculturality*, edited by Birgit Kellner, De Gruyter, 2019, pp. 151–68. *www.degruyter.com*, <https://doi.org/10.1515/9783110413083-007>.
13. —. 'The Idea of India (Tenjiku) in Pre-Modern Japan: Issues of Signification and Representation in the Buddhist Translation of Cultures'. *Buddhism Across Asia: Networks of Material, Intellectual and Cultural Exchange, Vol.1*, ISEAS–Yusof Ishak Institute, 2014, pp. 259–90.
14. Ricci, Matteo. *Kunyu Wanguo Quantu (Japanese Version)*. <https://www.i-repository.net/contents/tohoku/kano/ezu/kon/kon.html>. Image Database of the Kano Collection – Tohoku University Library. Accessed 5 Feb. 2022.
15. Saunders, Rachel. 'Talking Pictures: The Life of Xuanzang in a Fourteenth Century Japanese Handscroll'. *Literature & Aesthetics*, vol.22, no.2, 2, 2012. *openjournals.library.sydney.edu.au*, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/7616>.
16. Sharma, Arvind. 'On Hindu, Hindustān, Hinduism and Hindutva'. *Numen*, vol.49, no.1, 2002, pp. 1–36.
17. *Tenjiku No Zu – Kobe City Museum*. <https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heritage=365169>. Accessed 5 Feb. 2022.

La contribution des femmes écrivains dans la littérature postcoloniale du Mali

Abhay Kumar Lal & Girraj Sharan Sharma

Résumé

Les femmes jouent un rôle important dans toutes les sphères de la vie humaine, mais elles sont néanmoins confrontées à des défis sociaux et mentaux. Les écrivains jouent un rôle important pour mettre en lumière les problèmes sociaux à travers leur littérature authentique. Le présent article porte sur les femmes écrivains post-coloniales de la République du Mali, dont la littérature met non seulement en lumière l'éducation des femmes, les problèmes familiaux, personnels et sociaux, mais peut également contribuer au développement du pays.

Même après plusieurs décennies d'indépendance, le statut des femmes maliennes était lié aux traditions et aux responsabilités domestiques, ce qui les obligeait à faire face à l'analphabétisme. En conséquence, le taux d'inscription des étudiantes est plus faible que celui des hommes en raison de la pression sociale, du mariage des enfants et de la préférence accordée aux garçons pour l'éducation. Mais, avec le temps, les femmes au Mali ont pris conscience de l'éducation et sont devenues alphabétisées. Certaines d'entre elles ont contribué au monde littéraire en écrivant sur le statut historique, économique, éducatif et social de leur pays. Ainsi, elles jouent aujourd'hui un rôle essentiel dans le processus de développement du monde littéraire. La littérature elle-même met en lumière les problèmes des femmes en quête de libération. Certes, la plupart des romans, des pièces de théâtre, des essais et des poèmes se concentrent sur les problèmes des femmes, ou plutôt, la littérature se concentre sur la lutte pour améliorer le statut des femmes. Aujourd'hui, la contribution des femmes écrivains à la littérature postcoloniale s'améliore au Mali.

Mots-clés : Femmes écrivains, littérature postcoloniale, alphabétisation, développement littéraire, traditions.

Introduction

La littérature du Mali n'était pas reconnue auparavant dans la littérature traditionnelle. La littérature écrite trouve ses origines dans les traditions linguistiques et littéraires transmises par l'éducation occidentale et française. L'héritage littéraire du Mali est principalement transmis oralement, les griots racontant ou chantant des histoires et de l'histoire émotionnelles. Amadou Humpaté Bâ, historien le plus célèbre du Mali et membre du groupe ethnique Peul, a passé la plupart de son temps à écrire ces histoires orales afin que le monde s'en souvienne.

Au fil des siècles, les traditions littéraires maliennes se sont développées à l'intersection de l'érudition musulmane et arabophone et de la production intellectuelle régionale et vernaculaire. Aujourd'hui encore, le Mali jouit d'une réputation internationale pour ses riches traditions orales et musicales. La littérature malienne de langue française a principalement émergé après 1950. Outre les écrivains masculins célèbres, certaines des pièces les plus

influentes et les plus importantes de la littérature postcoloniale sont également produites par des femmes écrivains qui ont courageusement soulevé les droits des femmes et leurs autres problèmes à travers leurs romans, pièces de théâtre, essais et films.

Cependant, les femmes écrivains remettent souvent en question les normes traditionnelles concernant le statut des femmes et leur comportement approprié. Néanmoins, au siècle actuel, les femmes écrivains sont une minorité dans la littérature postcoloniale du Mali. En effet, les femmes écrivains telles que Aïcha Fofana, Adame Ba Konaré, Aoua Keita, Aminata Traoré, et Aïda Madi Diallo ont présenté les problèmes des femmes dans lesquels les problèmes comme l'éducation, le mariage, l'emploi, et leurs droits sociaux ont été présentés à travers leur travail littéraire. La plupart des femmes écrivains appartiennent au milieu politique. Le Mali a également établi une présence significative dans le principe de la littérature mondiale écrite au cours des dernières décennies. Compte tenu de ces défis à la créativité littéraire des femmes, les rares œuvres existantes de femmes écrivains méritent encore plus d'attention malgré une relative rareté de la littérature écrite par des femmes du Mali. Les premières œuvres littéraires notables des femmes écrivains sont : *L'autobiographie* (1975) d'Aoua Keita, la poésie *Alternances pour le Sultan* (1982) de Shaïda Zarumey, le roman *Mariage : On copie* (1994) d'Aïcha Fofana, à part elles, d'autres femmes écrivains ont fait leur apparition dans ce domaine depuis les années 1990. Parmi elles, on peut citer le roman *Kouty, mémoire de sang* (2002) de Aida Madi Diallo, le roman *Dakan (destinée)* (2002) de Fanta-Taga Tembley, le livre *L'Afrique un Défi au Féminin* (1999) de Oumou Diarra et le roman *Une saison africaine* (2006) de Fatoumata Fathy Sidibé.

Œuvres littéraires de certaines femmes écrivains

Aoua Keita (1912-80) était une sage-femme malienne de profession et est devenue par la suite une militante de l'indépendance et une écrivaine. Elle est née en 1912 à Bamako, au Mali. À l'âge de 11 ans, elle s'inscrit dans la première école de filles de l'administration française au Mali, et en 1928, elle est admise à l'École de médecine de Dakar, où elle obtient son diplôme d'infirmière en 1931. Dès lors, elle travaille comme sage-femme dans différentes régions de la Colonie. *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même* (1975), son autobiographie, est surtout connue pour avoir décrit les actions et les rôles politiques des femmes au Mali de l'époque coloniale à l'époque postcoloniale. Ses œuvres parlent de la vie des femmes au Mali sous la domination française. Elle a été plus active dans le mouvement d'indépendance lancé par les autres porte-parole de cette première génération d'intellectuels africains formés à l'école coloniale française. Aoua Keita a également œuvré pour l'indépendance des femmes tout en créant des organisations féminines au sein des nouvelles sphères politiques qui ont émergé dans le Mali colonial, reflétant ainsi les intérêts des femmes dans la formation d'une nation. Elle a été honorée de plusieurs distinctions : la médaille d'or de l'indépendance du Mali, l'ordre de la « Perfection de la R.A.U. », et l'ordre national du mérite de la Croix-Rouge de l'Empire éthiopien. Elle est décédée en 1980 à Bamako.

Aïcha Aminata Laïla Fofana, plus connue sous le nom d'Aïcha Fofana, est née en 1957 à Bamako, au Mali. Elle était une militante des droits des femmes. Dans ses écrits, elle visait à améliorer les conditions sociales des femmes du Mali. En 1998, elle a été l'un des membres fondateurs de l'Association malienne des droits de l'homme. Ses écrits portaient souvent sur l'amélioration des conditions sociales des femmes africaines. Elle est devenue célèbre

et a été la première femme au Mali à publier son premier roman « *Mariage : On copie* » en 1994, qui examine les points de vue traditionnels des femmes maliennes et leurs diverses origines ethniques et statuts. Elle décrit dans ce roman comment les femmes résolvent leurs problèmes conjugaux et le roman montre également que la société malienne évolue dans la bonne direction.

Après cela, elle a décidé de se tourner vers le théâtre où elle pouvait communiquer ses idées plus rapidement. Car les romans mettaient plus de temps à être publiés. En avril 1997, sa première pièce « *Excellence on fait le ménage* » a été présentée au Centre culturel de Bamako. La pièce critiquait la corruption politique et a donc provoqué un certain émoi parmi les acteurs et le public.

Sa deuxième pièce, « *L'Africain de Paris no. 2* », sortie en 1998, raconte l'histoire de M. Jean, un Malien qui, de retour d'un stage à Paris, trouve et épouse Cécile, une Malienne analphabète. Mais Jean est aussi marié à Monica, une femme africaine en Europe qui l'accompagne contre la volonté de son mari. Leur arrivée inattendue cause des problèmes dans la maison, ce qui gâche l'environnement de la maison.

En 2006, son deuxième roman « *La Fourmilier* » est publié à titre posthume. En tant que représentation de la vie d'une grande famille, ce roman met en lumière les difficultés de la société malienne. Le titre de ce roman est dérivé des structures sociales qui peuvent être comparées à une colonie de fourmis.

En raison de sa maîtrise du français, de l'anglais et de l'allemand, elle a également travaillé comme interprète et traductrice. Après avoir fait ses études primaires au Mali, elle est allée en France et en Allemagne pour y faire des études supérieures. Son père était ministre de la Santé au sein du gouvernement malien. On se souvient aussi d'elle comme d'une courageuse défenseuse des droits des femmes.

L'écrivain et historienne **Adame Ba Konaré** est née en 1947 à Ségou, au Mali. Elle appartient à la famille peul. Elle est une féministe franche. En 1976, elle a obtenu un doctorat en histoire. Elle est également la fondatrice de l'un des rares musées de la femme en Afrique. Elle s'est engagée dans de nombreuses causes pour les réfugiés et les nouveau-nés. Elle a épousé Alpha Oumar Konaré en 1971, qui est devenu président du Mali à deux reprises, de 1992 à 2002. Elle a écrit différents types de livres, des biographies à la philosophie « *L'Os de la parole* » en 2002 et même un roman « *Quand l'ail se frotte à l'encens* » en 2006, dont l'intrigue porte sur les différences sociales dans une société fictive semblable à celle du Mali. Son livre a été comparé au style d'écriture d'écrivains français comme Emile Zola et Victor Hugo. Féministe active, elle a publié plusieurs ouvrages sur la situation des femmes. Bien qu'appartenant à une famille politique, elle a écrit avec force contre les problèmes et l'injustice des femmes. « *L'Éopée de Ségou* » (1987) Ce livre présente la nouvelle façon d'écrire de Konaré, dans laquelle il raconte l'histoire africaine et tente de retracer l'orientation culturelle du peuple bambara qui ne permet que la tradition orale. « *Parfums du Mali : Dans le sillage du wusulan* » (2001), vise à inclure les parfums traditionnels du Mali et leurs accessoires dans leur patrimoine culturel. Elle a dit à travers ce livre que « je voudrais encourager et soutenir à travers ce livre tous mes compatriotes qui considèrent notre culture comme un grand outil pour promouvoir le Mali ». Avec ce travail, elle nous ramène à son enfance Wusulan. Produit traditionnel, Wusulan est un parfum pour le corps et la maison, un must dans la culture malienne.

L'œuvre « *Quand l'ail se frotte à l'encens* » (2006) traite de la fracture sociale. L'histoire traite du choc des univers. D'un côté, le « Monde du soleil », à travers la révolution démocratique malienne de 1991, les femmes élégantes habillées de luxe ; de l'autre, le « Monde de l'ail », les malheureux qui campent sur la décharge publique, vestiges de la société riche. Le style d'écriture de Konaré est d'une grande honnêteté, tout en captant avec sensibilité les nuances les plus subtiles de ses personnages. Elle a également publié: *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali* (1993), *Grandes dates du Mali* (1983), *Sunjata, fondateur de l'Empire du Mali* (1983) et autres.

Aïda Madi Diallo a passé son enfance en France, son adolescence au Mali et ses études universitaires en Ouzbékistan grâce à une bourse. Économiste agricole de formation, elle vit au Mali depuis 2003 et travaille pour un fournisseur d'accès à Internet. Elle a également publié deux romans en 2002, « *Kouty, mémoire de sang* » et « *Sans titre* ». Son roman « *Kouty, mémoire de sang* », écrit à Gao, raconte l'histoire d'une jeune fille des années 1980 qui cherche à se venger des tueurs touaregs pour la mort de sa famille après l'attaque du village par une bande de brigands touaregs. La famille de Kouty, une fillette de 10 ans, est assassinée sous ses yeux par quatre hommes : le corps frêle de son jeune frère est écrasé contre un mur, son père est égorgé alors qu'il assiste au viol de sa femme, et la mère de Kouty se suicide après s'être immolée par le feu. « *Kouty, mémoire de sang* » est l'histoire de la longévité de cette petite fille. C'est aussi une partie de l'histoire de l'Afrique, qui a longtemps vu les noirs être capturés et vendus comme esclaves par les maîtres du désert. Ce roman, selon Diallo, est « un appel à la tolérance et au pardon ».

Elle crée également des téléfilms. Karim et Doussou, le téléfilm de Diallo sur un mariage malien moderne, a été nommé pour un prix du Festival panafricain du cinéma et de la télévision d'Ouagadougou (FESPACO) en 2011. Elle met en scène un Malien typique, Karim et Dousau, mari et femme, qui représentent la société contemporaine avec tous ses défauts et ses vertus. Quand ils en ressentent le besoin, l'envie, la cupidité, le mensonge, la tromperie, les coups bas jouent en eux. Ils sont également capables de faire preuve de courage, d'entraide, de persévérance et de compassion lorsque cela est nécessaire.

Fatoumata Fathy Sidibé est née à Bamako, au Mali, en 1963. Elle est titulaire d'un diplôme en communication et en journalisme. Sa passion était la peinture et l'écriture de la poésie. Ses œuvres publiées sont *Une saison africaine*, roman, (2006) et *Les masques parlent aussi*, livre d'art et poésie, (2014).

« *Une saison africaine* » jette un éclairage clair sur une Afrique postindépendance qui est fragmentée et exaspérée, en raison d'importantes déficiences structurelles. Malgré cela, c'est un roman plein d'espoir sur les hommes et les femmes africains qui, malgré le chaos, se battent et s'organisent pour améliorer leurs conditions de vie. Ce roman met également en vedette une femme qui découvre un nouveau monde de liberté par l'alphabétisation et utilise son intelligence pour tourner la situation à son avantage.

Oumou Diarra est née à Belgrade en 1967 et a fait ses études au Mali. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur les luttes des femmes au Mali et en Afrique. Elle prône le développement social tout en vivant dans le respect des règles positives de la société traditionnelle et moderne de son pays. Les thèmes de ses œuvres sont axés sur notre vie quotidienne. La littérature est une passion pour elle et c'est dans cette optique qu'elle continue de publier des sujets qui touchent au social, à la création littéraire, à la condition de l'homme dans son environnement.

« *Plume de femme, une écriture en effervescence* » est une œuvre symbolique qui magnifie l'écriture féminine qui reflète la vie dans notre société actuelle. Cette œuvre accorde une importance particulière à l'art, à l'écriture féminine et à un style inspiré de la littérature orale. Dans laquelle, elle peint une société confrontée à certaines difficultés de notre époque, relatives à la situation économique des femmes, à l'égoïsme et à ses conséquences. Elle a également publié: *L'Afrique un Défi au Féminin* (1999), *Les Nouvelles du pays, miroir d'une société* (2006), *Plume de femme, une écriture en effervescence* (2010) et autres.

Conclusion

La littérature est le miroir et l'épine dorsale de la société. Elle nous donne une idée de la structure sociale et de la culture d'une communauté. Tout comme les avantages et les inconvénients sont nécessaires en politique, de la même manière, il devrait y avoir une représentation égale des hommes et des femmes dans le domaine de l'écriture afin qu'il y ait une transparence sur les problèmes de genre dans l'écriture. Les femmes écrivains sont confrontées à des difficultés supplémentaires par rapport aux écrivains masculins car leurs œuvres sont davantage lues par les hommes que par les femmes et la société refuse de donner aux femmes le statut d'écrivains qui peuvent passer leur vie à écrire sur les problèmes rencontrés par les femmes. Toutes les écrivaines mentionnées ci-dessus ont contribué de manière significative à mettre en lumière les problèmes fondamentaux auxquels les femmes sont confrontées dans la littérature postcoloniale. À travers cet article, nous avons constaté que toutes les femmes qui ont écrit de la littérature étaient soit au pouvoir, soit privilégiées. À notre avis, elles devraient écrire contre les points de vue très conservateurs et patriarcaux sur le rôle des femmes dans la société afin d'encourager davantage de femmes à contribuer au domaine de la littérature.

Références

1. Baker, Charlotte. "AFRICAN AND MAGHREB LITERATURE." *The Year's Work in Modern Language Studies* 70 (2008):246-254.
2. Bianchini, Laure. « *Une saison africaine: rencontre avec Fatoumata Fathy Sidibé.* » *Publiforum* 7 (2007).
3. Ems-Bléneau, Virginie. « *Les grandes dates du Mali: des origines à la fin de la Ile République* par Alpha Oumar Konaré, et Adame Ba Konaré. » *The French Review* 94.4 (2021):222-223.
4. Konaré, Adame Ba. « *L'histoire africaine aujourd'hui.* » *Présence Africaine* 1 (2006):27-36.
5. Schulz, Dorothea. *Culture and customs of Mali*. ABC-CLIO, 2012.
6. Scott, Joyce Hope. « New Griottes of the African Sahel: Intersectionalities and Women's Narrative Authority in Sanou Bernadette Dao's *La Dernière épouse* & Aïcha Fofona's *Mariage on Copie*. » *Advances in Literary Study* 4.04 (2016):54.
7. aflit.arts.uwa.edu.au/CountryMaliEN.html

Le bourgeois

K. Pugazhendhi

Le vent froid soufflait en rafales. Cela faisait grelotter. La gamine voulait tellement rester recroquevillée sous la couverture. « Sois prête de bonne heure », la voix de l'agent se faisait entendre dans sa tête comme un coup de fouet.

Sa profonde envie de poursuivre son sommeil était entravée par les toussotements de sa mère qui lui rappelaient le retour nécessaire à la routine. Elle se leva, se brossa les dents avec des cendres de la cuisine, avala en quelques gorgées du bouillon de riz de la veille, mit de l'huile dans ses cheveux et les coiffa vite en tresse, puis prit son petit cahier de compte et la boîte à sous dans laquelle elle gardait ses maigres revenus.

Sa mère, Velaayi, lui tendit la boîte à repas dans laquelle elle avait mit du riz. Pauvre maman, la maladie la fait beaucoup souffrir, lui dévorant toute sa chair et ne lui laissant que la peau sur les os. N'ayant plus assez de force pour se soutenir, elle s'appuya sur le mur de sa main gauche avec la boîte dans la main droite.

- Hier combien de blocs¹ tu as rangés chérie ?
- Vingt-et-un maman.

Aujourd'hui on est samedi et demain c'est le jour de repos. Qu'est-ce que tu as décidé pour lundi ?

Selvi leva sa tête toute pétrifiée, son visage fatigué et flétri. Dans la faible lumière de la lampe à huile, ses yeux mouillés de larmes luisaient et regardaient sa mère. Sans pouvoir répondre à la question, elle resta figée en silence.

Velaayi sentait la douleur dans sa poitrine. Son cœur de maman battait plus fort. Elle caressa la tête de sa fille avec amour et fondit en larmes.

« Monsieur l'agent s'est fait sévèrement comprendre », fit-elle avec l'angoisse qui la serrait et l'étouffait jusqu'à la gorge. L'enfant qui s'inquiétait et regardait sa mère n'avait que huit ans.

A l'âge de jouer dans la cour comme un papillon qui sautille de fleur en fleur, Selvi se lève avant le soleil, besogne jusqu'au soir et rentre tard, une fois la nuit tombée. Quelle vie !

Toute émue et sans en pouvoir plus, Velaayi s'effondra en larmes en se battant la poitrine des mains : « Ciel ! Le grand danseur a brisé mes jambes et me met à l'épreuve dans la danse de la vie. Je mange et reste en vie grâce à ce que gagne ma pauvre fille qui n'est encore qu'une enfant. On n'aurait pas été dans cette misère si mon homme était encore vivant »

Elle pensa à son mari qui travaillait dans une carrière à ciel ouvert et est mort, blessé par une explosion de dynamites. La perte de son époux lui pesait plus que jamais sur le cœur et lui faisait encore verser des larmes.

Selvi, à la vue des larmes de sa mère, étouffa les siennes.

1. C'est un ensemble des pièces de bois dans lequel les enfants ouvriers rangent les tiges d'allumettes.

- C’est l’heure maman. Il faut que je parte.
- Ah bon ! fit Velaayi en s’essuyant les joues. D’accord chérie. Fais attention, ne te prends la tête avec personne et concentre-toi sur le travail. Tu as pris tout ce dont tu as besoin ?

Selvi fit oui de la tête et sort de la maison. Au fur et à mesure qu’elle s’éloignait, elle disparaissait peu à peu dans le noir de l’aube. Sur son chemin vers l’arrêt de bus, en entendant des chiens qui aboyaient, elle hésita un instant à avancer. Heureusement Muthulakshmi, qui habitait à côté et qui travaillait aussi dans la manufacture d’allumettes rejoignit Selvi à mi-chemin.

- Tu viens ou pas ? fit Muthulakshmi

Enfin de la compagnie !

« Elle n’a rien dit pour lundi, ça m’inquiète vraiment » soupira Vellayai en regardant le chemin empreinté par Selvi.

De loin, la voix de sa mère lui parvint distinctement dans le silence de l’aube.

Il n’y avait pas un chat dans la rue. Mêmes les chiens s’étaient réfugiés dans des coins où il faisait moins froid. Selvi se sentait bizarre, comme si elle était seule dans une forêt vide.

Du rouge surgit à l’horizon. Les premières lueurs du crépuscule jaillissaient sur les contours des nuages dorés.

Un long bruit de klaxon brisa la tranquille sérénité matinale et réveilla tout. Le bus de la manufacture arriva. Selvi se précipita à grands pas. Sans pouvoir égaler Muthulakshmi qui est plus âgée et plus grande qu’elle, elle se mit bientôt à courir derrière sa camarade.

Les enfants qui étaient déjà montés dans le bus restaient couchés dans un demi-sommeil.

En voyant les deux filles arriver en retard, le contrôleur se mit à les engueuler.

« Allez ! On se promène pas dans un jardin ici, dépêchez-vous. Il faut encore passer aux autres villages pour chercher les gosses et on doit arriver à 6h à la manufacture. »

Il engueulait toujours les gamines comme Selvi. Mais avec les autres filles adultes ou celles qui avaient atteint l’âge de la puberté, c’était une autre affaire. Quand il causait avec elles, c’était toute une scène de galanterie.

Chaque fois qu’elle était témoin de ce genre de comportement, Selvi grinçait des dents et imaginait le contrôleur avec une tête de renard sur un corps humain. Il l’effrayait et la dégoutait à la fois. Elle voulait tellement l’insulter en lui crachant au visage. Il existe beaucoup de renards comme celui-ci dans la manufacture d’allumettes, avec la salive dégoulinant de leur langue qui pend hors de la bouche.

Selvi se trouva facilement une place pour s’asseoir. Le bus allait chercher les autres mômes, bientôt il n’y aurait plus de place et le bus serait surchargé avec les gosses en retard.

Quand le véhicule arriverait à Madhangapatti, ça serait suffocant et les gosses seraient entassés dans le bus comme des tamarins dans une corbeille. On poussait, étouffait, suffoquait, transpirait,...on se serrait et on s’évanouissait même parfois.

Comme un berger qui ramène ses moutons dans l'enclos, l'agent ramassait les enfants dans le bus avant de compter les têtes.

- Il y en a un qui manque ... c'est qui ?
- C'est Aavoudaicchi qui n'est pas là, répondit sincèrement un enfant.
- Aah Oui ! Elle a récemment accompli le rituel d'entrée dans l'âge adulte. Il ne faut pas qu'elle sorte pendant quinze jours, fit le contrôleur avec un sourire méchant.
- Ah oui ! ca m'est complètement sorti de la tête. Allez ! on se dépêche alors, dit l'agent avant de descendre du bus.

Avant de démarrer le bus, le contrôleur fit sa prière habituelle aux images des dieux ainsi qu'au volant, avec les mains jointes. Sur une route totalement déformée, remplie de crevasses, de nids de poule et de bosses, le bus, semblable à un bateau, faisait son chemin en penchant tantôt à droite, tantôt à gauche. Cela faisait rire les enfants ; ils applaudissaient en frappant des mains et criaient joyeusement.

Et le conducteur les engueulait chaque fois.

- Oh ! les sales gosses ! Taisez-vous ! Qu'est-ce qui vous fait rire comme ça ?

Un lourd silence lourd y régnait quelques instants. Le conducteur et le chauffeur commencèrent à causer entre eux pour briser le silence.

Selvi, assise côté d'une fenêtre, avait le regard fixé dans le vide encore sombre. Lundi lui faisait peur et bloquait toute autre pensée en elle, mais elle n'avait pas le choix. Elle avait l'impression qu'une main forte la serrait à la nuque et la poussait dans une direction qu'elle n'avait pas envie de suivre.

—

C'était avant-hier soir. Il tombait de la bruine. Selvi, descendue du bus, rentra précipitamment à la maison et s'affala dans le lit. Elle se sentait libérée des mains des monstres et protégée dans celles d'un ange. Un soulagement qu'elle attendait désespérément.

Sa mère lui demanda ce qui s'était passé au travail. Elle préféra garder le silence et rester recroquevillée dans un coin en suçant son pouce. Désormais, personne ne peut l'engueuler. « Petits merdeux, qu'est-ce que vous fichez sans ranger les tiges ? », ces mots ne résonnent plus dans sa tête. Elle est dans son monde à elle, et elle se réjouit d'avoir la liberté d'y faire tout ce qu'elle veut.

Quelques instants après, l'agent venait parler à sa mère. Akka !

- Oui *tambi*² qu'est-ce qu'il y a ?, fit Velaayi en se levant difficilement.
- Est-ce que Selvi a dit quelque chose ?
- Non rien. Pourquoi ? Il s'est passé quelque chose ?

L'agent consola la mère inquiète. Selvi les écoutait en suçant son pouce tranquillement. Le peur rampait en elle comme un mille-pattes.

2. *Petit frère* en tamoul.

- De nos jours, il n'est pas facile de trouver du chlorate. C'est une vraie pénurie. On a fermé plusieurs manufactures d'allumettes. Il n'en reste encore que deux ou trois. Le patron a demandé de réduire le nombre des gosses parce qu'il ne peut plus les payer. Tu comprends ?

Velaayi imaginait le pire et fixait pitoyablement l'agent. Elle avait peur et c'était la même peur qu'elle éprouvait chaque fois qu'elle toussait plus fort.

- Tu sais bien qu'il ne pleut plus depuis longtemps et il n'y a plus d'eau. La terre est devenue de plus en plus sèche. Il n'y a plus de travail dans les rizières. Les gens veulent travailler dans la manufacture et ça fait beaucoup de demandes.
- Oui, je comprends la situation.
- Et un nouveau problème se pose avec ... une nouvelle loi du gouvernement interdit aux enfants de travailler jusqu'à un certain âge. Oui ! on a même eu des inspections surprise et le patron a dû payer des amendes aussi.
- Quoi ! Il y a pas de loi pour sauver les adultes qui meurent de faim ici, et maintenant, ils empêchent même les enfants de les sauver ? Aucune mère ne serait contente de voir son enfant travailler comme ça. Mais c'est le ventre ! Tu comprends ? C'est ce pauvre ventre ... et on ne peut pas faire autrement. Ce gouvernement de merde ne nous laisse plus rien maintenant.
- Ecoute *Akka*³ ! Le patron a été très strict dans ses propos. A partir de la semaine prochaine, les enfants de l'âge de Selvi seront interdits dans la manufacture.

C'était ce que Velaayi pouvait attendre de pire, et cela lui traversa le corps comme un coup de tonnerre. Elle tremblait autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Tout son passé lui revint à l'esprit en quelques instants ; son mari qui labourait les champs et qui travaillait plus dur que les bêtes qu'il élevait, les dettes qu'il ne pouvait jamais épouger malgré de bonnes récoltes, et qui furent enfin payées en revendant la terre qu'ils possédaient. Le choix fait par son mari de travailler dans une carrière à ciel ouvert où une explosion lui prit la vie et ne laissa que quelques taches de sang de son homme, la famille privée de tout soutien financier, la maladie qui s'empara subitement d'elle, affaiblit son corps et la condamna au lit.

Si Selvi arrête de travailler, comment feront-elles pour manger ?

Le malheur qui frappe sans pitié. Velaayi avait mal à la poitrine. Les larmes dont elle était remplie jusqu'aux yeux sortaient en abondance.

- Tambi ! cette pauvre enfant amène quatre-vingt-dix roupies par semaine et cela nourrit deux bouches dans cette maison. Est-ce que tu as une solution à nous donner ?
- Ben ! Pourquoi pas ? Mais c'est un peu compliqué...
- Je t'écoute.
- Selvi n'a pas encore l'âge de travailler dans la manufacture. Mais si elle s'habille en demi-sari, ça lui donnera l'air d'une adulte... Tu vois ce que je veux dire ? Ne

3. *Grande sœur* en tamoul.

t'inquiète pas, je m'occuperai du reste. N'oublie pas Akka, si elle s'habille en sari, elle peut venir lundi. Sinon, elle arrête de travailler, dit l'agent en repartant.

Velaayi chancela et se laissa tomber contre le mur comme un arbre déraciné. Elle s'assit adossée au mur et pleura longtemps en tremblant.

- Dieu n'a plus de pitié. Comment ferais-je porter le demi-sari à une enfant qui n'a pas atteint l'âge de la puberté ? Avant l'accomplissement du rituel et de la cérémonie religieuse, comment puis-je lui faire ça ? Comment puis-je lui demander d'enfreindre la loi en portant un demi-sari ? Ô dieux ! Pourquoi déchirer la vie des pauvres quand ils ont déjà beaucoup souffert ?

La pensée de voir Selvi en demi-sari brulait tout son corps. Chaque fois qu'elle y pensait, elle avait l'impression que quelque chose s'était brisé en elle. Sa colère se manifesta en larmes et en toussotements. La toux la secouait et lui arrachait la poitrine comme la tempête arrache un arbre. La souffrance de sa mère faisait très mal à Selvi. Elle contrôlait ses pleurs et, ce faisant, faisait gonfler ses narines.

Le demi-sari faisait peur à l'enfant. Elle se sentait en proie à cette chimère. Elle se sentait honteuse et humiliée comme une fille forcée à se marier et à faire l'amour sans avoir atteint l'âge requis.

Pour faire croire au monde qu'elle n'est plus une enfant, au lieu d'avoir une éclosion naturelle le bourgeon doit se transformer en fleur. Un sentiment de honte qu'elle ne peut pas exprimer, pas même à sa mère. Un châtiment qu'elle ne méritait pas.

- Non ... non, je ne porterais pas le sari. Je n'accepte pas ça. Je préférerais plutôt mourir, cria-t-elle à sa mère.

Le dimanche avance lourdement et lentement comme un escargot. Les deux pauvres êtres le supportaient silencieusement.

La maison était comme une tombe remplie de misère et de peur, et la tristesse y dansait joyeusement comme un fantôme.

Velaayi fixait le visage terne de sa fille. Les paupières de celle-ci se battaient rapidement par peur. La mère se dit « faut-il vendre cette jeune pousse pour remplir mon ventre ? »

Selvi regardait sa mère. Elle était décidée à ne pas porter le demi-sari. Pour la première fois, elle voulait désobéir à sa mère. Elle ne voulait pas céder, la décision était prise dans son esprit.

- Selvi !
- Oui, maman.
- Tu n'es pas obligée d'aller au travail désormais. Je ne veux pas te déguiser en adulte pour me nourrir, ni pour rester en vie dans ce monde.
- Pourquoi maman ?
- On ne fait pas éclore un bourgeon en fleur, ça doit se faire naturellement, et je n'ai pas le courage de faire cela »

« »

- On suivra passivement ce qui nous est réservé par le destin, chérie. Ne va pas à la manufacture demain.

Selvi trouva le visage de sa mère plus gracieux que jamais. Ses yeux remplis de compassion. La famine n'a pas encore tué la dignité ... l'amour de sa mère n'a pas cédé à la survie.

Selvi était émue en son for intérieur. Devant l'amour de sa mère, toute la force de sa détermination avait fondu comme neige au soleil. Son esprit était ébranlé peu à peu. Elle commença à sangloter en criant comme un enfant blessé. Elle s'essuyait de temps en temps les larmes avec le revers de la main. Velaayi embrassa sa fille et pleura avec elle.

Le lendemain, Muthulakshmi marchait seule dans le noir de l'aube. A mi-chemin, elle trouva Selvi qui l'attendait.

- Tu viens alors ?
- Oui, fit Selvi comme morte.
- Et le sari ?
- Je l'ai dans le sac. Je le mettrai sur moi quand on arrivera près du bus.

Elles avançaient silencieusement dans la rue déserte. On entendait de loin les klaxons funèbres du bus de la manufacture. Selvi marchait mécaniquement comme un cadavre.

Titre de la nouvelle en tamoul – அரும்பு

Le traducteur

Enseignant à l'Université de Jawaharlal Nehru, K. Pugazhendhi a effectué des travaux de recherche sur la traduction littéraire. Après avoir terminé son Master et son M. Phil dans la même Université où il enseigne, il y a aussi fait son doctorat dans le domaine de l'histoire de la traduction littéraire du français vers le tamoul. Partageant son temps entre l'enseignement et la recherche, il se spécialise aussi dans les techniques de sous-titrage. Ayant une connaissance approfondie de la langue tamoule, il s'intéresse à la traduction des nouvelles et des récits courts tamouls en français.

Sur l'auteur (Melanmai Ponnusamy)

L'âme de l'Inde, disait Gandhi, est dans les villages. Croyant fermement à cette idée, l'un des nouvellistes tamouls modernes, Melanmai Ponnusamy, réussit à peindre la vie des paysans et des communautés marginalisées de l'Inde rurale. Fils de paysan lui-même et possédant seulement 5 ans d'éducation scolaire, il révèle, dans son style simple et émouvant, les misères quotidiennes de la vie des ouvriers villageois qu'on connaît peu dans une vie citadine. Né en 1950, selon la date mentionnée dans son certificat d'école et dont il n'est pas sûr, dans une famille pauvre d'un village près de Sivakasi en *Tamoul Nadu*, il ne pouvait poursuivre son éducation depuis très jeune. Mais sa passion pour une lecture acharnée des livres littéraires, l'a poussé à écrire. Il a reçu, en plus d'autres prix pour ses nouvelles, le prix de *Sahitya Academy* en 2008.

Une relecture du barattage de l'océan dans la mythologie hindoue: Pour une écocritique « bleue »

Gitanjali Singh

Résumé

L'écocritique est un terme vaste sous lequel une variété des approches existe. L'écocritique est défini comme l'étude de la relation qui existe entre la littérature et le monde physique. Une approche géocentrique, elle essaye de dévoiler l'intersection qui existe entre l'environnement et la culture. Cette approche se penche sur l'axe que la culture humaine est liée au monde physique et les deux se touchent. Le défi de cette approche se retrouve dans les moyens où « la nature » est construite ou représentée culturellement. Cependant la tendance qui existe actuellement de l'approche écocritique est basée plutôt sur les tropes de la terre. Ce qui est frappant dans cette approche qui exploite des textes à partir d'un axe écologique est que cette approche met l'emphasis sur le « le vert » c'est-à-dire la flore et dépasse « le bleu », c'est-à-dire, le signifiante de l'océan. L'absence quasi-totale de l'océan dans l'approche écocritique est une question pertinente qui se pose à cette approche géocentrique. À partir de cette étude nous allons essayer d'appliquer cette approche dans l'épisode fameux de la mythologie hindoue du barattage de l'océan.

Mots-clés : Écocritique, océan, mythologie hindoue, barattage de l'océan, écocritique « bleu ».

L'écocritique¹ est un terme vaste sous lequel une variété des approches existe. L'écocritique est défini comme l'étude de la relation qui existe entre la littérature et le monde physique. Une approche géocentrique, elle essaye de dévoiler l'intersection qui existe entre l'environnement et la culture. Cette approche se penche sur l'axe que la culture humaine est liée au monde physique et les deux se touchent. Le défi de cette approche se retrouve dans les moyens où « la nature » est construite ou représentée culturellement. Nous citons:

« *Ecocriticism* is an umbrella term under which a variety of approaches fall; this can make it a difficult term to define. As ecocritic Lawrence Buell says, ecocriticism is an “increasingly heterogeneous movement”. But, “simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment”². Emerging in the 1980s on the shoulders of the environmental movement begun in the 1960s with the publication of Rachel Carson's *Silent Spring*, ecocriticism has been and continues to be an “earth-centered approach” the complex intersections between environment and culture, believing that “human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it”³. Ecocriticism is interdisciplinary, calling for collaboration between natural scientists, writers, literary critics, anthropologists, historians, and more. Ecocriticism asks us to examine ourselves and the world around us, critiquing the way that we represent, interact with, and construct the environment, both “natural” and manmade. At the heart of ecocriticism, many maintain, is

1. Greg Garrad, *Ecocriticism*, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxfordshire, 2004.
2. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm – *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (1996).
3. Charles Bressler – *Literary criticism: an introduction to theory and practice*, 1999.

“a commitment to environmentality from whatever critical vantage point”⁴. The “challenge” for ecocritics is “keep[ing] one eye on the ways in which ‘nature’ is always [...] culturally constructed, and the other on the fact that nature really exists”⁵. Similar to critical traditions examining gender and race, ecocriticism deals not only with the socially-constructed, often dichotomous categories we create for reality, but with reality itself. »

Cependant la tendance qui existe actuellement de l’approche écocritique est basée plutôt sur les tropes de la terre. Parmi les tropes présents dans la littérature, l’océan est celui-ci qui se reproduit dans plusieurs instances. Ce qui est frappant dans cette approche qui exploite des textes à partir d’un axe écologique est que cette approche met l’emphase sur le « le vert » c’est-à-dire la flore et dépasse « le bleu », c’est-à-dire, le signifiante de l’océan. L’absence quasi-totale de l’océan dans l’approche écocritique est une question pertinente qui se pose à cette approche géocentrique. Nous citons :

« Ecocritics in general favour the ‘green’ over the ‘blue’: that is, their attention lies with an understanding of the environment which focuses on the earth or land, neglecting ‘the central significance of the ocean’, as Dan Brayton argues.⁶ This, he adds, is all the more surprising because Shakespeare ‘imagined a profound relationship between humanity and the ocean’. He writes:

« Almost entirely lacking from ecocritical scholarship is a critical approach to the global ocean – that immense, life-creating and biosphere-sustaining body of salt water in which all life came to be, to which some (marine mammals) returned after an evolutionary sojourn on dry land, and into which we continue to pour the detritus of our civilization and our lives: garbage, toxic waste, excreta, and sins of all kinds. »⁷

L’océan le vaste corps du sel dans lequel toute la vie a eu lieu. Nous remarquons ainsi que l’approche écocritique est limitée vers le traitement de son sujet qui ignore la nature dans sa forme « bleue ». Donc nous avons besoin d’une approche et d’une perspective éthique qui se base sur une écocritique qui a pour préoccupation l’océan. La question si l’écocritique n’englobe pas l’océan nous force à réfléchir sur la représentation littéraire de cette entité. D’un point de vue de cette perspective l’attention vers l’océan devient nécessaire et important. La première étape qui peut contribuer immensément à cette mission bleue doit être réfutée concernant ce mythe tissé autour de l’océan qui le présente comme une entité infinie, immortelle et imprenable. En confirmant que l’écocritique doit rendre en compte l’océan, la représentation littéraire de l’océan peut aider à réduire l’écart qui existe dans l’approche écocritique qui se concentre largement sur la terre. À cet égard, les récits ou les histoires anciennes de l’espace de l’Océan Indien servent à renforcer l’importance de l’océan et à sonder une exploration d’une écocritique bleue. L’océan est constitué par mouvement- les courants, les vagues et les marées. Cependant tous ces mouvements n’ont pas lieu au sein de l’océan mais au contraire c’est l’océan lui-même qui bouge. Il est ainsi impossible de « situer » un point ou un lieu spécifique dans l’océan comme un lieu réel dans le sens matériel. L’océan ne se caractérise pas par permanence ou son immobilité. Cette incapacité à ne pas situer un lieu fixe rend complexe la perspective écocritique. Car

4. Lawrence Buell – “*The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*” (1995) and “Toxic Discourse,” 1998.
5. Joseph Makus – *The Comedy of Survival: literary ecology and a play ethic*, (1972).
6. Brayton Daniel, “Shakespeare and the Global Ocean”, in L.D. Bruckner and D. Brayton (eds), *Ecocritical Shakespeare*, Farnham, Ashgate, 2011.
7. Brayton Daniel, *Shakespeare’s Ocean: An Ecocritical Exploration*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012.

cette approche rend en compte « appartenance de lieu » enraciné ou mis en terre comme un composant clé. Nous citons :

« The ocean is constituted by vectors of movement – tides, currents, and waves – but these vectors do not simply occur in the ocean; they are the ocean. As such it is impossible to ‘locate’ a point at sea as an actual material place. Baudrillard’s [...] observation about the map preceding the territory is as true at sea as it is on land. But in the ocean there is a further iteration because the territory subsequently washes away the map. Thus we can never truly ‘locate’ ourselves within the ocean. Or, if we must locate ourselves, we require a different kind of map. »⁸

Cependant ce défaut d’exclure l’océan dans l’approche écocritique, n’interdit pas son application dans le trope de l’océan. Malgré cette tendance de « situer un lieu » afin d’appliquer la perspective écocritique, cette perspective suscite le trope de l’océan ouvert pour une exploration où l’océan est représenté de façon dynamique. Cette sous catégorisation de l’approche écocritique peut nous aider à saisir la signification culturelle de l’océan. Les soucis écologiques sont principalement associés à la couleur vert parce que la présence de la chlorophylle rend la nature verte. Les critiques comme Steven Mentz⁹ et Dan Brayton constatent que les études écologiques abusent du terme « vert » car nous nous inquiétons trop de la vie sur terre et on doit équilibrer cette préoccupation en recentrant notre attention vers la vie dans l’océan.

Il est indéniable que l’opposition fasse de ce tournant « bleu » qui tente d’opposer ce favoritisme terrestre est que l’océan plein de vie est en fait vert en couleur grâce à la chlorophylle qui s’y retrouve et ce n’est que l’eau de l’océan qui est vide de vie et pour cette raison bleue en couleur. Alors ce qui nous apparait comme de beaux espaces d’eau bleue est au fait de grands déserts qui se composent eau sans chlorophylle. Donc pour résoudre ce problème il faut imaginer l’océan vert en couleur ou bien un espace plein de vie. Ainsi au lieu de voir l’eau de l’océan comme un désert « bleu » sans aucune vie, nous devons réfléchir sur le rôle essentiel joué par l’océan à notre propre existence. Nous focalisons donc la représentation de l’océan dans les récits mythologiques / littéraires hindous surtout l’épisode du barattage de l’océan.

Les anciennes histoires peuvent se diviser en trois catégories différentes en Inde – historique, mythologie et légende. L’historique décrit des événements qui ont eu lieu dans le passé tandis que la mythologie et la légende raconte un récit qui n’est pas basé sur des faits. Au contraire ils ont une tendance à s’incliner plutôt vers l’élément fantastique. La place de ces récits est aussi important que l’historique parce qu’ils se composent des valeurs sociales et culturelles d’une société. Chaque société a sa propre façon de dégager le sens du monde en se référant à un cadre de références. Ce cadre de références nous aide à justifier et à donner un sens à nos actions et à nos activités de tous les jours. La mythologie tente de répondre aux questions métaphysiques qui sont au cœur de l’existence sur terre. Nous citons :

« no society can exist without myth as it creates notions of right and wrong, good and bad, heaven and hell, rights and duties”. Mythology “tells people how they should see the world... Different people will have their own mythology, reframing old ones or creating new ones. »¹⁰

8. Steinberg Philip, “Foreword: On Thalassography”, in P. Kimberley and J. Anderson, *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*, Oxon, Ashgate, pp. xiii–xvii, 2014.
9. Mentz Steve, *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2009.
10. Devedutt Patnaik, *Myth = Mithya: Decoding Hindu Mythology* Paperback, 2014.

Elle essaye également de démontrer le rapport qui existe entre l'homme et la nature. En effet dans la nature, l'océan reste une source ou un sujet valeureux et mystérieux. Une grande érudition autour de l'océan dans la mythologie indienne et dans la littérature nautique a toujours existé. Le thème de l'océan est représenté dans plusieurs récits sous ses formes différentes. Ces symboles peuvent varier surtout quand l'océan symbolise la liberté ou un adversaire amoral. Alors, la réception de l'océan dans l'expression mythique reste un pouvoir que l'homme n'arrive ni surmonter ni maîtriser.

Cet espace immense qui commande en même temps le respect et la peur est plusieurs fois évoqué dans la mythologie indienne. Pour les anciens Indiens l'océan apparaît comme la frontière du monde. Devant l'immensité de cette espace il est impératif de toujours invoquer l'aide divin. Par conséquent, les anciens perçoivent dans l'océan le pouvoir de Dieu, le Mystère et l'Infini.¹¹ Pour le peuple de l'Inde védique¹², l'océan représenté en même temps l'univers et la source de création. D'une part dans la mythologie indienne le Dieu des océans est *Varuna*.¹³ Il est aussi considéré comme le roi des océans. Les textes indiens d'origine mythologique sont pleins de ces références. D'autre part, l'existence est comparée à une mer immense se constituent dans le monde matériel et dans les êtres vivants. Ainsi parmi les récits disponibles, nous pouvons voir que l'océan est toujours au centre de création. La vie telle qu'elle a débuté à partir de l'océan quand un grand œuf fait surface sur l'océan et se divise en deux. Ce récit se retrouve dans le Bhagavata Purnana.¹⁴ Une partie se compose des cieux et l'autre se compose de la terre. L'océan fait partie de la nature et ainsi subit la modification de la nature comme la tempête, les vagues et les marées. Il fait partie du monde phénoménal qui dénote l'impermanence, l'instabilité, l'exubérance que les hommes doivent supporter et traverser afin de parvenir à l'état de l'immortalité.

La notion de début et de la fin du monde, sont tous deux au cœur de l'océan. De temps en temps, il engloutit le monde et annonce la fin du temps et le début de l'autre. Cet épisode est dévoilé deux fois dans des textes anciens où le seigneur *Vishnou* est invoqué sous ses formes d'avatars différents pour sauver le monde. Une fois dans la forme de poisson et d'autre dans la forme de sanglier.¹⁵ L'océan sert aussi de métaphore de l'abondance dans la mythologie indienne. Tout ce qui est présent dans l'excès est expliqué à travers la métaphore de l'océan. En sanskrit nous avons plusieurs l'exemple comme- *jñansagar* ou *vidyasagar* qui décrit l'océan de connaissance, *sokasagar* comme l'océan de douleur, *anandasagar* comme l'océan de joie, *karunasagar* comme l'océan de compassion et *shantisagar* comme l'océan de paix.

Ce rapport qui existe ainsi entre l'homme et l'océan dans la mythologie hindoue suggère une nouvelle perspective à propos de l'écocritique de l'univers mythologique indien. Comme déjà expliqué, l'écocritique correspond à l'analyse des « interactions entre l'homme et la nature

11. Devdutt Patnaik, *Indian Mythology: Tales, Symbols, and Rituals from the Heart of the Subcontinent* Paperback, 2003.
12. La période védique ou âge védique (c.1500 - c.500 avant notre ère), est la période de l'histoire du sous-continent indien du nord entre la fin de la civilisation urbaine de la vallée de l'Indus et une deuxième urbanisation qui a commencé dans la plaine centrale indo-gangétique c. 600 avant notre ère.
13. Varuna est l'une des divinités les plus importantes du panthéon du *védisme* en tant que dieu du ciel, du « serment » et de l'ordre du monde. Il devient dans l'*hindouisme* le dieu de l'océan
14. Bhagvata Purana est l'un des 18 grands Puranas de l'hindouisme (ou Mahapuranas, qui signifie «grandes histoires»).
15. Richard L. Thompson, *The Cosmology of the Bhāgavata Purāṇa: Mysteries of the Sacred Universe*, Institute for Vaishnava Studies; 1 edition (November 20, 2000).

et les représentations de cette nature dans l'expression culture ». Une analyse écocritique de tous ces récits élaborés dans la mythologie indienne démontre la relation entre l'océan et la culture indienne. En examinant surtout les stratégies narratives employées par l'auteur pour transmettre l'image de cette relation et en plus l'analyse du rôle joué par la signification de l'océan se retrouve dans le récit. Finalement, l'analyse comprend aussi une brève réflexion sur la capacité éventuelle du mythe d'influencer l'attitude du lecteur envers l'océan. Les récits de l'océan décrits dans les mythologies semblent promouvoir une attitude plus humble à l'égard de la nature que celle-ci qui est dominante dans la société moderne. Afin de pouvoir juger de la capacité de ces récits surtout celle du « barattage de l'océan » afin de transmettre ces valeurs au lecteur, il serait pourtant raisonnable de tenir en compte plusieurs facteurs. Tels que la complexité de plusieurs versions du même épisode qui flottent dans l'espace culturel et le niveau de crédibilité de l'histoire.

« *Samudra Manthan* »¹⁶ ou « le barattage de l'océan » est l'un des plus connu et célèbre récits de la mythologie indienne. Le récit se retrouve dans les « *Puranas* »¹⁷. Un « *purana* » est un texte appartenant à un vaste genre de la littérature indienne rédigée en sanskrit. Les *puranas* sont encyclopédique en caractère qui traitent les sujets divers comme des mythes, religieux, des réflexions poussées sur la cosmogonie, la cosmologie, la philosophie et bien d'autres. A peu près, il existe approximativement 22 *puranas*¹⁸. C'est intéressant de noter que l'épisode de « *Samudra Manthan* » ou le barattage de l'océan est raconté dans deux *puranas* qui sont le *Bhagwat purana*¹⁹ et le *Vishnou purana*²⁰ et elle se retrouve également dans l'épopée *Mahabharatha*²¹ avec des légères différences.

Du point du vue narratif nous observons dans toutes les versions, l'épisode du barattage de l'océan raconté comme une histoire du passé. C'est-à-dire la stratégie adoptée présente cet épisode comme un événement du passé très ancien qui place l'océan au centre de la création du monde. En outre la réapparition de l'histoire mentionnée à différentes reprises dans les textes sacrés renforce son importance et établit sa validité de nouveau. À la première lecture, l'histoire apparaît comme une simple histoire de dispute entre les demi-dieux ou les *devas* et les *asuras* ou les démons se disputent pour gagner la supériorité les uns sur les autres. À cause d'une malédiction *Indra*, le roi des *devas*, a perdu toute sa puissance et celle-ci de tous les *devas*. Par conséquent, ils ont perdu le contrôle de l'univers des démons. Déprimés et désespérés *Indra* et les demi-dieux demandent de l'aide au Seigneur *Vishnou* qui leur conseille de baratter l'océan pour obtenir l'*amrita*, le nectar d'immortalité. Donc, nous observons à cet instant c'est le début même des *devas* ou les demi-dieux ne sont pas immortels et ils doivent retourner vers l'océan pour acquérir l'immortalité. Cependant cette lourde tâche requiert aussi la coopération des démons. Ainsi les demi-dieux ont convaincu les démons de réunir pour le barattage. Afin de réussir cette lourde tâche, ils devaient renverser le mont *Mandara* de façon à poser son sommet sur la carapace de la tortue *Kumara* un avatar de *Vishnou* et

16. Mallory, J.P.; Douglas Q. Adams *Encyclopedia of Indo-European Culture*. London: Fitzroy Dearborn Publishers (1997).

17. C'est un vaste genre de littérature indienne sur un large éventail de sujets, en particulier les mythes, les légendes et autres traditions traditionnelles.

18. Greg Bailey (2001), *Encyclopedia of Asian Philosophy* (Editor: Oliver Leaman), Routledge.

19. Richard L. Thompson, *The Cosmology of the Bhāgavata Purāṇa: Mysteries of the Sacred Universe*, Institute for Vaishnava Studies; 1 edition (November 20, 2000).

20. *Horace Hayman Wilson*, *The Vishnu Purana Book VI*, 1.0 edition (April 16, 2009), Evinity Publishing Inc.

21. Le *Mahabharata* est la grande épopée hindoue.

utiliser le serpent *Vasuki*, le roi des serpents pour mettre la montagne en rotation en tirant.

Ce processus était long et chargé et a duré pour mille ans. Après mille ans d'effort, de ce barattage émerge alors un certain nombre d'objets extraordinaires et d'êtres merveilleux.

Les objets sont :

- *Kâlakûta* ou *Hâla-Hala*, un poison violent que *Shiva* but avant qu'il ne se répande et détruise le monde. Il en conservera une marque bleue à la gorge. Cependant quelques gouttes s'échappèrent et furent léchées par les serpents et les scorpions et sont à l'origine de leur venin ;
- *Surabhî*, la vache d'abondance, est une déesse divine décrite dans l'hindouisme comme *Gou Mata* (la mère de toutes les vaches)
- *Vârûnî*, la déesse du vin ;
- *Pârijâta*, l'arbre du paradis est l'arbre de l'univers qui est censé produire tous les objets du désir ;
- *Chandra*, la lune ;
- *Uchaishravas*, le cheval blanc, l'ancêtre de tous les chevaux ;
- *Airâvata*, l'éléphant blanc qui devint la monture d'*Indra* ;
- les *Apsarâs* ou nymphes célestes ;
- *Shrî (Lakshmî)*, la déesse de la beauté et de la fortune ;
- *Kaustubha*, la conscience sans défaut ;
- et enfin *Dhanvantari*, le médecin des *deva* – souvent considéré comme un avatar mineur de Vishnou et futur roi de *Kâshi* – tenant dans ses mains une coupe, *kumbha*, pleine d'amrita, le nectar d'immortalité ;

En observant minutieusement cet épisode nous trouvons que la représentation de l'océan dans ce mythe est pareille à la compréhension collective de l'océan qui est presque présente dans toutes les cultures. L'océan comme un réservoir de trésor caché est une idée centrale qui a inspiré beaucoup d'histoires autour du monde. Cette idée est aussi explorée dans cet épisode où pour obtenir l'immortalité les demi-dieux doivent se tourner vers l'océan. La puissance de l'océan comme une force saisissable est démontrée dans l'instant où le Mont Mandara à être submergé et *Vishnou* en tant que la Providence Divine est appelé dans son avatar de *Kurma* la tortue qui sert de support au mont Mandara que les devas et les asuras utilisent comme pivot pour baratter l'océan. Le caractère imprévisible de l'océan est démontré à travers l'attente qui dure mille ans sans aucun succès. L'expression écologique se trouve dans l'émergence des objets extraordinaires qui varie de 9 à 14 objets. Les objets retrouvés ont plus ou moins le caractère mythique et fantastique. Cependant chaque objet est comparé à des pierres précieuses, une autre notion liée au début avec l'océan comme un réservoir de trésor caché. Parmi ces objets, le poison *Hala-Hala* produit pendant le barattage peut représenter la force destructive cachée au fond de l'océan capable de détruire le monde. Une interprétation moderne de ce poison peut être la pollution créée à cause des abus excessif de l'océan dans ce cas le barattage lui-même. *Parijata*, l'arbre planté dans

le paradis qui ne cesse pas à fleurir peut s'interpréter comme la flore. La lune ou *Chandra* est aussi présente parmi ces objets représentant le mouvement de la lune, ce qui donne l'impression que chaque soir, la lune émerge de l'océan et le lien que la lune et l'océan se partagent. L'attraction gravitationnelle de la lune sur la terre est la principale cause de la montée et de la chute des marées.

Enfin *Dhanvantri*, le médecin des *devas* (demi-dieux) émerge de l'océan tenant dans ses mains un vase plein d'*amrita* (le nectar d'immortalité). Tout de suite une lutte résulte pour acquérir le nectar d'immortalité entre les démons et les demi-dieux. Et avec l'aide de Seigneur *Vishnou* les demi-dieux gagnent la possession du nectar de l'immortalité qui les rend immortels. Le nectar d'immortalité cache dans l'océan peut symboliser plusieurs notions. Mais la notion qui sert notre perspective de l'écocritique est celle de la puissance inimaginable et incompréhensible de l'océan qui reste un mystère même aujourd'hui. Parmi tous ces objets, le nectar d'immortalité est en fait le plus complexe de l'océan qui nous sera toujours insaisissable ou qui pose plus de questions sans donner aucune réponse. Ce manque de clarté est transmis dans des réflexions écologiques où nous avons failli de prévoir les changements environnementaux véhiculés à cause de l'exploitation visée vers l'océan. Comme dans le cas de demi-dieux et de démons une fois après avoir obtenu le nectar d'immortalité ils oublient l'océan et le point focal bouge de l'océan au nectar de l'immortalité. De la même façon la manière dans laquelle l'activité humaine continue de perturber l'écosystème de l'océan est le souci le plus dominant de l'approche écocritique.

Même si la légende s'intitule le barattage de l'océan, d'une façon ou d'une autre, l'océan est marginalisé dans l'interprétation commune de cette légende. Le héros n'est pas l'océan mais c'est le nectar de l'immortalité le véritable héros. Une réitération du point focal vers l'océan rend son importance qu'il a perdue auparavant dans ce mythe le plus connu de tous les mythes. La relecture de ce mythe d'un point de vue l'écocritique bleu propose de revoir l'océan comme la source de création qui dans ce mythe finit par donner plus que ce que les deux côtés désirent. Du même point de vue, un rappel important de placer l'océan comme la plus importante entité ou l'objet dans cet épisode où ironiquement les démons pourraient continuer de torturer le monde si l'océan ne résout pas le problème pour les vaincre. Le héros dans cette histoire est ainsi l'océan qui, grâce à sa nature généreuse, donne plus que ce qui était attendu de lui au début.

À partir de cette analyse, nous pouvons constater que ce mythe présente une perspective élargie à l'égard de l'océan. On peut même conclure que l'imagerie de l'océan dans les textes littéraires et semi littéraires est présente mais elle n'a pas reçu l'attention qu'elle mérite. De plus, la récitation de ce mythe d'une perspective écocritique bleue pourrait affecter le lecteur sur le plan écologique et aussi sur le plan émotionnel grâce à l'aspect littéraire du texte. De ce point de vue, le mythe aurait donc la capacité d'influencer l'attitude du lecteur par rapport à l'environnement. Comme on a constaté dans la partie précédente, la crédibilité de ce narratif est le fait que ce mythe avec son essence mythique risque cependant de diminuer cette influence. En plus, un impact éventuel pourrait aussi dépendre de la crédibilité du récit. En même temps, il ne faut pas nécessairement qu'un ouvrage supposé mythologique soit réel pour pouvoir influencer les lecteurs. Au contraire, il pourrait être avantageux de pousser une histoire à l'extrême afin de capter l'intérêt du lecteur et de le faire réfléchir de façon critique et aussi aide son imagination sur le rapport qu'entretiennent les hommes avec le monde naturel et dans ce cas là, l'océan. À la fin, nous pouvons dire qu'une relecture de cette légende place

l'océan au centre de cet évènement mythique. Grâce à cette nouvelle perspective, l'océan réclame sa place qui était toujours au centre de la création de l'univers dans la mythologie indienne. Enfin, une relecture de ce mythe aiderait à promouvoir également une perspective écocritique de la couleur « bleu ».

Références

1. Greg Garrad, *Ecocriticism*, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxfordshire, 2004.
2. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm – *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (1996).
3. Charles Bressler – *Literary criticism: an introduction to theory and practice*, 1999.
4. Lawrence Buell – “*The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*” (1995) and “Toxic Discourse,” 1998.
5. Joseph Makus - *The Comedy of Survival: literary ecology and a play ethic*, (1972).
6. Brayton Daniel, “Shakespeare and the Global Ocean”, in L.D. Bruckner and D. Brayton (eds), *Ecocritical Shakespeare*, Farnham, Ashgate, 2011.
7. Brayton Daniel, *Shakespeare's Ocean: An Ecocritical Exploration*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2012.
8. Steinberg Philip, “Foreword: On Thalassography”, in P. Kimberley and J. Anderson, *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*, Oxon, Ashgate, pp. xiii–xvii, 2014.
9. Mentz Steve, *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2009.
10. Devedutt Patnaik, *Myth = Mithya: Decoding Hindu Mythology* Paperback, 2014.
11. Devdutt Patnaik, *Indian Mythology: Tales, Symbols, and Rituals from the Heart of the Subcontinent* Paperback, 2003.
12. Richard L. Thompson, *The Cosmology of the Bhāgavata Purāṇa: Mysteries of the Sacred Universe*, Institute for Vaishnava Studies; 1 edition (November 20, 2000).
13. Mallory, J.P.; Douglas Q. Adams *Encyclopedia of Indo-European Culture*. London: Fitzroy Dearborn Publishers (1997).
14. Greg Bailey (2001), *Encyclopedia of Asian Philosophy* (Editor: Oliver Leaman), Routledge.
15. Richard L. Thompson, *The Cosmology of the Bhāgavata Purāṇa: Mysteries of the Sacred Universe*, Institute for Vaishnava Studies; 1 edition (November 20, 2000).
16. Horace Hayman Wilson, *The Vishnu Purana Book VI*, 1.0 edition (April 16, 2009), Evinity Publishing Inc.

Essai sur Malgudi : monde imaginaire à travers trois éditions illustrées

Bhawna Singhmar

Résumé

Malgudi, une ville imaginaire sert de cadre pour presque tous les romans de R.K. Narayan. Cet article a pour objectif d'étudier la construction du mythe de Malgudi et son évolution à travers le rapport du texte et de l'image dans les éditions illustrées du roman indien d'expression anglaise *Swami and Friends* (1935) de R.K. Narayan et de sa traduction française *Swami et ses amis* (1986). Le présent essai tente de répondre aux deux questions pertinentes sur la construction et l'évolution du mythe moderne de Malgudi notamment :

- A partir de quel moment un personnage littéraire devient acteur d'un mythe moderne ?
- Comment est-ce que l'iconographie contribue à faire évoluer le mythe moderne du monde de Malgudi.

Mots-clés : Malgudi, *Swami and Friends*, mythe moderne, iconographie, éditions illustrées.

La petite ville imaginaire de Malgudi sert de cadre au récit des aventures des écoliers Swami et ses amis pendant l'ère coloniale (les années 1930). La fiction littéraire des aventures de Swami et ses amis repose sur les souvenirs d'enfance de l'auteur R.K. Narayan. Parallèlement la création de la ville fictive de Malgudi s'inspire de la région où il a vécu. Le roman *Swami and Friends* (1935) non illustré à l'original fut adapté à une série télévisée avec quelques dessins fixes (*cartoons*) de Laxman (frère de Narayan) intitulée *Malgudi Days* (1986). Cette adaptation avec des dessins en images fixes en début de chaque épisode aurait motivé les éditeurs anglais (Puffin) à lancer une édition pédagogique abrégée de l'original intitulée *Malgudi School days* (2010) avec les nouveaux dessins de Laxman, une introduction de Shashi Deshpande et une annexe en fin de volume comprenant une supplémenteaire sur le couple auteur-dessinateur, l'adaptation télévisée, le personnage principal ainsi que sur la ville Malgudi. Cet ouvrage fut encore une fois publié dans la même collection Puffin en 2014 avec des dessins dynamiques du style bande dessinée de Lavanya Naidu et adapté aux plus jeunes sans éléments pédagogiques explicites mais avec une carte illustrée de *Malgudi* au revers de la couverture du livre relié.

Swami and Friends : adaptations audiovisuelles et republications

Romans originaux	Adaptations audio-visuelles	Republications/ Nouvelles éditions suite aux adaptations audiovisuelles
<i>Swami and Friends</i> , Hamish Hamilton, London, 1935.	<i>Malgudi Days</i> , 1986, National Indian television, Doordarshan et ULTRA DVD's Mumbai, 1987.	<i>Malgudi School days</i> , illus. R.K Laxman, Puffin, 2010, <i>Malgudi School days</i> , illus. Lavanya Naidu, Puffin, 2014.

Une des caractéristiques du mythe est la pluralité des versions ce qui se vérifie déjà dans les différents recueils de conte qui font vivre le monde imaginaire de Malgudi dans l'Inde du 21^{ème} siècle. On constate aussi dans le cas de *Swami and Friends* dont nous trouvons des traductions dans plusieurs langues étrangères ainsi que dans plusieurs langues de l'Inde que cette œuvre de fiction acquiert une dimension mythique. Dans le cadre de cet essai nous nous limitons à la traduction française et hindi. Nous trouvons une traduction française de *Swami and Friends* publiée et rééditée en 1983 et 1986 sous le titre *Swami et ses amis* (1983) : l'édition non illustrée de 1983 fut suivie par la version illustrée en *Livre de poche* (jeunesse) en 1986.

En effet, la multiplication des versions de ce roman nous indique que la fiction est érigée en mythe par le passage à l'adaptation télévisée et aux éditions illustrées. En d'autres termes, la diffusion de masse par le passage au cinéma et par les différentes versions du personnage et de son monde imaginaire est une des raisons de la mythification de l'œuvre. Donc les multiples versions d'une fiction littéraire contribuent à la faire évoluer et à construire une « nouvelle mythologie ».

Comme observé précédemment pour des éditions illustrées, l'iconographie est au secours de l'évolution du mythe de Malgudi et de Swami, c'est pourquoi la première traduction française *Swami et ses Amis* (1983) sans illustration était suivie par une version illustrée par Françoise Boudignon. Cela était aussi le cas avec beaucoup de versions illustrées en anglais. On attache une importance significative à l'iconographie pour faire vendre des éditions nouvelles. A ce propos Guillaume Bardet et Dominique Caron dans leur livre *Littérature et langages de l'image* (2013:37) constatent que pendant le XIX^e siècle l'illustration devient la préoccupation majeure des éditeurs pour un lectorat plus nombreux et avide d'images. Les éditeurs célèbres le réalisent en réunissant l'écrivain le plus aimé et l'artiste le plus populaire du pays comme on peut le voir également dans le cas de R.K. Narayan et R.K. Laxman dans l'édition *Malgudi School days*. Par ailleurs ils associent une valeur pédagogique aux livres illustrés pour enfants qui confère à l'apprentissage une valeur ludique puisque cela donne envie d'apprendre et de lire. Ce fait explique pourquoi les livres pour enfants étaient abondamment illustrés et c'est encore le cas (2013:38). Cependant, il est à noter que la traduction en hindi reste non illustrée ce qui rend cette traduction peu présente dans les vitrines de grandes librairies du pays.

L'analyse du rapport texte-image dans la fiction littéraire de *Swami and Friends* nous aiderait à montrer comment l'iconographie arrive au secours de l'imaginaire. Pour l'objectif de cet essai, nous avons choisi le chapitre intitulé « *Broken Panes* » du livre original portant sur l'épisode de la manifestation contre les Anglais, que nous étudierons dans chaque version illustrée mentionné précédemment dans cet essai.



L'épisode patriotique du calot brûlé vu par l'illustrateur Laxman et l'illustratrice LavanyaNaidu (couleurs)

La version de 2010 (Puffin) ne contient qu'une illustration de Laxman par chapitre et dans ce chapitre Window Panes/Vitres brisés qui traite d'une manifestation nationaliste contre les Anglais, Laxman choisit d'illustrer le moment où imitant un acte symbolique, Swami brûle son calot d'écolier dans un feu, incitée par la foule manifestant contre les vêtements importés du Lancashire en signe de révolte. Le dessin de Lavanya Naidu est très proche de celui de Laxman : elle a aussi illustré le même passage étant donné que ce passage a une grande importance pour projeter Swami comme un jeune héros participant à l'indépendance de l'Inde.

En plus, Lavanya Naidu ajoute deux autres illustrations dans le même chapitre où Swami et ses amis s'amuse à briser les vitres de l'école en jetant des pierres pour se révolter contre l'école anglaise. Lavanya fait un petit ajout graphique dans son illustration qui n'est d'ailleurs pas mentionné dans le texte, en montrant Swami qui brise une vitre en jetant non seulement des pierres mais aussi un énorme encrier qui creève l'écran, le symbole de révolte n'en est que plus fort. Dans un autre dessin, elle a illustré le passage où Swami après être battu par le directeur quitte l'école alors que ses camarades punis sont debout sur les pupitres.



Illus. Lavanya Naidu

La traduction française a choisi le même passage pour illustrer mais au lieu de dessiner l'acte de manifestation, son dessin porte sur la conséquence de sa participation à la manifestation où l'un des policiers ayant l'intention d'attaquer Swami à cause de sa participation dans la manifestation pour chasser l'enfant lorsque la foule s'enfuit.

Dans tous ces cas, le choix de l'illustrateur contribue à fortifier l'imaginaire construit par l'auteur. L'iconographie étant un outil indispensable pour aider les lecteurs à visualiser la fiction, sert ainsi à la concrétiser. Les choix faits par l'illustrateur pour les passages à illustrer jouent en effet un rôle significatif pour matérialiser l'image de Swami et le récit dans l'esprit des lecteurs et par conséquent aident à mythifier le personnage et la ville où se situe le récit. Ces choix manifestent également la présence et l'interprétation du monde de Swami par plusieurs techniques propres à l'illustrateur que nous développerons dans la partie suivante de cet essai.



Swami et ses amis, illus.
Françoise Boudignon

Les techniques et les traits des dessins des illustrateurs

Les dessins de Françoise Boudignon sont caractérisés par des dessins noir-blanc avec des traits fins au crayon donnant des effets d'ombre et lumière. Le caractère sombre et violents situent ses dessins exactement dans l'époque de l'œuvre originale en marquant les

caractéristiques d'un village sud-indien. Ses dessins sont plus proches de la réalité de Malgudi puisqu'ils ressemblent aux scènes de l'adaptation télévisée. Au titre d'exemple, les deux dessins dans le chapitre « *Broken Panes* » révèlent d'être très violents focalisant sur l'expression de terreur sur le visage du Swami et la rage sur celui du policier comme projeté à l'adaptation à la télévision. La date de publication de la version française illustrée ainsi que les caractéristiques de ses dessins donnent l'indice que ces dessins s'inspirent fortement de l'adaptation au petit écran de *Swami and Friends*.

Les dessins de R.K. Laxman présentent le monde de Malgudi à travers le regard d'un enfant mais le style des illustrations est caractéristique du dessin de presse parfois proche de la caricature : avec des traits de crayon libre, ayant un minimum de décor (assez flou) mettant les personnages au premier plan. Ses dessins outre l'édition illustrée inclus dans l'adaptation télévisée offrent une dimension imaginaire différente, celle d'un monde peu réel face à l'adaptation cinématique télévisée qui présente un monde réaliste avec la précision du contexte, des personnages etc. Les images fixes à l'écran ayant un pouvoir évocateur différent de la représentation cinématographique, figent le personnage ce qui permet aux spectateurs d'avoir une vision moins réaliste et plus symbolique.

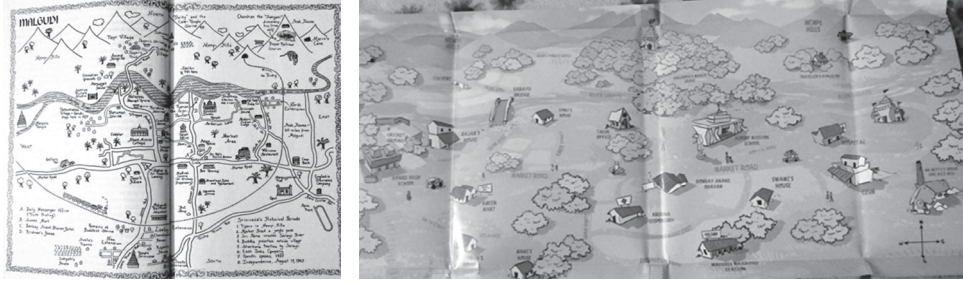


L'illustration de R.K Laxman pour la série télévisée *Malgudi Days*

En dernier lieu, le cas le plus révélateur du point de vue du style des dessins est la version illustrée de Lavanya Naidu qui a tenté de présenter le monde de Malgudi avec des effets empruntés à la bande dessinée au niveau de la qualité et des techniques des dessins du livre. Nous y observons des dessins colorés, pleine page en grand plan donnant l'impression des illustrations propres au dessin pleine page de la bande dessinée. La nouveauté dans sa technique réside dans le fait d'introduire des dessins multiples pour projeter l'image en mouvement et suggérer la séquence d'une activité. Ses dessins ont des lignes nettes et claires, ce qui permet de leur accorder la perspective et de les remplir avec des couleurs. Ils semblent captivants et sont plus proches de l'esprit des enfants.

Les dessins moins réalistes et violents dans cette version récente neutralisent la réalité brutale de l'ère coloniale. Cette approche rend la version ludique et privilégie l'univers imaginaire des enfants. La technique de Lavanya Naidu transpose une littérature ayant un but politique dans un univers enfantin grâce à ses dessins, sans oublier la couverture et la carte illustrée de Malgudi que nous traiterons dans la partie suivante de cet essai.

Cette évolution vers un univers plus enfantin que patriotique dans le style des illustrateurs de Boudignon (1986) en passant par le travail de Laxman (2010) jusqu'à celui de Lavanya Naidu (2014) tend à amplifier la mythification du héros Swami et de son monde. Tout comme il est possible de faire exister un mythe ancien dans le temps moderne à l'aide l'iconographie, Lavanya renouvelle la fiction mythifiée pour les jeunes lecteurs actuels.



Carte de Malgudi par Dr. James M. Fennelly et Lavanya Naidu

Les cartes du Monde de Malgudi

L'introduction des cartes stylistisées de la ville imaginaire de Malgudi et de ses environs de R.K. Narayan dans des éditions récentes consiste une nouvelle stratégie des éditeurs de renouveler l'édition ancienne. L'analyse de ces cartes révèle les choix esthétiques et idéologiques du créateur de la carte. Nous tentons d'esquisser la comparaison de deux cartes de Malgudi : la première est tirée du livre *Malgudi Days* (2006) qui reproduit fidèlement la carte faite par Dr James M. Fennelly pour illustrer son article intitulé « The city of Malgudi as an Expression of the Ordered Hindu Cosmos » alors que l'autre est tirée du livre *Malgudi School days* (2014) illustrée par Lavanya Naidu. Au niveau de l'esthétique, les deux cartes ont une approche typographique similaire avec des éléments miniatures (bâtiments, montagnes etc.) sur le fond de carte mais la première est un dessin noir et blanc et la seconde un panorama haut en couleurs. En outre la carte de Fennelly faite à partir du monde de *Malgudi Days* et extraite de son article savant cité plus haut, exhibe donc une série de précisions historiques dont les légendes des vignettes mais aussi une chronologie historico-religieuse.

Au niveau des éléments de la ville de Malgudi, nous observons que la carte de M. Fennelly comprend plus d'éléments géographiques et topographiques ainsi que plus d'institutions religieuses et politiques; tandis que la version de Lavanya n'offre que des constituants évidents du paysage de Malgudi comme la rivière Sarayu, les écoles de Swami (Board High School, Albert Mission School), la gare, quelques maisons de ses amis etc. Cela s'explique par le fait que la version récente est destinée à un public très jeune ce qui exige une adaptation simplifiée de la représentation de la ville selon la vision du monde des enfants. Cependant, l'autre carte tente de présenter la ville avec un ton religieux en marquant plus de temples et sanctuaires tels que « Iswara temple », « Ganesha Shrine », « Temple Srinivasa », « Hanuman Shrine » et « Remains of Buddhist Shrine » etc. et présente donc des références de l'ère coloniale comme « East India Company », « Englandia Insurance Company », « Intouchables Village ». Cela éclaire la dimension politique et culturelle de la carte consistant à représenter un monde hindou.

En conclusion, la première carte renferme Malgudi dans le temps de l'ère coloniale alors que la carte de Lavanya Naidu tente de libérer Malgudi de son espace géographique et du temps de l'époque coloniale en la rendant plus universelle, accessible et compréhensible pour les jeunes lecteurs d'aujourd'hui. Ces deux cartes contribuent chacune à sa manière à la mythification du Monde de Malgudi pour des publics différents.

Références

1. NARAYAN, R.K., *Swami and Friends*, London : Hamish Hamilton, 1935.
2. —, *Swami and Friends*, New York : Penguin Classics, 2006.
3. —, illus. R.K. Laxman, *Malgudi School days*, New Delhi : Puffin/Penguin, 2010.
4. —, illus. Lavanya Naidu, *Malgudi School days*, New Delhi : Puffin/Penguin, 2014.
5. —, tr. Anne-Cécile Padoux, *Swami et ses amis*, Paris : Acropole, 1981.
6. — tr. Anne-Cécile Padoux, illus. Françoise Boudignon, *Swami et ses amis*, Paris : Acropole, Livre de Poche Jeunesse, 1986.
7. BARDET, Guillaume, DOMINIQUE, Caron, *Littérature et langages de l'image*, Paris : Ellipses, 2013.
8. *Malgudi Days* (1986), Shankar Nag, TV Series, Door Darshan, New Delhi, Coffret DVD 1987, Ultra, Mumbai, d'après R.K Narayan, R.K. Laxman.

« De Gaulle meurt chaque jour pour mon film » : La poétique de la décolonisation dans *Emitai* (1971) de Sembène Ousmane

Arun Kumar NA

« Pourquoi voulez-vous que je sois comme le tournesol qui tourne autour du soleil ? Je suis moi-même le soleil. »
– Sembène Ousmane

Résumé

Depuis la naissance du cinéma, c'était manipulé par les réalisateurs occidentaux pour propager des images stéréotypées de l'Afrique et des Africains, souvent représentés comme les sauvages, incultes et naïfs. Le cinéma a été utilisé par l'administration coloniale comme un outil pédagogique faisant partie des tactiques d'assimilation de la dernière période du colonialisme français. L'idéologie sous-jacente de cette représentation des Africains avait un but didactique, de leur apprendre à se détester, de créer un sentiment de mépris envers leur propre culture et de créer un complexe d'infériorité chez eux ; on leur demandait de haïr leur *africanité*.

Lorsque « le cinéma du papa » a été enterré par une nouvelle génération de réalisateurs en France pendant les années 1960, le cinéma d'un autre « Papa » a eu naissance en Afrique, celui de Sembène Ousmane (1923-2007), vénéré aujourd'hui par les Africains comme « Papa Sembène » ; le père du cinéma africain. Il faisait partie d'une nouvelle bande de cinéastes militants africains qui donnaient naissance à un cinéma tellement distinct de tout ce qu'il existait jusqu'à ces temps-là en Afrique.

Comme d'autres cinéastes politiques de l'époque, il a été confronté à une question importante : comment trouver un équilibre entre la forme et le contenu du cinéma révolutionnaire ? Lequel était le plus important, le message ou la façon dont il était présenté ? Est-il suffisant de poursuivre les pratiques cinématographiques héritées des colonisateurs ou est-il nécessaire d'inventer un nouveau langage cinématographique approprié au cinéma politique de la décolonisation ? Comment situer le cinéma de Sembène dans le contexte plus large du mouvement du Troisième Cinéma ? Cette communication essaiera d'analyser certaines questions identiques en utilisant le film *Emitai* (1971) de Sembène. J'argumente que ce film n'est pas seulement une production culturelle du tiers monde que nous pourrions lire comme un document anthropologique afin de comprendre des diverses réalités socio-historiques, mais simultanément, c'est aussi une production artistique d'un artiste militant qui s'exprime à travers le moyen du film en profitant des techniques esthétiques et des choix artistiques exclusifs à ce médium particulier.

Mots-clés : *Emitai*, Sembène Ousmane, Troisième Cinéma, décolonisation, Afrique.

Introduction

Emitai (1971) était le troisième long métrage réalisé par Sembène Ousmane. C'est un film basé sur des incidents authentiques qui ont eu lieu à Casamance au Sénégal. Le film raconte

les brutalités de l'armée française dans un petit village de la tribu Diola pendant le régime de Vichy et par la suite, celui de Charles de Gaulle. Il parle de la conscription forcée des hommes par l'armée coloniale ainsi que de la résistance acharnée des villageois contre l'extorsion de leur riz par l'administration coloniale afin de nourrir ses troupes combattant de la Seconde Guerre mondiale en Europe. Le film a été immédiatement interdit en France et dans tous les pays d'Afrique francophone, sauf au Sénégal où il a été interdit pendant un an, mais l'interdiction a été levée grâce aux manifestations.

Les études existantes disponibles sur *Emitai* sont peu nombreuses. Néanmoins, celles-ci traitent ce film surtout comme un texte socio-historique ou anthropologique, en négligeant le fait que le texte dont il analyse est bien un film, au sens le plus formel du terme, dans lequel le metteur en scène a utilisé des techniques propres au cinéma pour raconter les événements.

À travers cet article, j'essaie d'établir que le film *Emitai* (1971) de Sembène Ousmane n'est pas seulement une production culturelle du tiers monde qu'on pourrait lire comme un document anthropologique afin de comprendre des diverses réalités socio-historiques, mais simultanément, c'est aussi une production artistique d'un artiste militant qui s'exprime à travers le moyen du film en profitant des techniques esthétiques et des choix artistiques exclusifs à ce médium particulier.

Dans son article, Pfaff fait une analyse psychanalytique d'*Emitai* en utilisant les théories freudiennes. Celui-là emploie le complexe d'Œdipe afin de tirer un lien entre les Africains, les Européens et la terre d'Afrique dans le film. En utilisant cette théorie, elle focalise plus sur l'émasculation métaphorique des hommes africains que les femmes qui montrent la résistance contre l'armée coloniale. Par cette imposition freudienne sur *Emitai*, elle prouve ce que Harrow dit dans sa critique de la théorie freudienne du film, il dit cela « (...) utilise les catégories explicitement pro-patriarcales (œdipienne) de la psychanalyse pour affirmer des arguments anti-patriarcaux ». (52) Cependant, hormis quelques références en passant à la signification sémiotique de certains objets montrés dans le film, elle reste totalement insensible aux aspects purement cinématographiques du film.

Tomaselli, Shepperson et Eke (regardez Harrow) critiquent notamment l'approche psychanalytique dans l'étude des films africains. Les notions psychanalytiques développées en Occident, dans le contexte d'une société industrielle, capitaliste bourgeoise, ne trouvent pas leur place dans les modalités de la culture africaine qui a toujours été plus communautaire qu'individualiste. Dans un contexte plus large, la nature individualiste de la théorie psychanalytique ne lui permet pas de comprendre les sensibilités sociales et communautaires qui prévalent dans les cultures du Tiers monde.

Jorge Sanjinés, il évoque aussi la nature contrastée des sociétés bourgeoisies et des sociétés du tiers monde en parlant de leur lien avec la psychiatrie. Il dit :

Dans la société bourgeoise, les problèmes individuels sont exagérés excessivement. En revanche, dans la société révolutionnaire, ils sont résolus en étant mis en rapport avec les problèmes collectifs... (288)

Je vais commencer mon analyse en examinant certaines des techniques de montage utilisées par Sembène dans *Emitai*. Tout d'abord, je vais étudier l'importance de la scène d'ouverture. Ensuite, je procède à une analyse des scènes qui démontrent la rupture entre le son et l'image. Par la suite, je vais examiner l'utilisation du montage soviétique par Sembène. Et enfin, je termine par une analyse de la scène de clôture du film.

La scène d'exposition

Le film commence avec le texte suivant : Je dédie ce film à tous les militants de la cause Africaine. Le plan d'exposition du film est un plan statique, fixe, un grand plan d'ensemble qui démontre la nature pastorale et la lenteur temporelle au village. Ceci est le premier de nombreux plans d'ensemble du film. En parlant de l'utilisation des plans statiques par Sembène, Ukadike établit des parallèles intéressants. Il dit que « l'utilisation de caméra statique et les effets des plans d'ensemble rappellent la notion d'identification psychologique d'André Bazin dans la relation publique-image... ». (99)

La persistance des plans ainsi que la caméra fixe permettent au spectateur de ressentir la lourdeur du temps, elle lui donne suffisamment de temps pour réfléchir à ce qu'il voit sur l'écran. Le cinéaste radical bolivien, Jorge Sanjinés explique que le temps de réflexion accordée au spectateur est un facteur important qui définit et différencie le Troisième Cinéma des cinémas impérialistes. Il dit :

La communication artistique révolutionnaire doit être poursuivie à travers la stimulation de la réflexion, alors que toute la machinerie formelle des médias impérialistes est destinée à étouffer la pensée et à soumettre la volonté. (287)

Nous voyons d'abord un pêcheur qui se dirige vers la caméra, suivi d'un grimpeur de palmier. Les deux jeunes hommes sont pris en embuscade par des soldats qui se cachaient dans les buissons de part et d'autre du sentier de manière rapide et violente, ce qui contraste avec le ton décontracté du début. Après les avoir enlevés, les soldats jettent dans la brousse leurs équipements, respectivement l'aviron et l'engin utilisé pour grimper aux palmiers. Un peu plus tard, lors d'un plan en travelling obsédante, les équipements utilisés par les hommes, ont maintenant montré suspendus, abandonnés autour d'un arbre près de la place principale du village, symbolisant à nouveau la destruction des moyens de subsistance traditionnelle des indigènes pendant la colonisation.

Le décalage diégétique

L'espace diégétique de ce film est marqué par un élément subversif important qu'on puisse appeler le marqueur principal dans les premiers films de Sembène Ousmane et selon Vlad Dima, une tendance omniprésente dans la tradition cinématographique ouest-africaine. Il s'agit de la rupture entre le son que nous entendons et l'image que nous voyons à l'écran. Une disharmonie intentionnelle est produite comme un effet esthétique qui démontre la spécificité du langage cinématographique de Sembène.

Dans l'une des séquences importantes qui se déroulent à l'intérieur du bâtiment administratif français, dans une ville éloignée du village, il utilise cette rupture son-image pour expliquer la domination des gouvernements coloniaux ainsi que l'hypocrisie des devises tant vantées de la République Française. À partir d'une scène où deux officiers de l'armée entrent en conversation, la scène coupe à montrer la récolte de riz qui a lieu dans le village de Diolas, tout en maintenant et en transposant le son ; la conversation entre les deux officiers dans le plan précédent, comme voix off. Il s'agit d'un choix esthétique utilisé pour montrer le rôle du pouvoir, en particulier le pouvoir de la parole, celui qui a le pouvoir de prononcer a aussi le pouvoir de dominer. Les officiers Français, situés géographiquement loin du village,

délibèrent sur le sort de la récolte de riz et sur la taxation. Leur conversation est juxtaposée avec des images de femmes diolas en train de récolter les rizières mûres.

Par la suite, avec un plan moyen, on nous montre un buste de Marianne maintenu sur un piédestal couvert par le drapeau français à l'intérieur de la chambre de l'officier de l'armée. Ce plan est également accompagné par la conversation concernant l'achat de tout le riz du village comme taxe. La rupture son-image est fabriquée ici pour montrer l'hypocrisie des valeurs françaises représentées par Marianne et les trois couleurs. La France épouse les valeurs de la révolution française telles que la liberté, l'égalité et la fraternité, ainsi que les valeurs des Lumières de liberté universelle et de rationalité. Cependant, il semble que leurs actions en Afrique soient en contradiction directe avec ce qu'ils prêchent dans le monde entier.

L'éclairage de ce plan a été mis en place de telle sorte que l'ombre de Marianne tombe sur la carte de Sénégal accrochée au mur en arrière-plan. Ainsi, la discussion s'ouvre vers des termes tels que « le continent noir » qui est associé à l'Afrique dans l'imaginaire européen, concrétisé par les écrits de Henry Morton Stanley, Joseph Conrad etc. Elle symbolise le fait que le colonialisme français a poussé l'Afrique vers une ère de ténèbres.

Encore une fois, à travers le désaccord son-image, Sembène tente de sympathiser avec les tirailleurs et fait preuve de l'hypocrisie des Français. Après avoir être enrôlé dans l'armée, un groupe de jeunes hommes traverse le village, guidé par le sergent noir et d'autres tirailleurs, en route à Dakar et puis vers l'Europe et d'autres régions de l'Afrique pour défendre les intérêts français pendant la Seconde Guerre mondiale. En marchant, ils chantaient « *Maréchal, nous voila!* », la chanson composée par Montgard à la louange du Maréchal Pétain en 1941.



Un pano-travelling, lent des marcheurs coupe à un zoom en montrant le monument Demba et Dupont à Dakar, puis un zoom out et finalement un insert montrant les engravements à la base du même monument qui dit « Au créateurs de l'Afrique-Occidentale française et à la gloire de l'armée noire ». Ce monument a été construit par les Français en 1923. Le chant de la scène précédente se poursuit tout au long de cette transition, il est juxtaposé aux images de cette statue. Cette coupe franche spatio-temporelle où la chanson persiste dans l'espace diégétique est pour montrer la sympathie de Sembène envers le malheur des tirailleurs et également pour démontrer que les Français ont des attitudes hypocrites. Ce sculpture, un

autre moyen de diffusion de l'idéologie coloniale avant le cinéma, nous montre un soldat français blanc et un tirailleur africain, symboliquement, en marche. Ils ont été nommés respectivement Dupont et Demba, car ils étaient les noms français et africains les plus communs de l'époque. La main du soldat français est sur l'épaule du tirailleur, symbolisant une fois de plus l'attitude paternaliste et condescendante de la France envers les Africains. Le soldat français guide symboliquement le soldat africain vers la *liberté* et la *civilisation*. En présentant la statue, accompagnée des chants après nous avoir montré comment les jeunes hommes ont été enrôlés par force dans l'armée et comment les villageois ont été maltraités par les forces françaises, Sembène met en évidence l'hypocrisie gargantuesque des Français et la puissance de l'art en tant qu'appareil idéologique de l'État colonial. Sembène essaie de nous dire que ce monument n'est pas vraiment un symbole de la camaraderie des Français et des Africains, mais plutôt un rappel des mensonges, des tromperies et de la violence de l'époque coloniale.

La déshumanisation

Dans une scène qui se passe au village, après que l'armée française ait pris le contrôle et ait gardé les femmes en otage sous le soleil afin de les contraindre à révéler où le riz a été caché, nous voyons l'influence du montage soviétique dans *Emitaï*. A travers une série de sept plans qui montrent les femmes du village malmenées et forcées de s'asseoir au soleil et les animaux domestiques tels que les cochons, les chats, les chiens, les poules etc. qui errent librement à l'intérieur du complexe du village. Montrant ainsi l'existence déshumanisée dans laquelle les villageois ont été poussés à la suite de la colonisation européenne débridée et brutale.

Cette séquence illustre le concept de déshumanisation, une partie essentielle du colonialisme, dont Fanon avait déjà parlé dans *Les damnés de la terre*. Il dit :

(...) ordre est donné de ravalier les habitants du territoire annexé au niveau du singe supérieur pour justifier le colon de les traiter en bêtes de somme. La violence coloniale ne se donne pas seulement le but de tenir en respect ces hommes asservis, elle cherche à les déshumaniser. (23)



Leur liberté leur a été retirée et maintenant une puissance extérieure décide de leur destin. Le montage comprend des plans alternatifs qui tentent de communiquer des concepts contrastés tels que la liberté et l'esclavage. Mais de manière paradoxale, il démontre également la résilience des femmes diolas, même après avoir subi des épreuves aussi humiliantes et torturantes, elles restent fidèles à leur attitude de non-coopération. Les femmes résistent courageusement aux assauts de l'invasion coloniale dans leur espace domestique. Ils montrent

l'esprit de communauté et de camaraderie en se défendant les uns les autres. Lorsque les hommes se cachent à l'intérieur du sanctuaire et de la forêt sacrée pour délibérer d'un plan d'action sans grand succès, les femmes chantent des chants de résistance et dissuadent toute avancée violente de la part de l'armée. Par exemple, alors qu'elle se trouve sous le soleil, une femme utilise un chapeau de foin pour se protéger du soleil et pour protéger son bébé. Lorsque le sergent tente de le lui enlever, une autre femme se lève et le lui reprend. Cela représente la solidarité parmi les femmes du village. Cette petite scène rappelle une scène célèbre du plus célèbre film de Sembène, *La Noire de...* (1969), où Diouana, la servante noire, tente d'arracher un masque africain des mains de sa maîtresse blanche.

La scène de clôture

La rupture entre le son et l'image est utilisée à nouveau dans les séquences de clôture. Dans la toute dernière scène, au moment où l'image à l'écran disparaît, le texte quitte l'espace diégétique du film et entre dans le domaine du réel. La dernière image que l'on voit est celle des tirailleurs à genoux tirant sur les villageois qui sont alignés au milieu de la ferme, en désobéissant aux ordres de l'armée de porter le riz jusqu'à leur bureau. Ils refusent de marcher seulement quand ils entendent le bruit des femmes qui chantent les rites funéraires du petit garçon que l'armée a abattu.

Dans cette séquence, la première scène est un plan en hauteur montrant la danse funèbre, accompagnée des chants. Ensuite, une coupure est faite et on voit les hommes qui marchent, portant le riz sur leur tête, escortés par des officiers de l'armée. Les chants de la scène précédente résonnent bien que faiblement dans l'espace diégétique, les hommes l'entendent et ils décident que la mort est plus honorable que la soumission. Dans le film, c'est la première position politique prise par les anciens du village.

Nous ne voyons pas en fait les villageois se faire tirer dessus, nous n'entendons que les coups de feu. Pour que la violence soit plus affective sur le spectateur, elle doit être cachée. Elle ne doit pas être une violence explicite et gratuite, mais plutôt une violence omniprésente, implicite et probable. Les coups de feu sont entendus dans l'espace extra-diégétique, lorsque l'écran est vide. Ceci symbolise la violence continue et implacable à laquelle ont été confrontés les Africains non seulement pendant la période coloniale, mais même après l'indépendance, comment ils ont été manipulés et exploités par les anciens colonisateurs à travers de nombreuses formes de contrôle comme le néocolonialisme et l'aide financière.

Résistance – Vers un nouveau langage cinématographique

Cette partie est divisée en trois. Dans la première, je me concentre sur la nécessité d'un nouveau langage cinématographique des peuples opprimés. Ensuite, j'étudie les choix formels faits par Sembène pour subvertir le langage cinématographique dominant. Enfin, j'essaie de tracer une généalogie du cinéma politique africain, de Sembène à aujourd'hui.

Le problème avec le mimétisme

Les choix formels faits par un artiste seront régis par ses inclinations idéologiques... Nous ne pouvons pas attaquer l'idéologie de l'impérialisme en utilisant ses propres astuces formelles et ses techniques malhonnêtes, dont la raison d'être est de stupéfier et de tromper. Non

seulement de telles méthodes violent la morale révolutionnaire, mais elles correspondent aussi structurellement à l'idéologie et au contenu de l'impérialisme. (Sanjinés, 287)

Généralement, dans les pays nouvellement libérés, les structures mises en place par les régimes coloniaux, oppressifs sont héritées par l'élite bourgeoisie. On attribue souvent cette raison à l'échec des pays décolonisés à se transformer avec succès en démocraties progressives. Si l'opprimé se contente d'imiter le système de l'opprimeur, aucun progrès ou changement radical n'aura lieu dans leur société. Cela entraînera la stagnation du développement, la corruption et finalement l'autoritarisme, comme cela a été évident dans de nombreux pays africains. Selon Fanon, « la décolonisation est très simplement le remplacement d'une espèce par une autre espèce d'hommes. » (39)

Ce problème de mimétisme était le plus visible dans la littérature africaine. Nous voyons comment le premier groupe d'écrivains africains a été piégé dans l'obscurité de l'ambiguïté. Ils étaient des produits du système éducatif français, qui imitaient les anciens colonisateurs afin de devenir comme eux, afin de devenir *libres*. Ainsi, d'une certaine manière, ils se sont soumis au discours colonial et n'ont pas réussi à retrouver et à développer la subjectivité refoulée du peuple colonisé.

Comme le cinéma a été adoptée comme moyen d'expression par les Africains bien plus tard que la littérature, ils étaient conscients des pièges qui se cachaient à l'intérieur de cette approche de mimétisme. Dès le début, il est évident qu'ils travaillaient consciemment au dépassement de ce piège idéologique. Ils croyaient que lorsque le médium ou le langage utilisé par l'opprimeur est emprunté par les opprimés, il doit être reformulé de manière à permettre la récupération de leur subjectivité perdue et à leur donner la capacité de produire et de reproduire des connaissances en utilisant les bases de leurs propres systèmes traditionnels, sans les contraintes et les barrières imposées par le conditionnement colonial de l'esprit. Alors la nécessité de reformuler le langage cinématique de l'opprimeur.

Le griot et sa caméra – *Africa Shoots Back*

Lorsque Sembène a tourné et est sorti son premier film *Borom Sarret* en 1963, c'est devenu le premier long métrage réalisé par un Africain noir en Afrique. Dans le cadre du programme français de déshumanisation et de suppression de l'expression de la population native d'Afrique, une législation a été introduite en 1934, le décret Laval, qui niait aux Africains le droit de tourner des films dans leurs propres pays. Sembène a tenté de récupérer l'agentivité du sujet Africain qui avait été refoulée par la violence coloniale. Il se réveille cette subjectivité en transgressant le mode d'expression visuelle dominante du colonisateur ; le cinéma.

C'est la récupération par la réintroduction et la réintégration *mutatis mutandis* des systèmes de connaissance traditionnelle avec les systèmes de connaissance modernes ; surtout imposés aux Africains à la suite du projet de modernisation coloniale. Ainsi, il donne naissance à un *anti-cinéma*. Dans l'esprit de Caliban de Shakespeare, Sembène apprend le langage cinématographique de son oppresseur, une formation médiatisée par son allié idéologique ; Sembène a étudié la cinématographie au studio Gorki en Union soviétique sous la tutelle de Donskoï et il était également membre du Parti Communiste Français. Il subvertit cette langue et l'utilise pour lutter contre le colonialisme et le néocolonialisme Français, Sembène l'utilise comme un outil pour émanciper son peuple.

Traditionnellement, même si l'on dit que le cinéma est un média d'images et de sons, l'image avait une position hégémonique sur le son. Sembène, avec la rupture entre le son et l'image, déstabilise cette structure. Le son devient le facteur le plus important dans son film. La perte du pouvoir d'expression à travers le son et la récupération éventuelle de ce pouvoir est un facteur thématique important du film *Emitaï*. Cela est considéré comme l'incorporation de l'esthétique de la tradition orale au cinéma. La voix a une grande importance en Afrique, c'est le moyen de transmission des connaissances traditionnelles. L'écriture leur a été imposée par les colonisateurs, ce qui a entraîné la chute de la tradition orale. Ici, il revivifie cette vieille tradition en la reformulant et en l'intégrant dans le langage cinématographique inventé par les colonisateurs; une vengeance poétique.

Cependant, entre le cinéma et la littérature, Sembène préfère la littérature. Il dit qu'il préfère la littérature au cinéma, mais c'est un luxe, de nos jours, la littérature est un luxe. Bien que le cinéma soit un médium dispendieux, il bénéficie d'une meilleure reconnaissance de la part du public. Il a donc décidé de se concentrer sur le cinéma plutôt que sur la littérature, car il estimait que c'était le meilleur véhicule pour communiquer avec une population surtout analphabète. Cela rappelle une remarque de Herzog, faite un peu plus tard en 1977, lorsqu'il a déclaré que « le cinéma n'est pas l'art des savants, mais des analphabètes ». (83)

Sembène a découvert que pour défendre son peuple et sa culture, il devra surmonter de nombreux obstacles. Toute sa vie, il a été harcelé par le problème de la censure de ses films. Pendant les années 1960 les Français cherchaient à reconstruire leur réputation et leur image internationale qui se détériorent à cause de guerres en Indochine et en Algérie. Ces événements ont eu un impact négatif sur les Français, tant sur le plan politique que moral. Ainsi, tous les films Africains produits par des sources françaises ont été soumis à une forte censure. Pour surmonter cet obstacle, Sembène s'est tourné vers sa communauté et ses concitoyens. Il a collecté du matériel cinématographique par l'intermédiaire d'amis en Europe et a obtenu le soutien financier de sa communauté. En ce qui concerne la distribution et la projection, il s'est chargé lui-même de cette tâche. Il parcourait le Sénégal en transportant ses stocks de films et son projecteur afin de montrer ses films au public visé, le peuple africain. Ainsi, il ne s'est pas seulement libéré du langage cinématographique dominant de l'opresseur, il s'est aussi libéré des mains du contrôle impérialiste sur d'autres aspects du cinéma.

La censure n'était pas limitée à l'Occident, de même façon, ses films ont été critiqués et interdits plusieurs fois par au Sénégal. Il a toujours trouvé la volonté de continuer à lutter. Il justifiait son traitement des sujets controversés en disant que « Je n'ai pas fait ce film pour satisfaire le gouvernement, mais pour aider les Africains à penser à eux, à ne pas pleurer, mais à penser à eux ». (Johnson, 5)

Lors d'une conversation avec John Singleton sur la censure et la réception de ses films en France, Sembène dit que « C'est normal. Je dis les Européens et particulièrement la France, a une politique néo-coloniale. Que ce soit de droite ou de gauche ». Au cours d'une conversation avec John Singleton sur la censure et la réception de ses films en France, Sembène dit que « C'est normal. Je dis que les Européens et particulièrement la France, ont une politique néocoloniale. Que ce soit de droite ou de gauche ». Une fois, lors d'une conversation, quelqu'un lui a demandé si *Emitaï* avait été projeté en France, il a répondu de façon humoristique que « chaque fois que je veux montrer ce film, cela tombe sur un « jour de deuil pour de Gaulle ». De Gaulle meurt chaque jour pour mon film. » (45)

Dans *Emitai*, la violence du sauvage, telle qu'elle a été établie par le discours colonial, se transforme et se baptise comme la résistance de l'âme opprimée, colonisée. Dans un geste symbolique, le garçon, un représentant du futur de l'Afrique, dansant pendant la cérémonie funéraire, prend le pistolet abandonné là par un tirailleur et le dirige vers le ciel, plus précisément vers le soleil, puis, pour un instant, vers la caméra, il regarde vers la caméra. La puissance de cette image, accompagnée des chants à l'unisson des femmes, symbolise la reprise du pouvoir par le peuple opprimé. Ils prennent les armes et pointent vers leurs oppresseurs, le soleil et le spectateur européen. Le changement de point de vue est également hautement symbolique.

Tout comme le garçon qui dirige son fusil vers ses oppresseurs, Sembène, le cinéaste africain, dirige sa caméra vers les anciens maîtres coloniaux, comme un acte de défi et d'affirmation de soi. En leur montrant le point de vue des colonisés, le cinéaste africain souligne les injustices et la violence de la période coloniale.



Ici, c'est important de comprendre que la violence que nous voyons à l'écran n'est pas équivalente à la violence de l'opresseur. C'est la violence de libération, autrement dit, la résistance. Le grand cinéaste révolutionnaire brésilien, Glauber Rocha dit que dans les films militants, « l'esthétique de la violence est révolutionnaire plutôt que primitive. Le moment de la violence est le moment où le colonisateur prend conscience de l'existence du colonisé. Ce n'est que lorsqu'il est confronté à la violence que le colonisateur peut comprendre, à travers la violence, la force de la culture qu'il exploite. Tant qu'il ne prend pas les armes, l'homme colonisé reste un esclave. Le premier policier a dû mourir avant que les Français ne prennent conscience de la présence des Algériens. » (219)

Un griot à l'écran – Sembène, l'acteur

Comme beaucoup d'autres écrivains et cinéastes africains postcoloniaux, Sembène se qualifiait souvent comme un griot. Il a non seulement inculqué au cinéma certains éléments esthétiques de la tradition orale, mais a également joué dans certains de ses films où, dans la plupart des rôles, il faisait ce que les griots avaient coutume de faire dans l'Afrique précoloniale. L'une des principales fonctions des griots était de faire rire les gens par des remarques facétieuses et perspicaces.

Il fait exactement cela dans *Emitai*, où il interprète le rôle d'un tirailleur et entre dans une dispute comique avec son sergent noir. En réalité, Sembène était un tirailleur dans l'armée française. Mais il précise que son portrait n'a rien à voir avec sa carrière militaire, il le fait

plutôt pour faire participer davantage des gens ordinaires, non formés, comme acteurs dans ses films. Pendant les premières années du cinéma, le public dans de nombreuses régions d’Afrique méprisait les acteurs à cause de certains parallèles historiques entre le cinéma et la tradition orale. Dans un entretien avec Pfaff, Sembène dit :

Cela me plaît de jouer dans mes films, cependant je ne joue pas de rôles qui sont délibérément liés entre eux tout au long de mes œuvres ou qui sont liés à ma personnalité ou à ma propre expérience... De façon pragmatique, ma participation dans mes films encourage les acteurs non-professionnels parce qu’au début, au Sénégal, on identifie les acteurs avec les griots, des gens de caste inférieure. (19)



Dans le rôle du tirailleur, Sembène questionne la logique de la promotion du Général de Gaulle ayant trois étoiles en détrônant le Maréchal Pétain, qui en avait sept. Il tente ainsi de faire une satire de la logique du système Français et se moque de ses structures de pouvoir. Après la prise de pouvoir du régime de Vichy par de Gaulle, on remplace l’affiche de Pétain qui avait été collé dans le village par celle de Charles de Gaulle. Ces changements semblaient extrêmement déroutant et rigolant pour les tirailleurs, à qui les officiers blancs demandent simplement d’obéir et de respecter la personne qui figure sur l’affiche. Ceci montre que la puissance coloniale Française était un véritable monstre sans visage, elle était une structure oppressive plutôt que la tyrannie d’un individu.

Le film politique africain post-décolonisation – Une généalogie

Dans son article, Tejumola Olaniyan identifie trois phases distinctes dans le développement de la littérature africaine. Il y avait d’abord la première période, dans les années 1950, lorsque les Africains ont commencé à écrire dans la langue des colonisateurs. Cela comprenait également des mouvements tels que la Négritude, qui a commencé dans les années 1930 en France. Le second groupe comprenait surtout des écrivains de nature militante, anticoloniale et nationaliste. Tejumola Olaniyan dit que « leur littérature est caractérisée, de façon stylistique, par une plus grande maîtrise de l’art, évidente dans le remodelage simultané des formes européennes empruntées et l’appropriation critique des formes africaines indigènes. » (274) La troisième phase, la plus expérimentale, a eu lieu après les années 1970.

De même manière, je propose de catégoriser le développement du cinéma africain en trois périodes. La première période du cinéma africain a été marquée par une intense présence idéologique de l’anticolonialisme et de l’anti-impérialisme à la fois au niveau de la forme et du contenu comme le montrent les films de Sembène, Mahama Johnson Traoré, Moustapha

Alassane, Oumarou Ganda, Souleymane Cissé etc. C'est la naissance du cinéma politique africain. La deuxième période a été, selon moi, une période d'expérimentation complexe de l'esthétique formelle et de reformulation radicale de la grammaire cinématographique, comme dans les films de Djibril Diop Mambéty. Entre la troisième et la deuxième phase, il y avait une période transitoire qui a été marquée par une sorte de métissage en ce qui concerne les sujets traités et sur le plan esthétique. Les films d'Idrissa Ouédraogo seraient un bon exemple pour cette période. Finalement, la période contemporaine montre que les cinéastes ont échappé « le piège » idéologique créé par la première génération de cinéastes. Les cinéastes étaient désormais ouverts à la discussion de nouveaux problèmes, sociaux, locaux et globaux, en fait, les frontières entre le local et le global commencent à disparaître. Je considère l'influence significative de la mondialisation comme une raison d'être de l'émergence de ce cinéma africain post-national. Je pense notamment à des cinéastes tels que Mahamat-Saleh Haroun, Moussa Touré, Abderrahmane Sissako, etc. Ils traitent principalement de thèmes tels que l'immigration, la mondialisation etc. J'appelle cette phase actuelle la mort du cinéma politique africain tel qu'il a été conçu par les pionniers du cinéma africain; le mot « politique » a maintenant perdu son ancienne signification et a acquis des dimensions nouvelles et globales.

Je suis parfaitement conscient du fait qu'une telle catégorisation peut sembler une généralisation excessive. Elle est, en effet, essentialiste et donc limitée dans sa fonctionnalité. Elle néglige, sans doute, les caractéristiques inter-génériques et hybrides du cinéma africain, mais je déclare qu'une telle catégorisation est essentielle pour comprendre la généalogie et l'évolution du cinéma dans l'Afrique *postcolony*.

Conclusion

Le cinéma colonial a joué un rôle majeur dans la colonisation de l'Afrique. Il a hérité et poursuivi le travail effectué par les systèmes de connaissances et les modes de représentation artistique coloniaux qui existaient avant son invention. Il a aidé avec succès le colonisateur blanc à créer un sentiment d'infériorité et d'aliénation qui a entraîné une attitude de mépris de soi chez les Africains noirs.

Lorsque les autochtones africains, pendant la décolonisation, ont commencé à utiliser le cinéma pour s'exprimer, leurs films ont souvent été mal interprétés ou simplement ignorés avec condescendance. Cette attitude est née de la persistance de la mentalité coloniale qui considérait toujours les productions culturelles africaines comme infantiles et indignes de la valeur artistique. Les capacités esthétiques de cinéastes noirs comme Sembène ont toujours été remises en question et leurs œuvres ont été réduites à des textes dépourvus de qualités esthétiques purement cinématographiques. Cette attitude paternaliste et méprisante peut être considérée, d'un point de vue encore plus large, celui qui a ensuite affecté toutes les productions culturelles du *tiers monde*.

Néanmoins, c'est incontestable que le film *Emitaï* de Sembène Ousmane est un film soigneusement conçu qui utilise des dispositifs esthétiques uniques et innovants, pour accompagner le contenu narratif puissant et contemplatif. En fait, j'argumente que Sembène a tenté de subvertir le langage cinématographique dominant utilisé par l'Occident à travers le film *Emitaï*. Il y est arrivé par la création d'une rupture consciente entre la représentation visuelle et le son qui l'accompagne. Cette asymétrie contribue non seulement à déstabiliser le langage

cinématique employé par les colonisateurs et les impérialistes occidentaux, mais aussi à mettre en évidence les paradoxes qui existaient au sein du discours colonial, principalement en ce qui concerne la mission civilisatrice.

Il ne prétend pas parler un langage universel du cinéma tel que promulgué par l'Occident. Mais plutôt, il a réalisé ce film dans le contexte particulier de la tribu Diola de Sénégal. A travers ce film, il essaie de toucher d'autres peuples du monde qui ont été confrontés à des violences et des injustices coloniales semblables. Il parle le langage de la résistance.

Il essaie également de réécrire les récits et les histoires dominantes établies sur la colonisation, que les productions culturelles impérialistes occidentales présentent comme la vérité.

Il tente de faire revivre la tradition orale tombée dans l'oubli à la suite de la colonisation et de l'imposition des systèmes d'écriture occidentaux aux Africains. Il a emprunté certains éléments esthétiques à la tradition orale et les intègre dans l'esthétique du cinéma pour obtenir un langage cinématographique unique qui lui est propre et qui est propre à l'Afrique. Le son, l'élément clé de la tradition orale, détrône la domination de l'image. Cependant, il ne le fait pas au détriment de l'esthétique visuelle, il lui donne de l'importance chaque fois que cela est nécessaire, avec un grand savoir-faire et une maîtrise parfaite. Alors, dans le film *Emitaï*, même si le son et l'image coexistent en désaccord, la forme et le contenu sont en harmonie complète.

Références

Source Primaire:

1. Ousmane, Sembène. *Emitaï*, 1971. <https://www.youtube.com/watch?v=kdpnw7-1yL4&t=546s>

Sources Secondaires:

1. Dima, Vlad. "Violence Sonore Dans Le Cinéma De L'Afrique Occidentale." *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, no. 2, 2014.
2. Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris: La Découverte & Syros, 2002.
3. https://monoskop.org/images/9/9d/Fanon_Frantz_Les_damn%C3%A9s_de_la_terre_2002.pdf
4. Harrow, Kenneth [Ed], *African Cinema – Postcolonial and Feminist Readings*, Africa World Press, 1999.
5. Johnson, Thomas A. "A film force from Senegal". The New York Times. New York City, 27 January 1978. <https://www.nytimes.com/1978/01/27/archives/a-film-force-from-senegal-senegalese-controversy-encouraged.html>.
6. Kent, Leticia, "Werner Herzog : Film is not the art of scholars, but of illiterates " The New York Times, New York City, 11 Septemeber 1977, p.83.
7. MacKenzie, Scott, [Ed], *Film Manifestos and Global Cinema Cultures : A Critical Anthology*, 1st ed., University of California Press, 2014.
8. Mbebe, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press. 2001.
9. Ngugi Wa Thiong'O et Manthia Diawara. *Sembène : the making of African Cinema* (film documentaire), 1994.

10. Niang, Sada. *Nationalist African Cinema*. Lanham, MD : Lexington Books, 2014. Print.
11. Olaniyan, Tejumola. "Africa : Varied Colonial Legacies". Schwartz, Henry and Ray, Sangeeta [Eds]. *A Companion to Postcolonial Studies*. Blackwell. 2005.
12. Pfaff, Françoise. *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film*. Greenwood Press, 1984.
13. Pfaff, Françoise. "The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema" in Gadjigo, Samba [Ed], *Ousmane Sembène- Dialogues with Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, 1993.
14. Solanas, Fernando et Getino, Octavio, Vers un troisième cinéma : Notes et expériences pour un cinéma de libération dans le Tiers Monde. http://collections.cinematheque.qc.ca/wp_content/uploads/2015/06/Solanas_Cin%C3%A9ma-politique_2_eq.pdf.
15. Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back : Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford : James Currey Ltd. 2003.
16. Ukadike, N. Frank. "WESTERN FILM IMAGES OF AFRICA: GENEALOGY OF AN IDEOLOGICAL FORMULATION." *The Black Scholar*, vol. 21, no. 2, 1990, pp. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41067682.

L'écriture dans les œuvres de Patrick Modiano : entre le réel et l'irréel

Alok Pathak

Résumé

Lauréat du prix Nobel de la littérature, l'écrivain français contemporain Patrick Modiano, dépeint sans cesse la période de l'Occupation et de la Seconde Guerre mondiale dans son univers romanesque. Les événements historiques et personnels de cette période constituent le cadre de ses récits. Mais comment évoquer un passé non-vécu et le représenter dans une écriture fictive ? Faut-il s'appuyer sur le style réaliste afin de parler de l'une des époques les plus sombres de l'histoire française ou chercher une toute nouvelle manière d'analyser le passé sans le réduire aux chiffres et aux nombres ? Comment appréhender de façon adéquate les horreurs de l'Occupation ? Face à ces défis, Patrick Modiano essaye de créer un monde romanesque qui échappe aux contraintes liées à un genre ou à un style particulier. Cet article a pour objectif de mettre en lumière cette spécificité du roman modianesque qui se situe entre le réel et l'irréel.

Mots-clés : l'Occupation, la mémoire, le roman.

Considéré comme 'le Marcel Proust'¹ de notre temps, l'écrivain contemporain de la littérature française Patrick Modiano a écrit plus d'une trentaine de livres de divers genres, y compris les chansons, les romans, les bandes-dessinées, un scénario du film (*Lacombe Lucien*) et quelques pièces de théâtre. Son tout premier roman, *La place de l'étoile*, a été publié en 1968, et son dernier *Souvenirs dormants* a vu le jour en 2017. En 2014, Patrick Modiano s'est vu décerner le prix Nobel de la littérature pour son 'art de la mémoire' avec lequel il a évoqué 'les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation'². À l'opposé de la raison nostalgique derrière l'évocation du passé chez Marcel Proust, la ressouvenance des bribes du passé constitue une nécessité existentielle pour Modiano. Il est en effet né au cours de la dernière phase de la Seconde Guerre mondiale, le 30 juillet 1945 à Paris. Il se définit lui-même comme 'un enfant de la guerre' (Modiano, 2014). Cette guerre a effacé la trace des millions d'individus laissant ainsi un grand vide dans la mémoire collective et personnelle. L'écriture chez Patrick Modiano se transforme en un outil indispensable pour remplir ce trou de la mémoire afin de résoudre les énigmes de l'identité et du passé.

Or, la mort des victimes, le silence de ceux qui ont pu survivre à la tragédie de l'Occupation mais voulaient 'très vite l'oublier' (Modiano, 2014), l'effacement systématique des textes et documents liés aux camps de concentration et la création de plusieurs mythes liés à la résistance française ont empêché Modiano de développer une écriture démontrant une certaine stabilité et certitude ce qui a été le cas dans les travaux de Marcel Proust. L'un des grands défis auquel Patrick Modiano a été confronté était celui de dépeindre une période qui semblait se produire de manière réelle tout en échappant à la compréhension humaine. Ainsi

1. <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/09/nobel-prize-literature-winner-patrick-modiano-hailed-modern-marcel-proust>, consulté le 10 septembre 2018.
2. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/summary/>, consulté le 8 octobre 2018.

se pose la question : de quelle façon présenter une époque où ne régnaient que le mystère, l'incertitude, la menace et la suspense ?

Face à ces problèmes, Patrick Modiano tente de construire un récit intemporel, libre des contraintes de temps et de vérité. Il parvient tout d'abord subtilement à mettre en lumière les faits historiques de l'Occupation et des années suivantes dont il souligne l'importance. En même temps, la fiction permet à l'écrivain de dépasser la limite qu'impose le manque d'informations précises du passé.

Entre le réel et l'irréel

La première étape, celle de tisser un récit intemporel, revient à produire un 'effet de réel' dans les romans. Roland Barthes est le premier à utiliser la notion d'un 'effet de réel' par laquelle il voulait mettre en exergue la technique littéraire dans un roman, dont la fonction est de créer une impression de la 'réalité' chez le lecteur (Barthes, 1968). L'univers qu'un auteur reconstruit dans l'espace écrit apparaît vrai grâce à cet outil d'écriture. En plus, il précise que le but ultime d'un cadre romanesque est toujours de présenter le monde dans le détail, l'idée que Stendhal souligne lorsqu'il compare un roman à un miroir (Stendhal, 1830). A titre d'illustration, le réalisme voulait dépeindre la réalité, le naturalisme la nature subtile des alentours, le surréalisme la réalité inconsciente et le postmodernisme la réalité changeante. En bref, décrire la réalité constitue l'essence d'un roman. Barthes rapportait : 'Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel ...' (Barthes, 1978). Même dans les romans modianesques, nous remarquons le rôle que 'l'effet de réel' joue dans la création d'un univers qui paraît être réel.

Patrick Modiano s'appuie sur cette technique afin de minimiser la prise du contexte historique sur la façon dans laquelle le passé doit être présenté : linéaire et logique. En raison du manque de sources, de la disparition de gens et du problème de l'oubli, il n'est pas possible de rester fidèle à la notion du passé dans le cas des narrateurs modianesques. Cependant, l'auteur ne peut pas choisir un modèle du genre fantastique qui remettrait en question la crédibilité de ce qu'il raconte et rendra vain l'objectif même de cet exercice (le devoir de mémoire). Ainsi, il crée un 'effet de réel' pour combler le trou présent dans la remémoration du passé. Cette technique apporte une stabilité à la narration et restructure des faits historiques ou imaginaires dans un nouveau modèle, créant ainsi l'illusion que le nouveau passé structuré est le réel.

Une lecture rapide et simple de deux romans *Les Boulevards de Ceinture* et *L'Herbe des Nuits* produit le même effet de la réalité chez un lecteur. La présence des noms de personnages, de rues et des endroits à Paris, de vrais numéros de téléphone, de marques (Dannie de *L'Herbe des Nuits* bois toujours un *Cointreau*), une description détaillée des personnages (par exemple, le vêtement de Muraille dans *Les Boulevards de Ceinture*) ou des alentours (la chambre dans laquelle Dannie et Jean entrent à l'insu du concierge dans *L'Herbe des Nuits*) « rassurent » le lecteur à propos de la validité des récits. L'ensemble de ces détails minutieux crée un univers complet (un effet de réel). En fait, les deux romans sont remplis des données précises concernant le milieu, l'époque et les personnages. Le lecteur y croit et commence à chercher le lien entre le livre, le milieu que le cadre romanesque constitue et le contexte socio-historique afin de bien placer l'histoire racontée dans un cadre temporel. En bref, grâce à ces descriptions et à l'idée que ce qui est donné est vrai et a un rôle, le passé créé dans les romans apparaît réel et authentique.

De plus, *Les Boulevards de Ceinture* commence avec la description d'une photo trouvée par le narrateur Serge Alexandre dans le bar du Clos-Foucré. Le narrateur détaille ce qu'il en observe : Muraille, Marcheret et son père assis dans ce bar (13). Il y a lieu ici d'observer que l'utilisation de la photo en tant que source de la ressouvenance du passé donne un sentiment d'assurance au lecteur que le narrateur lui dit ce qui est « réel » et « présent » dans la photo. La photo est en effet considérée comme une source objective du passé. En outre, l'effet de réel devient plus fort quand il décrit minutieusement l'ambiance de ce bar notamment boiseries et cheminée de brique, un reflet vague de la lumière sur le dossier et le mur, une éphéméride, une tête de chevreuil se détachant du mur et ainsi de suite (14). Roland Barthes explique que les descriptions ne jouent pas directement dans le progrès d'un récit mais contribuent à la stabilité du récit dans le roman et dans l'esprit du lecteur. Le roman modianesque suit précisément cet effet de style. Pareillement, le deuxième roman *L'Herbe des Nuits* commence avec la remémoration du temps passé à l'aide d'un carnet noir. Le narrateur, Jean, dit qu'il ne rêve pas mais raconte ce qu'il a vécu et noté dans ce carnet noir (11). Ainsi, les narrateurs modianesques prennent en confiance leur lecteur et le rassurent au sujet de la fiabilité des récits.

Une autre façon de créer l'effet de réel est d'insérer des faits autobiographiques dans le récit. Roland Barthes intitule cette méthode les 'biographèmes' d'après laquelle 'quelques détails, quelques goûts, quelques inflexions de la vie réelle sont ajoutés dans le récit' (Barthes, 1994). Patrick Modiano utilise des faits autobiographiques dans la création des personnages romanesques. En le faisant, il les rapproche de ceux qui ont réellement existé, y compris l'auteur lui-même. D'un côté, les personnages ressemblent aux vraies personnes, de l'autre côté il y a suffisamment de distances pour que les romans ne soient pas autobiographiques. Prenons par exemple, la ressemblance entre les narrateurs modianesques et Patrick Modiano : les deux narrateurs sont à la recherche du temps perdu et les deux sont écrivains. Serge Alexandre (*Les Boulevards de Ceinture*) est un écrivain à son 'temps perdu' alors que Jean (*L'Herbe des Nuits*) a déjà publié quelques romans. De plus, les deux narrateurs hésitent, comme l'auteur lui-même, à s'impliquer directement dans le passé. Par ailleurs, quelques incidents spécifiques comme le fait d'être amené au commissariat dans un 'panier de salade' (*Les Boulevards de Ceinture*) et l'adolescence tumultueuse de Jean (*L'Herbe des Nuits*) sont tirés directement de la vie de Patrick Modiano. De la même façon, la participation de Chalva Deyckecaire (le père de Serge Alexandre) dans des activités clandestines au cours de l'Occupation et sa disparition soudaine créent une ressemblance avec la vie du père de Patrick Modiano : Albert Modiano. De même la relation mystérieuse entre Dannie et Jean symbolise le rapport difficile entre l'auteur et son père. En dépit du fait qu'ils aient vécu ensemble, Jean n'a pas beaucoup d'informations sur Dannie. Pareillement, Patrick Modiano n'a jamais pu savoir le vrai métier de son père. L'implication de Dannie dans une affaire dangereuse et sa disparition sans laisser aucune trace évoquent en effet la mémoire d'Albert Modiano. En outre, certains d'autres personnages et d'événements chez Modiano sont basés sur des faits réels. Par exemple, Nettelbeck et Heuston soulignent que les personnages tels que Muraille et Marcheret (*Les Boulevards de Ceinture*) sont de vraies personnes (Nettelbeck et Heuston, 1986). Et l'activité dangereuse dans laquelle est impliquée Dannie est également basée sur un véritable événement : l'enlèvement et le meurtre d'un révolutionnaire marocain (l'affaire Ben Barka).

Ainsi toutes ces données historiques et biographiques dont se sert Modiano dans la construction de l'univers romanesque créent un effet de réel. Le lecteur peut considérer

que ces deux romans sont des représentations chronologiques de faits réels, et croire que tout ce qui y est écrit est vrai. Par conséquent, un nouveau passé restructuré dans l'espace écrit remplace le véritable passé inconnu chez Modiano. Mais l'effet de réel qu'engendre une abondance des données se dissipe bientôt avec le progrès de la lecture. Toutes ces 'biographèmes', ces détails minutieux concernant les personnages ou Paris ne mènent nulle part un lecteur. Les numéros de téléphone, par exemple, ne l'aident pas dans le dénouement du mystère concernant la disparition de Dannie. Pareillement, les informations minutieuses telles que Dannie buvant un *Cointreau*, des descriptions de rues et de métros parisiens ne servent à rien. De plus, l'effet de réel devient également inefficace à cause du manque d'un fil conducteur entre les différentes parties des romans. C'est pourquoi tous ces détails apparaissent comme des morceaux éparpillés, incapables de produire un sens cohérent du passé. D'un côté, les narrateurs revendiquent la réalité de l'histoire racontée dans l'espace écrit, de l'autre côté l'incertitude indique le contraire. Parallèlement à l'effet de réel, le doute est aussi inséré dans la narration. Par exemple, quelque fois les narrateurs modianesques laissent entendre qu'ils racontent véritablement leur passé. Mais de temps en temps ils montrent explicitement que toute la narration et tous les personnages ne sont qu'un produit de leur imagination.

« Une vieille photo, découverte par hasard au fond d'un tiroir et dont on efface la poussière, doucement. Le soir tombe. Les fantômes sont entrés comme d'habitude au bar du Clos-Foucré.³ »

Ainsi dans les phrases citées ci-dessus, nous observons le mélange de la certitude (la photo) et du doute (les fantômes). D'une part Jean dans *L'Herbe des Nuits* réfute qu'il ne peut pas rêver car il a un carnet noir où il a enregistré les événements historiques de sa vie, d'autre part il s'appuie sur l'imagination afin de trouver la réponse à ses questions. De la même façon, Serge Alexandre de *Les Boulevards de Ceinture* utilise la photo comme une preuve d'authenticité mais plus tard décrit qu'il écrit un *mauvais roman d'aventures* (148). Ce mélange de l'illusion de réalité et de la présence d'imagination impulse le fait que 'l'effet de réel' est en fait, dans les mots d'Aragon, un 'mentir-vrai' (Aragon, 1980). C'est-à-dire un processus visant à donner une enveloppe de la vérité aux nouvelles traces du passé créées dans l'espace écrit à l'aide de la fiction.

En guise de conclusion il convient de se pencher sur la raison pour laquelle Patrick Modiano ne se limite pas uniquement à 'l'effet de réel' mais ajoute également des aspects mystérieux et imaginaires dans le récit. Afin d'y répondre, nous nous référons au travail de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* où il analyse le lien entre l'acte d'écrire et la raison d'écrire. D'après Sartre, la littérature se distingue d'autres formes artistiques par sa fonction référentielle (Sartre, 1948). Une œuvre littéraire, la prose pour Sartre, se réfère à un phénomène extérieur, un contexte. Il mentionne également que le style choisi se dépend de la nature du sujet qu'un auteur veut décrire: le contexte.

« On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu ... Souvent, les deux [le sujet et le style] ne font qu'un, mais jamais ... le second ne précède le premier.⁴ »

3. Modiano, Patrick, *Les Boulevards de Ceinture*, Paris: Éditions Gallimard, 1972, p.14.

4. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, coll. Folio Essais, Paris: Éditions Gallimard, 1948.

Nous remarquons donc que le contexte social et historique influence le choix du thème et du style. A travers les exemples cités tout au long du texte, il est évident que le mélange de réel et d'irréel attribue un aspect particulier à l'univers modianesque: l'incertitude. Ainsi, chez Modiano le style d'un récit intemporel, entre le réel et l'irréel, n'est pas un choix littéraire mais pourtant un besoin. Ce style particulier devient une nécessité dans le but de s'approcher dans la mesure du possible d'une période inconnue. La fiction contrebalance l'effet de réel et crée par la suite un cadre romanesque instable et irréel. C'est un modèle adéquat pour dépeindre une époque caractérisée par des incertitudes, de mystères, de mensonges, de violences, de silence et de collaboration. Un récit flou, entre le réel et l'irréel, met en lumière la complexité et la multiplicité du passé et du monde. Un tel récit souligne en effet l'insuffisance des mots pour représenter la vie des millions de gens disparus sous l'Occupation.

Références

1. ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris: Éditions Gallimard, 1980.
2. BARTHES, Roland, 'L'effet de réel', *Communication*, 1968, n°11, pp.84-89.
3. BARTHES, Roland, *Leçon*, coll. Points Essais, Paris: Les Éditions du Seuil, 1978, pp.21-22.
4. BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola, Oeuvres Complètes, II*, éd. par Éric Marty, Paris: Les Éditions du Seuil, 1994.
5. MODIANO, Patrick, *Les Boulevards de Ceinture*, Paris : Éditions Gallimard, 1972.
6. MODIANO, Patrick, *L'Herbe des Nuits*, Paris: Éditions Gallimard, 2012.
7. MODIANO, Patrick, 'Verbatim: le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano', *Le Monde*, le 9 décembre 2014, https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html, consulté le 10 avril 2018.
8. NETTELEBECK, Colin et Penelope A. Hueston, *Patrick Modiano, pièce d'identité : écrire l'entretemps*, Paris: Lettres Modernes, 1986.
9. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, coll. Folio Essais, Paris: Éditions Gallimard, 1948.
10. Stendhal, Henri Beyle, 1830, *Le rouge et le Noir*, II, XIX, Édition Garnier, 1960, Paris : Éditions Livre de poche, 1997.

La traduction littéraire comme un acte politique. Traductions en hindi des œuvres littéraires françaises pendant la période coloniale en Inde

Nidhi Raisinghani

“A source can never be regarded as an innocent document. As it has been chosen to be translated, it is thought of in most cases as a read document whose purpose of communication has already been defined.”¹

Résumé

La traduction est un moyen de véhiculer les idées d’une langue à l’autre. Au fait, la traduction ne se concerne pas seulement au mécanisme linguistique mais aussi culturel. La traduction littéraire présente de nombreuses particularités linguistiques et socioculturels. Ainsi, nous pouvons affirmer que la traduction littéraire est l’un des principaux moyens de communication à travers les cultures. Avant d’entreprendre l’activité traduisante, le traducteur d’un texte littéraire doit prendre en considération de nombreuses particularités comme l’idéologie de l’auteur; le public cible, les conditions socioculturelles, l’aspect politique et ainsi de suite. Traduire des textes littéraires, cependant, n’est pas une tâche facile, car cela pose beaucoup de problèmes pour le traducteur. En Inde, la traduction était pratiquait depuis des siècles et son objectif principal était de rendre accessible les textes sacrés au peuple. Pendant la période coloniale, le mouvement nationaliste a donné la voie à la traduction des œuvres françaises en hindi. En 1923 le célèbre romancier indien Premchand, a traduit le roman *Thaïs* d’Anatole France en hindi. D’autres traducteurs comme Risabhcharan Jain et Ganesh Shankar Vidyarthi ont choisi de traduire Alexandre Dumas et Victor Hugo et ils ont donc poursuivi dans cette voie pour dévoiler un monde non britannique ainsi que non colonial. Le choix constitue un acte politique délibéré. C’était en quelque sorte chercher à libérer la culture indienne de la hégémonie de la langue anglaise des colonisateurs. Quel que soit l’approche adoptée par le traducteur d’une œuvre littéraire, il est observé que la traduction littéraire n’est jamais un acte innocent. Cet article propose, à travers des traductions des œuvres françaises traduites en hindi, de retracer le rôle joué par la traduction afin de renforcer les liens entre l’Inde et la France pendant la période coloniale en Inde. L’objectif de cet article est également de mettre l’accent sur certaines des questions qui peuvent restreindre la traduction correcte d’une œuvre littéraire et aussi, de réfléchir à la question de l’importance de la fidélité au niveau d’équivalence en contexte indien.

Mots-clés: Traduction-traduction littéraire-acte politique-période coloniale-œuvres littéraires.

A la lumière des traductions effectuées pendant la période coloniale en Inde, nous nous permettons de revisiter l’histoire dans le but d’analyser de nouveaux éléments qui changeront par conséquent les angles d’interprétation et enrichiront l’histoire en général. Dans cette

1. HEUSON Lane, MARTIN Jacky, *Redefining Translation : The Variational Approach*, Routledge, London, 1991, p.166.

optique, l'étude des traductions réalisées dans un contexte colonial offre une grille de lecture ou de relecture du passé, de l'histoire coloniale. Au fait, on découvre que, dans un tel contexte, la traduction a souvent été manipulée pour servir un projet colonial. La traduction a joué et continue à jouer un rôle majeur dans les domaines sociaux et politiques. C'est par le biais de la traduction que les idées politiques circulent d'un milieu à l'autre, favorisant les échanges et suscitant des débats.

La période coloniale a reconnu un lien entre les langues européennes et les langues indiennes par le biais de la traduction. L'anglais, dû à son statut hégémonique, occupait une place importante parmi ces langues européennes. Prenons l'exemple de la littérature française, les œuvres comme *Thaïs* d'Anatole France (1890) traduite en hindi en 1924 comme *Ahmkar* par Premchand, *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas (1850) traduite en hindi en 1931 comme *Quaidi* par Rishabhcharan Jain, *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo (1874) traduite en hindi comme *Balidaan* par Ganesh Shankar Vidyarthi. Ces œuvres littéraires françaises ont été choisies par les traducteurs indiens avec un objectif spécifique et leurs traductions en hindi sont devenues un moyen de protestation contre les anglais. Il est intéressant de remarquer que dans ces trois traductions, nous constatons des éléments de protestation contre les anglais. De plus, elles sont influencées par leurs engagements politiques et idéologiques. A vrai dire, ces traductions témoignent le fait que des œuvres littéraires françaises traduites en hindi, n'avaient pas pour simple but de faire connaître ces œuvres, mais bien de créer, par cet acte même, un espace politique en Inde pendant la période coloniale. Ces textes sont choisis à des fins spécifiques. D'une part, ces traductions se manifestent comme une arme pour marquer leur protestation contre les colonisateurs, d'autre part, elles sensibilisent des Indiens à solidariser dans la lutte pour l'indépendance de leur pays.

A titre d'exemple, nous citons le cas de l'œuvre d'Anatole France *Thaïs* traduite comme *Ahmkar* en hindi. Le choix de Premchand pour traduire *Thaïs* était intentionnel. Il a utilisé la littérature dans le but de sensibiliser le public aux problèmes nationaux et sociaux et a souvent écrit sur des sujets liés à la corruption, au système féodal, à la pauvreté, au colonialisme et au mouvement de la liberté indienne. Premchand a traduit plusieurs ouvrages non hindi en hindi. Ceux-ci comprenaient l'œuvre d'Anatole France *Thaïs* traduite comme *Ahmkar* en hindi. Le choix de traduire cette œuvre constitue un acte politique délibéré. Du fait, traduire un texte ne faisant pas partie du répertoire de la puissance colonisatrice, c'était en quelque sorte chercher à libérer la littérature de sa tutelle. Premchand a reconnu l'importance de la traduction comme un moyen important d'enrichir la littérature hindi mais en même temps il considérait que la langue hindi peuvent s'enrichir de son propre trésor ainsi que de la meilleure littérature du monde à savoir la littérature française. Donc, dans son essai intitulé *Upanyasa* il a fait un appel aux jeunes d'apprendre ces langues dans le but de traduire ses œuvres littéraires en hindi. A cet égard, Harish Trivedi a dit:

« A French text has been used by a Hindi Translator as a kind of stick with which to beat English literature. »²

Nul doute que, selon Premchand, la littérature française était la meilleure parmi toutes les literatures en Europe. C'est la raison pour laquelle, il a décidé de traduire en hindi *Thaïs*

2. TRIVEDI, Harish, 'India, England, France: A Post-colonial Translational Triangle', dans RAMAKRISHNA, Shantha, (ed.) *Translation and Multilingualism (Post Colonial Contexts)*, Pencraft International, Delhi, 1997, p.248.

d'Anatole France. Au fait, Premchand considérait que cette œuvre est la meilleure. Voici ce qu'il a écrit dans la préface de la traduction.

« यूरोप में फ्रांस का साहित्य सर्वोत्तम है। फ्रेंच साहित्य में अनातोल फ्रांस का नाम अगर सर्वोच्च नहीं तो किसी से कम भी नहीं, तार्ई, महोदय की एक अदभुत रचना है— हाँ, ऐसी विलक्षण साहित्य ककृति को अदभुत ही कहना उपयुक्त है। »

La littérature de la France est la meilleure en Europe. Anatole France est l'auteur le plus reconnu de la littérature française. *Thaïs* est une création exceptionnelle d'Anatole France. Certes, ce travail magnifique mérite d'avoir une valeur exceptionnelle³.

En guise d'introduction, il a déclaré que grâce au style d'écriture exceptionnel d'Anatole France et la richesse de la langue française, il a été poussé de traduire *Thaïs*. En plus, par le biais de sa traduction, il a mis en avant les liens entre la culture indienne et française et tout particulièrement sa haine profonde pour les anglais. Il déclare ouvertement dans la préface:

« हमने इसका अनुवाद केवल इसीलिए किया है कि हमें यह पुस्तक सर्वांग सुंदर प्रतीत हुई और हमें यह कहने में संकोच नहीं है कि इससे सुन्दर साहित्य हमने अंग्रेजी में नहीं देखा »

Nous avons assuré cette traduction parce que nous estimons que ce livre est exceptionnel. Nous n'hésitons pas à dire que nous n'avons jamais vu de littérature si belle dans la langue anglaise⁴.

Il n'est pas donc exagéré de dire que le choix de traduire l'œuvre d'un auteur français était donc un choix politique. Par rapport aux autres écrivains anglais, Anatole France était sans doute le meilleur. Cette traduction en hindi pourrait offrir une nouvelle ouverture aux lecteurs indiens qui souhaitent lire la littérature outre que la littérature anglaise. Cependant, dans la préface même, Premchand a déclaré que lors de la traduction d'un texte, il restait toujours fidèle au texte original. Malgré cette déclaration, nous constatons qu'il a fait des changements quant aux noms des personnages dans le texte. Prenons l'exemple suivant :

Le nom du protagoniste *Paphnuce* dans le texte a été traduit comme *Paapnashi*, celui qui détruit le péché. Un autre exemple frappant concerne le titre de l'œuvre *Thaïs* traduit en hindi comme *Ahmkar*, l'égo. De surcroît, les noms propres comme *Thébaïde*, qui est un nom d'un endroit, a été traduit comme *Tapo-bhoomi*, « Jérusalem des Sables », nom d'un endroit comme *Shaanti-kutir*. *Palémon*, le chef des moines comme *palam* ; *Macaïre*, un autre moine dans le roman, a été traduit comme *Makkaar*; *Antinoë* comme *Dharamashram*. Donc, par le biais de la traduction, Premchand a utilisé sa créativité dans le but de sensibiliser le public indien contre les colonisateurs. De plus, il a changé le nom *Ahmes* par *Ahmad*, un nom musulman. C'était donc un choix délibéré afin de montrer la fraternité entre les communautés Hindu-Musulman pendant la période coloniale.

De la même manière, Risabhcharan Jain a traduit *La tulipe noire* d'Alexandre Dumas comme *Quaidi* en hindi. Dans sa traduction, il a mis en lumière, le thème de l'amour entre les protagonistes au lieu de la recherche de la tulipe noire. Dans la préface, il dit que :

« ड्यूमा के “ब्लैकट्यूलिप” का हिंदी अनुवाद मैंने किया है। इसका हिंदी नाम मैं समझता हूँ, ठीक ही है। कैदी कर्निलास की प्रेम-कथा ही दरअसल इस उपन्यास का “थीम” है। »

3. Notre traduction.

4. Notre traduction.

J'ai traduit la tulipe noire en hindi. J'estime que le titre *Quaidi* en hindi est bien justifié parce qu'il s'agit de l'histoire d'amour du prisonnier *Cornlius* est, certes, le thème principal de ce roman⁵.

Pour Jain, le thème et l'histoire de la recherche de la tulipe noire n'étaient pas importants pour l'audience indien. Au fait, il estime que l'histoire d'amour du prisonnier était plus significatif pour les indiens.

Dans ses propres mots:

« हेग में जो हुआ, उसे भूलिए और डोर्ड में चलिए, जहाँ हमारी कहानी का नायक, कर्निलास-डी-विटकाध रम-पुत्र, वान बैरल रहता है। »

Oublions ce qui s'est passé en Hague, allons vers *Dord*, où habite, le protagoniste *Van Baerle*⁶.

Par ailleurs, Jain a traduit certains passages du texte original afin de faire la comparaison avec le mouvement pour l'indépendance de l'Inde et pour susciter l'esprit du nationalisme dans le pays. Nous constatons des ressemblances quant aux condamnations de *Baerle* avec celles de *Bhagat Singh*, *Sukhdev* et *Rajguru*, les combattants de la liberté de l'Inde.

« वह उन वीर पुरुषों में से था, जो सब प्रकार के कष्ट सिर झुकाकर सहलेते और हँस देते हैं। उसने चुपचाप उन अमानुषिक अत्याचारों को सहन कर लिया और "उफ" तक न की। »

Il appartient à la classe des gens courageux qui soutiennent tous les types d'oppressions en souriant. Il a été brutalement torturé mais n'a pas sorti un seul mot de la bouche.⁷

La traduction de Jain est un acte intentionnel afin de sensibiliser les indiens aux tortures des anglais. En outre, nous constatons dans sa traduction l'idéologie de Mahatma Gandhi :

« मैं निर्दोष हूँ, और शान्ति तथा संतोष के साथ फैसले की प्रतीक्षा करूँगा! »

Je suis innocent et j'attendrai le jugement, avec la patience et la paix⁸.

« अगर निर्दोष को दोषी समझ कर दण्डित किया जाए, तो उसका धर्म है कि शांति और आनंद के समय मृत्यु का आलिंगन करे, क्योंकि उस दशा में वह मृत्यु नहीं, बलिदान है। »

Si l'Etat trouve un innocent coupable, il est la responsabilité de cette personne d'accepter la punition parce qu'il ne s'agit pas de mort mais plutôt de sacrifice⁹.

De surcroît, la formulation des phrases par Jain indiquait le caractère oppressif du gouvernement des Anglais.

« जज वहाँ न्यायी नहीं थे, वादी थे। वे तो दंड देने के लिए नियुक्त हुए थे, छोड़ने के लिए नहीं। »

Les juges sont les procureurs pas juges, ils sont là pour punir les gens et non pour les libérer.

Nous apercevons que tout au long dans la traduction il a évité de traduire les noms propres, cependant il a traduit *Le Prince Guillaume d'Orange* comme *Prince William of Orange*, un titre lié au gouvernement oppressif des anglais.

5. Notre traduction.

6. Notre traduction.

7. Notre traduction.

8. Notre traduction.

9. Notre traduction.

Examinons l'œuvre *Quatre-vingt-treize* écrit par l'écrivain français Victor Hugo et traduit en hindi comme *Balidaan* (le sacrifice) par Ganesh Shankar Vidyarthi. Le titre lui-même donne des indications très claires sur l'approche de la traduction adoptée par Vidyarthi qui est un résumé de l'original.

Le traducteur Ganesh Shankar Vidyarthi a été étroitement lié avec la lutte pour l'indépendance de l'Inde. Au fait, Vidyarthi était tellement fasciné par la Révolution française de 1789 qu'il a valorisé les idéaux français pour le public indien dans la préface de sa version traduite. Cette note a mis en lumière, non seulement, les trois principes de la révolution française; liberté, égalité et fraternité mais aussi, il a mis en avant l'esprit de nationalisme et le sacrifice pour l'Inde en inspirant des événements en Europe particulièrement en France. Nulle part dans sa traduction, il a fait mention du fait qu'il a traduit l'œuvre en hindi depuis sa version anglaise, la langue du colonisateur. Il a donc retenu dans sa traduction des éléments qu'il a estimé, sont nécessaires pour ses lecteurs. Ainsi, au dépit des omissions dans sa traduction, Vidyarthi a réussi à inculquer le sentiment de la confiance et de la fierté dans ses compatriotes. Selon Vidyarthi, la traduction ne doit pas être la même que l'original.

Nous devons également préciser que ces traductions des œuvres françaises en hindi ont pris une part importante à la lutte pour l'indépendance de l'Inde. Nul doute que les principes de liberté, d'égalité et de fraternité sont parvenues sur le terrain indien par le moyen de la traduction des œuvres littéraires. Il n'est pas donc exagéré de dire que le rôle de la traduction était significatif dans la lutte pour l'indépendance du pays. Au fait, les traducteurs indiens ont cherché l'inspiration des œuvres littéraires françaises pour pouvoir inculquer l'esprit de nationalisme dans les indiens.

Nous venons d'analyser la manière par laquelle le choix de traduire un texte ainsi que le fait de le traduire « d'une certaine manière ». Par là même, nous entendons que la traduction n'est pas seulement ce qui relie, ce qui fait échanger il s'agit aussi d'une action qui s'insère dans des luttes d'influence et de concurrence.

Après avoir discuté les traductions pendant la période coloniale en Inde, force est de réfléchir à la question de l'importance de la fidélité au niveau d'équivalence en contexte indien. En s'appuyant sur les remarques des traducteurs dans le préface, nous nous demandons si ces traductions doivent être considérées comme acte de violence ? Ou bien la fidélité d'un traducteur dans un contexte donné doit être remise en cause? La traduction de Vidyarthi est une adaptation de l'œuvre de Hugo en n'intégrant que les éléments nécessaires pour pouvoir inculquer l'esprit de nationalisme dans les indiens. Il est donc nécessaire d'examiner, de cet angle, ces traductions faites pendant la période coloniale. En plus, le choix de Premchand de traduire un auteur français n'était pas un choix linguistique mais un choix idéologique. Il a considéré l'œuvre française meilleure que la littérature anglaise. Pour cette raison, il a voulu que ses lecteurs indiens connaissent un autre monde. Il est vrai qu'à l'heure actuelle nous sommes plus concernés à la notion de fidélité mais pendant la période coloniale, nous sommes plus intéressés à la créativité de la traduction.

Dans cette optique, nous croyons fortement que la liberté prise par les traducteurs par rapport au texte original, devrait être reconnu et jugé selon le temps ou la période pendant laquelle ces traductions sont faites.

Références

1. BASS NETT, Susan. *Translation Studies*, Routledge, London & New York, 1980. (Reimprimé en 1992).
2. BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions*, Editions Gallimard, Paris, 1995.
3. DELISLE, Jean, *L'Analyse du Discours Comme Méthode de Traduction, Théorie et Pratique*, Édition de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1984.
4. DUMAS, Alexandre, *La Tulipe Noire*, Baudry, Paris, 1850.
5. FRANCE, Anatole, *Thaïs*, Calmann-Lévy Editeurs, Paris, 1890.
6. HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Michel Lévy frères, France, 1874.
7. HOLMES, James S., *The Nature of Translation*, Mouton, The Hague, 1970.
8. JAIN, Risabhcharan, *Quaidi*, Ganga Pustakmala Karyalaya, Lucknow, 1931.
9. LEFEVERE, Andre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York, 1992.
10. PREMCHAND, Munshi, *Ahmkar*, S.K.Publishers, Delhi, 1923.
11. RAMAKRISHNA Shanta et Jawaharlal Nehru, *Cultural Transmission Through Translation: An Indian Perspective Dans Changing the Terms. Translating in the Postcolonial era*, Sous la direction de Sherry Simon et Paul St-Pierre, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.
12. SALIL, Suresh, *Victor Hugo aur Ganesh Shankar Vidyarthi*, Anuvad 67 (Apr-June), 1991.
13. SINGH, Avadhesh K., *Translation: Its Nature and Strategies*, In *Translation, Its Theory and Practice*, ed. Avadhesh K. Singh, New Delhi: Creative Books, 1996.

La Politique Linguistique Bilingue de L'Inde

Husain Abid Rizvi

Résumé

Beaucoup a été écrit sur le multilinguisme indien. Le nombre impressionnant de langues maternelles (1652) rapporté dans le recensement de l'Inde de 1961 est cité par tous ceux qui écrivent sur le multilinguisme en Inde. Ce fait fondamental qu'il existe une multiplicité de langues parlées en Inde fait l'objet de recherches depuis plus d'un siècle. Le premier enregistrement authentique des multiples langues parlées en Inde britannique a été rapporté dans la célèbre enquête linguistique de l'Inde (LSI) par George Grierson qui a été menée dans le premier quart du XX^e siècle. Le LSI a influencé et continue d'influencer la liste des noms de langues ainsi que le regroupement des langues dans les recensements décennaux de l'Inde. En effet, quiconque a fait des recherches sur les langues de l'Inde a été obligé d'utiliser le LSI comme point de départ. De nombreuses interprétations du phénomène multilingue existent. Alors que les spécialistes des sciences sociales ont proposé un certain nombre de théories pour expliquer la réalité multilingue complexe et dynamique et suggéré un certain nombre d'alternatives sur la façon dont cette réalité peut être gérée, les dirigeants politiques et les décideurs ont continué à interpréter la situation linguistique à la lumière de leur propre. Cette compréhension est souvent influencée par des considérations d'opportunité politique et l'urgence d'obtenir un consensus au niveau politique. Par conséquent, les politiques linguistiques ne sont généralement pas conformes aux scénarios linguistiques en constante évolution dans le pays.

Mots-clés: Le multilinguisme, politique linguistique, anglais, hindi, langues régionales, langue étrangère.

Introduction

La diversité dans le domaine de la culture, de la religion, de l'ethnie et de la langue est le trait le plus caractéristique de l'Inde. Cela est principalement dû à la longue histoire de l'Inde et au fait qu'elle abrite différentes cultures, ethnies et religions. En plus de cela, après une longue période d'isolement depuis 3000 av. Au 8^e siècle, l'Inde était gouvernée par les musulmans, y compris les Arabes, les Perses, les Turcs et les Afgans. Les Britanniques ont gouverné l'Inde pendant près de 200 ans. Par les musulmans, l'islam et le persan et dans une certaine mesure le turc, en particulier le vieux turc, L'anglais et l'occidentalisation ont été introduits en Inde. Ces développements historiques ont ajouté à la diversité de l'Inde dans tous les domaines.

Dans cette étude, je me concentrerai sur la politique linguistique et la position de la langue officielle de l'Inde. Pour ce faire, les évolutions historiques et les situations actuelles seront examinées. Parallèlement, la structure linguistique et son contexte social en Inde seront également étudiés. Enfin, les constats relatifs à la politique linguistique et leurs effets seront discutés.

La Structure Linguistique de L'inde

Aujourd'hui, quatre familles de langues sur douze familles de langues dans le monde se trouvent en Inde. Ce sont les indo-aryens, les dravidiens, les munda et les tibéto-birmans. Selon le recensement de 1971, plus de 1600 langues et dialectes sont parlés en Inde. Mais beaucoup d'entre eux sont parlés par un petit nombre de personnes. Seuls 281 langues et dialectes du pays sont parlés par plus de 5000 personnes chacun, la gamme étant la suivante (Gandhi, KL (1984) 1).

Parmi ces langues et dialectes, seuls quinze d'entre eux ont été choisis comme langues d'État dans la huitième annexe de la Constitution de l'Inde. Ces langues et leurs pourcentages par rapport à la population totale sont l'assamais 1,65, le bengali 8,17, le gujarati 4,72, le kannada 3,96, le kashmiri 0,46, le malayalam 4,0.

Marathi 7,62, Oriya 33,62, Punjabi 2,57, Sindhi 0,31, Tamil 6,88, Telugu 8,17, Hindi 38,04, Ourdou 5,22 et le sanskrit n'est parlé que par 2000 personnes. Lorsque ces langues sont classées en groupes linguistiques, les groupes linguistiques indo-aryens des États constituent 71,88% et le groupe linguistique dravidien constitue 26,66% de la population.

Les méthodes de catégorisation des langues sous la huitième annexe affectent la proportion de langues. Par exemple, 40 langues et langues maternelles sont mentionnées en hindi dans le recensement de 1971. Lorsque les méthodes de catégorisation changent, le pourcentage de langues change également.

En raison de la diversité linguistique, le bilinguisme sociétal plutôt que le bilinguisme individuel existe en Inde. Les locuteurs de l'ourdou ont le pourcentage le plus élevé de bilinguisme avec 22,1 %. Le pourcentage de bilingues dans les autres langues est Assamese 9,0%, Bengali 8,7, Gujarati 7,3, Hindi 55,1, Kannada 14,4, Kashmiri 10,2, Tamil 8,1 et Telugu 14. L'existence du pourcentage le plus élevé de bilingues parmi les locuteurs d'ourdou pourrait être due à son utilisation en milieu urbain. Selon le recensement de 1961, 40,3 % des locuteurs de l'urdu vivaient dans des zones urbaines (Prasad, N.K. (1979, 21-22).

Le Contexte Social Des Langues en Inde

Dans une société multilingue comme l'Inde, de nombreuses langues sont utilisées dans la vie quotidienne. Une langue peut être préférée dans les domaines des groupes domestiques et d'amitié, une autre pour l'administration et le travail, et une troisième langue dans le discours religieux. C'était exactement la situation au Pendjab au début du XX^e siècle : « le panjabi dans les groupes domestiques et d'amitié ; l'ourdou / anglais dans le travail, l'administration et l'éducation ; et les langues autres que l'anglais (ourdou / panjabi / sanskrit) pour le discours religieux » (Pandit, PB (1979) 4).

Historiquement, il n'y avait pas eu de langue dominante à travers le pays, sauf parmi les élites et l'enseignement supérieur. Il y avait une langue rituelle et religieuse, la langue de la cour et de l'élite, la langue de l'éducation et de la littérature et la langue de la maison et du quartier. Cette situation existe toujours et le choix de la langue pour différents domaines est fonctionnellement déterminé. Le bilinguisme fonctionnel n'a pas été maintenu par l'éducation formelle mais par l'apprentissage informel. Dans ce réseau de communication multilingue, chaque langue devient à son tour une langue de contact (Pandit, P.B. (1977) 8, 10, 12). Compte

tenu du nombre et de la répartition des langues, l'importance des langues de contact ou de liaison se comprend aisément. « Il y a un dicton qui dit que les langues en Inde changent tous les 60 à 80 kilomètres » (Kluck, K.A. (1986) 192). Les langues de contact ou de liaison à travers le pays étaient le sanskrit dans l'Inde ancienne. Le persan dans l'Inde médiévale et l'anglais à l'époque moderne. L'anglais est toujours choisi comme langue de liaison, en particulier par les élites, mais l'alphabetisation en anglais ne dépasse pas environ 3,5 à 4% (Kamat, A.R. (1980) 1063). Contrairement à ce contexte élitiste, le lien communicationnel traditionnel en Inde a été oral : hindoustani (Rao, V.K.R.V. (1978) 1028). L'hindoustani est utilisé dans les médias de masse et dans d'autres contextes pan-indiens, comme dans les forces armées, dans les chemins de fer indiens.

Une autre caractéristique des langues en Inde est que, d'une manière générale, il n'y a pas de relations directes entre les langues et les religions et les sous-cultures. Par exemple, alors que le pourcentage de musulmans dans la population indienne totale est de 11,2', le pourcentage de locuteurs d'ourdou dans la population totale est de 5,22' et en plus des musulmans, l'ourdou est parlé par les hindous et les sikhs (Srivastava, GN (1970) 116; Kamat, AR (1980) 1063).

En somme, les relations entre les langues et entre les langues et les religions, les cultures, les élites et les gens ordinaires sont très complexes. Cette complexité accroît la diversité des styles, des voies et des méthodes de communication. Cela rend également la planification linguistique plus difficile. C'est pourquoi la politique linguistique en Inde n'a pas été stable et est une question très controversée.

Mouvement National et Probleme Linguistique

Lors de la colonisation de l'Inde par les Britanniques au 18^{ème} siècle, l'anglais est devenu une lingua franca et en 1835, il est devenu langue officielle tant au niveau central que provincial ou étatique. Cependant, l'anglais n'était pas utilisé dans tout le système administratif. Dans l'administration de niveau inférieur, certaines langues régionales ont été utilisées. Par exemple, l'ourdou a été utilisé comme deuxième langue officielle et dans le dernier quart du 19^e siècle, l'hindi en écriture devanagiri a été reconnu comme langue de cour dans le Bihar et l'Uttar Pradesh. En termes d'administration linguistique, cette situation est appelée « bilinguisme horizontal » (Nayar, B.R. (1969) 58, 59, 97).

Depuis que les nationalistes ont commencé à lutter contre la colonisation britannique, le parti du Congrès, le chef du mouvement national en Inde, a attiré l'attention sur les langues des Indiens en tant que signe d'identité nationale. En fait, le Parti du Congrès s'était organisé sur la base des régions linguistiques et culturelles. Les dirigeants du Mouvement national étaient très sensibles à l'utilisation d'une langue indigène. Tout au long du mouvement, le besoin de développer les différentes langues maternelles (langues régionales) s'est fait sentir avec un éveil politique et une conscience régionale (Prasad, N.K. (1979) 49). Être contre l'anglais signifie être contre les dirigeants britanniques. Gandhi a exprimé cela « pour avoir banni l'anglais en tant qu'usurpateur culturel comme nous avons réussi à bannir le règne politique de l'usurpateur anglais » (Nayar, B.R. (1969) 12). Gandhi n'était pas contre les langues régionales, mais pour lui, une langue indienne commune pour un pays indépendant était une préoccupation majeure. Le rapport du Comité Nehru de 1928 a exprimé les frontières des États sur la base de facteurs linguistiques et le Parti du Congrès a accepté l'hindoustani

comme langue officielle du Parti (Laitin, D.D. (1989) 418). Bien que l'hindoustani soit la langue officielle du Parti, en grande partie en théorie, le problème de la langue n'a pas été résolu. Gandhi a souligné l'hindoustani comme langue officielle de toute l'Inde. Nehru a suggéré l'écriture ourdou ou nagari pour l'hindoustani. En effet, ces combinaisons pourraient être considérées principalement comme un compromis sur la question plus large hindoue et musulmane en Inde et la véritable loyauté était généralement envers l'hindi ou l'ourdou.

Comme on le voit tout au long du mouvement d'indépendance, la langue officielle avait une importance relative. Sous l'autorité charismatique de Gandhi et des relations entre hindous et musulmans, l'hindoustani a été choisi et partiellement appliqué comme langue officielle. De plus, il n'y avait aucun programme pour la mise en œuvre et le développement de l'hindoustani.

Indépendance et Langue Officielle

Normalisation des Langues

Il est bien connu qu'il existe deux stratégies d'aménagement linguistique : l'assimilation et l'intégration. Alors que la stratégie d'assimilation vise à éliminer la diversité linguistique au profit d'une seule langue, la stratégie d'intégration accepte non seulement la diversité linguistique mais également une ou plusieurs langues à des fins officielles (Nayar, B.R. (1969) 10). En Inde, avec une formule trilingue puis bilingue, la stratégie d'intégration a été acceptée au niveau de l'Union et des États.

La normalisation linguistique dans un pays est façonnée par des facteurs politiques, économiques, sociaux, culturels et les langues elles-mêmes. En fait, la langue, la normalisation fait partie d'une stratégie plus générale du rationalisme étatique. Le rationalisme de l'État suggère que, dans une certaine mesure, la normalisation linguistique est nécessaire au fonctionnement efficace et ordonné de l'administration de la société (Laitin, D.D. (1989) 416).

La normalisation linguistique ou la définition des langues officielles ne sont pas toujours soumises à des réglementations légales lorsqu'il existe un consensus sur une langue dans la société comme l'anglais aux États-Unis. En revanche, généralement dans les sociétés multilingues, il n'y a pas une telle langue dominante; par conséquent, il est nécessaire d'en choisir une comme langue officielle du pays. L'Inde, en raison de sa situation historique, politique, culturelle et sociale, a dû choisir sa langue officielle et la lier par la loi.

Cadres Juridiques des Langues Officielles

Trois ans après l'indépendance de l'Inde, le 26 janvier 1950, la Constitution de l'Inde a été acceptée. Dans la huitième annexe de la Constitution indienne, les langues de l'Union et des États ont été mentionnées. Selon la Constitution, l'hindi est la langue officielle de l'Inde et l'asemese, le bengali, le gujarati, l'hindi, le kannada, le cachemire, le malayalam, le marathi, l'oriya, le punjabi, le sanskrit, le tamoul, le télougou et l'ourdou sont des langues d'État. En 1976, le sindhi a été ajouté en tant que langue 15 «par la loi sur la Constitution (vingt et unième amendement)» (Gandhi, KL (1984) 13). Afin d'évaluer les langues officielles, cinq critères sont nécessaires. Selon les critères, une langue doit être (a) autochtone ; (b) parlée par une proportion substantielle de la population ; (c) populairement étudiée dans les

écoles et les collèges ; (d) riche en littérature, tradition et patrimoine national ; et (e) avoir un scénario (Gandhi, K.L., (1984) 13).

La Constitution a suggéré d'utiliser l'hindi comme langue officielle au niveau de l'Union et au niveau de l'État, les États possèdent leurs propres langues. L'anglais allait être éliminé en remplaçant l'hindi en quinze ans à partir de 1950 mais comme nous le verrons, à la suite d'une opposition à l'hindi, avec une concession politique, l'anglais est resté de facto langue officielle en Inde.

Développements et Promotion de L'hindi

De nombreux programmes ont été appliqués afin de promouvoir l'hindi par des organisations publiques, semi-publiques et privées. Quatre institutions importantes, à savoir le Conseil de terminologie scientifique et technique en 1951, la Direction centrale de l'hindi en 1960, Kendriya Hindi Shikshana Mandai, Agra, en 1960, et Ahil Bharatiya Hindi Sanstaha Sangh en 1964. En outre, un Comité central de l'hindi a été créé en 1967 sous la présidence du premier ministre. En plus de ceux-ci, des centres d'enseignement de l'hindi ont été ouverts par le gouvernement de l'Union dans les régions parlant et non l'hindi. Leurs nombres étaient respectivement de 55 et 108 en 1975.

De plus, le gouvernement central a fourni une aide financière aux États non hindi pour la nomination d'enseignants d'hindi dans les écoles (Gandhi, K.L. (1984) 102-105).

Les programmes de promotion de l'hindi comprennent l'écriture de livres originaux et la traduction, la fourniture de manuels à tous les niveaux, en particulier les niveaux collégial et postuniversitaire. En outre, de nombreuses incitations ont été fournies aux étudiants et aux auteurs dans les États non hindi. Les manuels de bureau, les codes et autres documents procéduraux du gouvernement indien ont été traduits en hindi. Le développement des médias de masse, en particulier de l'industrie cinématographique dans laquelle l'hindi est la langue la plus puissante, a aidé à faire prévaloir l'hindi (Pattanayak, D.P., (?) 6-9). Les autres médias de masse, la télévision et la radio, contribuent également à améliorer l'hindi. En 1949, la radio All-India a changé sa langue de diffusion de l'hindoustani à l'hindi. Les leçons ont commencé à la radio et ont duré jusqu'en 1962 (Gupta, D.J. (1970) 175). Aujourd'hui, les émissions de radio et de télévision sont principalement locales, mais tous les jours à 21 heures. tous les téléviseurs sont reliés à la radiodiffusion centrale dont la langue est l'hindi.

Tout au long de la promotion de l'hindi, les planificateurs linguistiques ont accordé plus d'attention à la codification de la forme de l'hindi standard qu'à la pratique de l'hindi par le grand nombre de personnes. Le résultat est de nouvelles règles grammaticales, de nouveaux sons, la sanskritisation de l'hindi et un stock lexical augmenté artificiellement.

Opposition à L'hindi

La controverse linguistique a commencé cinq ans après l'adoption de la Constitution. Au départ, les dirigeants non hindis espéraient que la mise en œuvre de l'hindi se ferait par la persuasion mais pas par l'imposition. Au bout d'un moment, ils ont estimé que les dirigeants hindis voulaient imposer l'hindi en utilisant les dispositions constitutionnelles. Cette perception a conduit à douter des dirigeants hindis. En effet, les dirigeants hindis utilisaient la domination du Parti du Congrès pendant la première décennie de l'indépendance de

l'Inde. Par conséquent, chaque mouvement pour placer l'anglais par l'hindi augmentait le degré de suspicion. Les dirigeants non hindis ont contrecarré l'application de l'hindi mais pas directement les dispositions constitutionnelles. Plus tard, ils ont changé de tactique pour réviser les dispositions substantielles. (Gupta, D.J. (1970) 188-190)

En fait, la source de l'opposition était essentiellement due au contexte culturel et historique des États. Par exemple, les États du Sud avaient une longue tradition de suspicion contre le Nord. Cette méfiance existait même pendant le Mouvement National. Pour le Sud, le Nord symbolisait une source potentielle de domination aryenne. L'utilisation de symboles aryens par le Nord a également contribué à l'aliénation des musulmans (Gupta, D. J. (1970) 190-191). En général, en ce qui concerne l'enseignement de l'hindi, l'opposition des États de l'Inde sur la base de « (1) Sud contre nord, (2) États côtiers contre arrière-pays ou (5) Famille de langues dravidiennes contre famille de langues indo-aryennes » (Nayar, B.R. (1969) 222). En raison de la rivalité linguistique, Madras, le tamoul, le Manipur, le Nagaland et certains territoires de l'Union comme Goa, Daman et Diu ont abandonné l'enseignement de l'hindi et ont admis l'anglais comme langue de liaison (Handa, RL (1985) 50-51 ; Gandhi, KL (1984) 100).

Une autre raison de l'opposition à l'hindi était que la nouvelle position de l'hindi était due à la langue officielle. Cela signifiait que les personnes qui parlaient hindi auraient plus de pouvoir dans la vie sociale, économique, culturelle et politique. C'était comme les relations entre les anglophones qui étaient généralement dans la classe supérieure et les non-anglophones dans le passé. En d'autres termes, les locuteurs de l'hindi profiteraient des non-locuteurs de l'hindi en fonction de l'opposition.

Les personnes et les dirigeants opposés à l'hindi soutenaient l'anglais comme langue officielle au niveau de l'Union. Certaines tentatives ont eu lieu pour introduire l'anglais comme langue officielle, mais leur demande n'a pas été acceptée dans la loi d'amendement de 1967. Cette résolution a apporté des gains aux partisans de l'hindi, mais aucun programme limité dans le temps ou échelonné pour le remplacement complet de l'anglais par Hindi (Gandhi, K.L. (1984) 68-69). En d'autres termes, avec cette résolution, l'anglais a été accepté de facto comme langue officielle de toute l'Inde.

L'anglais a été considéré comme une langue de bibliothèque et une langue de liaison entre l'Inde et les pays occidentaux développés. En fait, l'anglais a été utilisé par un petit pourcentage d'Indiens, environ 4% et généralement par les élites. Historiquement, les personnes parlant anglais ont profité de la vie sociale, économique, politique et culturelle. Par conséquent, ils étaient en faveur de l'anglais et voulaient que le gouvernement admette l'anglais comme langue officielle et l'inscrive dans la Constitution.

Niveau de Langue Étrangère

La politique linguistique prônée par le gouvernement indien reste encore ambiguë. D'une part, elle veut assurer la promotion de l'hindi, d'autre part, elle veut ménager les susceptibilités régionales en retenant l'anglais comme langue de contact.

Ainsi le scénario linguistique de l'Inde est des plus compliqués, étant donné que le problème de langue de liaison n'est pas encore résolu. Ce n'est pourtant pas faute d'y avoir essayé. On y réfléchit en effet depuis l'indépendance du pays en 1947. Les dirigeants nationaux ne tenaient

absolument pas à accorder à l'anglais le statut de la langue de liaison, car cette langue des anciens occupants du pays ne constituerait qu'un symbole d'avilissement et d'humiliation. Ils s'y sentaient obligés pourtant, car on ne pouvait pas du jour au lendemain se débarrasser d'une langue qui est entrée dans les mœurs quotidiennes du pays. Ils s'étaient donc fixé un délai de quinze ans pour remplacer l'anglais par le hindi. Mais ce délai est largement dépassé et l'anglais continue à occuper une place prédominante dans la vie indienne tant au niveau universitaire qu'au niveau administratif.

Dans sa formulation actuelle, voici donc comment s'articule la politique des langues en Inde où l'anglais s'avère toujours incontournable :

1. la langue maternelle (ou régionale)
2. la langue officielle de l'Union indienne (le hindi ?) ou la langue officielle associée (l'anglais ?)
3. une langue vivante indienne ou étrangère ne figurant pas sur (1) ou (2).

Ce programme vise l'enseignement primaire, secondaire I et secondaire II (Higher Secondary).

Le danger tant redouté semble imminent d'après un article paru dans l'*Indian Express* du 21 décembre 2016: la politique de trois langues va bientôt démarrer en reléguant la langue étrangère à la position d'une langue optionnelle (« elective ») et portant un coup dur pour le français, langue étrangère la plus populaire de l'Inde.

« D'après la politique des trois langues, la première langue à étudier doit être la langue maternelle ou la langue régionale. Dans les Etats où l'on ne parle pas hindi, la langue seconde sera l'anglais ou l'hindi et la troisième langue sera l'anglais ou l'une des langues indiennes modernes. Dans les États où l'on parle hindi, les étudiants peuvent choisir l'anglais et une langue indienne moderne respectivement comme deuxième et troisième langues. Le système CBSE a également recommandé que les langues étrangères soient enseignées seulement comme langues optionnelles. »¹

De La Formule Trilinguistique à La Formule Bilinguistique

La formule trilingue a été suggérée par le Conseil consultatif central de l'éducation en 1956 et approuvée par la Conférence des ministres en chef en 1961 (Pandit, P.B. (1977) 28). Selon la formule trois langues, on penserait dans les écoles. Une langue était celle de l'État, les autres étaient l'hindi et l'anglais. Le programme suggérait que les étudiants des États du Sud apprennent leur langue d'État, l'hindi et l'anglais, et que les étudiants du Nord – les États parlant l'hindi – apprennent l'hindi, l'anglais et l'une des langues des États du Sud.

En réalité, certains auteurs suggèrent que l'Inde a désormais de facto une politique linguistique 5 + 1. Les étudiants dont la langue maternelle est l'hindi apprendront une seule langue de plus, l'anglais ; 5 – 1 ; et étudiants. dont la langue maternelle n'est pas étatique langue, ils doivent apprendre trois autres langues : langue officielle, hindi et anglais : 3 + 1 (Laitin, D. D. (1989) 415-416). Cette formulation est vraie en raison de l'échec de l'application de la formule trilingue. Si la formule avait été appliquée en particulier dans les États hindi, les élèves auraient appris l'une des langues des États du sud et la plupart des élèves se seraient

trouvés dans la même situation. C'était le souhait de la loi, mais cela n'a pas fonctionné. Par conséquent, la formule trilingue s'est révélée la formule 3 + 1. En outre, même si la formule trilingue avait été appliquée avec succès, les élèves dont la langue maternelle n'est pas l'hindi et la langue d'État, leur situation ne changerait pas ; de sorte qu'ils sont toujours soumis à la formule 3+1. Contrairement aux politiques de l'État, en Inde, il est suggéré que chaque étudiant au moment où il termine ses études doit étudier entre 3 et 6 langues s'il a l'intention de participer de manière significative à la vie du XX^e siècle (Pattanayak, DP (?) 5).

La formule trilingue a échoué. Parmi les raisons pour lesquelles la formule n'a pas fonctionné figuraient l'opposition à l'hindi, comme nous l'avons mentionné précédemment, et des raisons pratiques. La formule trilingue était essentiellement un marchandage politique et elle ne tenait pas compte des conditions d'apprentissage des langues. En plus de cela, des sondages ont montré que dans les écoles où la formule trilingue est obligatoire, 45 à 55% du total des heures d'enseignement sont consacrés à l'enseignement de diverses langues. aucun des États hindi n'avait pris l'enseignement de l'une des langues du sud de l'Inde comme troisième langue, bien que la plupart des ministres en chef de ces États l'aient promis (Handa, R.L, (1983) 6).

En somme, l'opposition à l'hindi et l'échec de la formule en trois langues ont conduit de nombreux États à suivre la formule en deux langues, généralement dans les États parlés en hindi : hindi et anglais, et dans les États non hindi : langue d'État et principalement anglais ou rarement hindi.

Conclusion

Comme on le voit, la langue officielle de l'Inde a été une question controversée. Bien que l'hindi soit la langue officielle de jure, l'anglais est une langue officielle de facto en Inde. Cette coexistence est due aux paramètres historiques, culturels, sociaux et politiques des langues en Inde. Le débat sur la langue officielle n'est pas terminé. De plus, quel langage doit être choisi comme langue officielle, son écriture est également argumentative. Par exemple, certains politiciens et penseurs ont suggéré d'utiliser l'écriture romaine au lieu de Devanagiri pour l'hindi (Handa, R.L. (1983) 21).

La mise en œuvre et la promotion de l'hindi en tant que langue officielle ont été affectées par les politiciens et les gouverneurs élus. Lorsque les dirigeants non hindi ont pris leurs fonctions, les programmes liés à la promotion de l'hindi dans l'administration et l'éducation ont été affaiblis et au lieu de la formule trilingue, la formule bilingue a été appliquée par la plupart des États.

Dans une certaine mesure, un autre développement négatif concerne les différences entre deux Hindis. L'hindi en tant que langue officielle a fait l'objet d'un développement artificiel. Un nouveau vocabulaire, de nouvelles règles grammaticales, de nouvelles voyelles et partiellement la sanskritisation de l'hindi l'ont rendu différent de l'hindi parlé parmi le peuple. De sorte que la question de savoir quel hindi doit être utilisé est posée. D'autre part, l'hindoustani en tant que langue de liaison orale est devenu plus courant parmi les gens.

Enfin, quarante ans ne suffisent pas pour remplacer une langue à l'échelle du pays, surtout dans un pays très diversifié sur le plan linguistique. Il y a un long chemin à parcourir. Il semble que le débat sur la langue officielle de l'Inde se poursuivra à l'avenir.

La présente enquête menée dans différentes régions de l'Inde en administrant des questionnaires et en interrogeant des enseignants, des éducateurs et des leaders d'opinion sur les préférences linguistiques dans l'éducation indique plusieurs choses. Tous les États utilisent adéquatement leur langue officielle dans l'enseignement. Il est enseigné en tant que matière obligatoire dans les écoles publiques et en tant que matière supplémentaire dans certaines écoles privées de langue anglaise également. Les États ont préparé des matériels en suivant les modèles de préparation de manuels élaborés au niveau national. Les conseils des manuels scolaires et d'autres organismes sont engagés dans la préparation des manuels, les instituts publics de formation des enseignants organisent des programmes de formation pour les enseignants en service dans l'utilisation des manuels et des méthodes modernes d'enseignement des langues. Il y a une marge pour son amélioration. L'enseignement de l'anglais en tant que matière est en constante augmentation dans tout le pays. Auparavant, il était enseigné à partir de la sixième année dans les écoles publiques, il est maintenant introduit plus tôt. Certains États l'enseignent maintenant comme matière dès la première année. Il y a une multiplication des écoles privées de langue anglaise. Ils répondent aux besoins de la classe moyenne montante qui a compris l'importance de l'anglais dans l'éducation. Il est possible de préparer des manuels en anglais adaptés aux besoins et adaptés à l'environnement local. Les manuels doivent mettre davantage l'accent sur le développement des compétences linguistiques de base. Il y a un fort besoin de former les enseignants d'anglais à l'utilisation des manuels, des matériels supplémentaires et des méthodes modernes d'enseignement des langues, y compris le multimédia. De même, dans l'enseignement supérieur, il faut transmettre des compétences avancées qui correspondent aux besoins des étudiants.

Le langage dans les politiques éducatives adoptées par les États a besoin d'une profonde révision. Parfois, les politiques dictées par les politiciens ne sont pas claires et souffrent d'indécision sur des questions cruciales. Les États doivent être réalistes et tenir compte des besoins des populations et de leurs aspirations. Ce sont les forces du marché qui amènent les élèves et les parents à prendre des décisions sur toutes les questions d'éducation, y compris l'utilisation de la langue dans l'enseignement. Au nom de l'élaboration de politiques, les gens ne peuvent pas être nourris des slogans creux du nationalisme par les politiciens. Leurs intérêts socio-économiques doivent être protégés. L'éducation y joue un rôle crucial.

Références

1. GOI (Government of India) [Gouvernement de l'Inde] (2009) : Right to Free and Compulsory Education Act [Loi sur le droit à l'éducation gratuite et obligatoire, chapitre V 29 (2) (f)].
2. ILAIAH K. (2007): « English Empowers », extrait de « What Kind Of Education Do Dalit-Bahujan Children Need? » dans Shiksha, The challenge of Indian education, New Delhi: Buffalo Networks.
3. JHINGRAN D. (2009) : « Skutnabb-Kangas » dans Phillipson T., Mohanty R., Panda A. M. (coord.) : Social Justice through multilingual education, Bristol : Multi-lingual Matters, p. 263-282.
4. Dua, Hans R. 1996. La propagation de l'anglais en Inde : politique des conflits linguistiques et du pouvoir linguistique. Dans Fishman, Joshua A (ed). Contributions to the Sociology of Language, 72. Berlin : Mouton de Gruyter, Pp. 557-588.
5. Fishman, Joshua A. 1982. Sociologie de l'anglais comme langue supplémentaire. Dans Kachru, Braj B. (ed) 1982, Pp15-22.

6. Kachru, Braj B. (éd.) 1982. *L'autre langue : l'anglais à travers les cultures*. Urbana : presse de l'Université de l'Illinois.
7. Koul, Omkar N. 1983. *Langue dans l'éducation*. Patiala : Institut indien d'études linguistiques.
8. Koul, Omkar N. 1992. Une note sur l'enseignement de l'anglais comme langue seconde. Dans Koul, Omkar N. (éd.) 1992. Pp 242-7.
9. Koul, Omkar N. (éd.) 1992. *English in India: Theoretical and applied issues*. New Delhi: Creative Publishers.
10. Koul, Omkar N. and Ruth Laila Schmidt 1983. *Kashmiri : A sociolinguistic survey*. Patiala: Indian Institute of Language studies.
11. Singh, R.P. 1989. *Educating the Indian elite*. Bangalore: Sterling Publishers.
12. Viswanathan, Gauri 1992. *English in a literate society*.
13. In Rajan, Rajeshwari, Sunder (ed.) 1992. *The lie of the land: English literary studies in India*. New Delhi: Oxford University Press. Pp.29-41.
14. Gandhi, K.L. (1984) *The Problem of Official Language in India*. Arya Book Depot, Karol Bagh, New Delhi.
15. Gupta, D.J. (1970) *Language Conflict and National Development. Group Politics and National Language Policy in India*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, and London.
16. Handa, R.L. (1983) *Missing Links in Link Languages*. Sterling Publishers Private Limited, New Delhi, Jalandhar, Bangalore.
17. Kamat, A.R. (1980) "Etno-linguistic Issues in Indian Federal Context." *Economic and Political Weekly*. Vol. XV, No. 24025, June 14-21, 1980, pp. 1053-1066
18. Kluck, P.A. (1986) "Linguistic Relations and Ethnic Minorities." In *India a Country Study* (Ed. R.F. Nyrop). U.S. Government Printing Office, Washington, D.C.
19. Laitin, D.D. (1989) "Language Policy and Political Strategy in India." *Policy Sciences*. Vol. 22, No: 3-4, pp.415-436.
20. Nayar, B.R. (1969) *National Communication and Language Policy in India*. Frederic A. Praeger, Publishers, New York, Washington, London.
21. Pandit, P.B. (1977) *Language in a Plural Society, the Case of India*. Delhi University Press, New Delhi.
22. Pattanayak, D.P. (?) *Language policy and Programmes*. Ministry of Education of India, New Delhi.
23. Prasad, N.K. (1979) *The Language Issue in India*. Leelavi Publications, Delhi.
24. Rao, V.K.R.V. (1978) "Many languages, One Nation. Qest for an All.
25. *India Language*," *Economic and Political Weekly*. Vol. XDI, No. 25, June 24, 1978, pp.1025-1030.
26. Srivastava, G.N. (1970) *The Language Controversy and the Minorities*. Atma Ram and Sons: Delhi, Lucknow, Jaipur, Chandigarh.
27. *Dravidian languages*". *Encyclopædia Britannica Online*. Retrieved 10 December 2014.

28. "There's no national language in India: Gujarat High Court". The Times of India. Retrieved 5 May 2014.
29. Sisir Kumar; A History of Indian Literature, 500-1399: From Courtly to the Popular, pp.140-141, Sahitya Akademi, 2005, New Delhi.
30. "Indian Education Commission 1964-66". PB Works. 2015. Retrieved June 20, 2015.
31. Introduction to Education Commissions 1964-66". Krishna Kanta Handiqui State Open University. 2015. Retrieved June 18, 2015.
32. "Board of Higher Secondary Education". Board of Higher Secondary Education. 2015. Retrieved June 21, 2015.
33. "National Policy on Education 1968" (PDF). Ministry of Human Resource Development, Government of India. 2015. Retrieved June 21, 2015.
34. BHATTACHARYA S., BARA J., YAGAT C.R. (2003): Educating the Nation: Documents on the Discourse of National Education in India 1880-1920, New Delhi: Kanishka Publishers and Distributors.
35. State of Karnataka & Anr v Associated Management of (Government Recognised – Unaided – English Medium) Primary & Secondary Schools & Ors. 2014 (9) SCC 485.[État du Karnataka vs Directions associées d'écoles primaires et secondaires en langue anglaise, 6 mai 2014, (9) SCC 485].
36. KRISHNAMURTHY Bh. (1990): « The Regional Language vis a vis English as the Medium of Instruction in Higher Education: The Indian Dilemma » in Multilingualism in India, D.P. Pattanayak (Ed), Clevedon Philadelphia: Multilingual Matters, p. 15-24.
37. NCERT (2006): National Focus Group on Teaching of Indian Languages: Position Paper. (National Curriculum Framework 2005), New Delhi: National Council of Educational Research and Training [en ligne] [<http://goo.gl/SC0nYQ>].
38. SARANGAPANI P.M. (2003): « Indigenising Curriculum: Questions posed by Baiga Vidya », Comparative Education, n° 39(2), p. 199-209. DOI : 10.1080/03050060302552
39. SARANGAPANI P.M. (2009): « Quality, feasibility and desirability of low cost private schooling: what is the evidence? », Economic & Political Weekly, 44(43), 24 octobre, p. 67-69.

La représentation de la société indienne dans les traductions françaises des nouvelles de Premchand : d'une image déformée à une image polyvalente

Md. Faizullah Khan

Résumé

Un des plus grands écrivains de langue hindi, Premchand a publié un grand nombre de nouvelles ayant des thèmes très variés et présentant, ainsi, un portrait assez complet de la société indienne. Un nombre considérable de ses récits ont été rendus en français par Cathérines Thomas, une traductrice française et Fernand Ouellet, un traducteur canadien. Ces traducteurs ont sans doute contribué dans une grande mesure à la promotion de la littérature hindi en France et dans d'autres pays francophones en traduisant les œuvres de Premchand en français. Mais une lecture approfondie de leurs traductions révèle que la manière dont ils ont traduit les nouvelles a été grandement influencée par leurs visions personnelles de la réalité. Le présent article a ainsi pour but d'examiner comment les vues des traducteurs sur l'Inde et l'œuvre de Premchand les ont conduits à projeter une certaine image de la société indienne à travers leurs traductions.

Mots-clés: traduction littéraire, nouvelles de Premchand, traducteurs francophones.

« Le traducteur n'est pas une courroie de transmission neutre et fantomatique : il laisse sa marque délibérément ou non, sur le texte qu'il recrée dans une autre langue. », écrit le fameux traductologue, Jean Delisle dans la présentation de son livre, *Portraits de traductrices* (p.2). A juste titre, car lorsqu'un traducteur traduit une œuvre littéraire d'une langue dans une autre, son approche de la langue et du sens du texte est inséparable de sa vision personnelle de la réalité. Il manifeste inévitablement sa subjectivité lors de la traduction du contenu et du style du texte. Il est donc difficile de croire qu'il ne laisse pas sentir sa présence dans la version traduite. Pour citer Susanne de Lotbinière-Harwood : « Le 'je' qui traduit inscrit son savoir, ses choix, ses intentions, ses convictions dans le texte qui se réécrit » (1991, 175). Disons que toute traduction, loin d'être une représentation transparente du texte original, porte les empreintes de la subjectivité du traducteur. Les traductions françaises des nouvelles de Premchand, effectuées par les traducteurs francophones, en sont de bonnes illustrations.

Le présent article vise ainsi à analyser les traductions françaises des nouvelles de Premchand faites par Catherine Thomas, une traductrice française et Fernand Ouellet, un traducteur canadien et à mettre en évidence comment les opinions des traducteurs sur l'Inde et l'œuvre de Premchand les ont conduits à former ou à déformer l'image de ce pays à travers leurs traductions. A cette fin, nous allons d'abord brièvement étudier comment l'Inde est représentée dans les nouvelles de cet écrivain. Nous examinerons ensuite l'influence que les vues des traducteurs en question sur l'Inde et l'œuvre de Premchand ont exercée sur leur manière de traduire et l'image de la société indienne que leurs traductions projettent en conséquence.

1. Les nouvelles de Premchand : introduction irremplaçable à la société indienne

Premchand (1880-1936) compte parmi les plus grands novellistes d'expression hindi. Sa grandeur réside dans le fait qu'il a sorti la littérature hindi du monde de la fantaisie et a entretenu ses lecteurs de la réalité quotidienne. Il a écrit une douzaine de romans et plus de 300 nouvelles traitant de thèmes très variés et touchant, donc, presque toutes les facettes de la vie indienne. L'ensemble de ses récits nous permet d'entrer de plain-pied dans le monde indien de son époque soulignant ses aspects négatifs mais aussi ses côtés positifs. Bien que les thèmes comme l'injustice et l'oppression occupent une place de choix dans ses écrits, ils n'en occupent pas la totalité. Si Premchand a montré la condition pitoyable des femmes dans certaines de ses nouvelles (« Dhikkār / Le reproche », « Unmād / La folie », « Tentar / Une fille née après trois fils », « Shānti », « Kafān / Le suaire », « Swarg kī devī / La déesse du paradis », « Mirtak bhoj / Le repas funéraire » etc.), il a aussi créé bon nombre de personnages féminins qui font preuve de puissance, de courage et d'intelligence exceptionnelle et jouissent d'un grand respect dans la société. Le personnage de Mridula (Jail / La prison), de Rupmani (Āhuti / Oblation) et de Madame Saxena (Sharāb kī dukān / Le magasin de vins) en constituent de bons exemples. Si quelques uns de ses écrits parlent de l'exploitation des faibles par les riches et les puissants (« Vidhwans / Ruine », « Saubhāgya ké kodé / Les coups de fouet de la chance » etc.) et de la rivalité entre les hindous et les musulmans (« Himsā parmodharma / Une religion de violence », « Takādā / Le recouvrement », « Mantra / La formule sacrée » etc.), il a aussi à son actif des œuvres qui mettent en évidence la compassion des membres des classes sociales privilégiées (« Anāth ladhī / Une fille orpheline », « Muth / Sorcellerie » etc.) et la coexistence religieuse sur le sol indien (« Dikrī ké rupiyé / L'argent du jugement », « Vinod / Plaisanterie » etc.). A part ces thèmes, les nouvelles de Premchand touchent aussi les sujets comme la vie de l'enfant (« Badé bhai sāhab / Mon grand frère », « Chorī / Le vol », etc.), le patriotisme (« Āhuti », « Maiku », « Satyāgrah », « Yeh merī matri bhūmi hai / Voilà ma terre natale », « Lāg dāt / Rivalité » etc.) et l'amour entre l'homme et l'animal (« Pūs kī rāt / Une nuit d'hiver », « Daftari / Le relieur » etc.).

Il s'ensuit que les récits de Premchand présentent la plus grande diversité de la société indienne: ses larmes et ses vices mais aussi ses vertus et ses rires.

2. L'Inde de Premchand ou une autre Inde ?

La plupart des traductions françaises des œuvres de Premchand ont été effectuées par Fernand Ouellet et Catherine Thomas. Thomas a traduit en 1975 huit nouvelles de cet écrivain rassemblées dans le recueil *Le Suaire : Récits d'une autre Inde*. Ouellet a publié en 1996 un recueil de traductions de dix nouvelles de Premchand intitulé *Deux amies et autres nouvelles* et a ensuite traduit seize nouvelles publiées en 2000 dans l'anthologie *Délivrance*. En 2008, il a publié un autre recueil de traductions sous le titre *La marche vers la liberté* qui comprend vingt-six nouvelles de cet auteur et huit ans plus tard, il a traduit vingt et une nouvelles rassemblées dans l'anthologie *Les joueurs d'échecs et autres nouvelles*.

Il n'y a nul doute que les traductions françaises des nouvelles de Premchand constituent un moyen précieux pour le public francophone d'accéder aux écrits de ce doyen de la littérature hindi. Cependant, une lecture attentive des traductions démontre que celles-ci ne transmettent pas la voix pure des œuvres originales. L'intrusion des pensées des traducteurs s'y manifeste

à plusieurs reprises. A titre d'exemple, l'opinion de Catherine Thomas que Premchand montre seulement l'aspect sombre de la vie indienne dans ses récits et dépeint la société indienne comme une société « bouleversée dans ses valeurs » (1975, 20) se voit reflétée dans sa traduction de la nouvelle, « Saut / L'épouse rivale ». Dans l'œuvre originale, l'auteur vise à montrer le changement dans le comportement d'une femme indienne lorsqu'elle doit partager l'amour de son conjoint avec une autre femme. Il présente la protagoniste Godavari comme une épouse dévouée qui aime tellement son mari Pandit Devadatta que pour son bonheur, elle accueille heureusement une épouse rivale au sein de sa maison même si elle est incapable de faire face à la situation créée en conséquence. Mais, Thomas a traduit la nouvelle d'une telle manière que le personnage de Godavari se présente dans la version traduite comme une femme extrêmement cruelle qui n'hésite pas à torturer son mari. Voyons quelques exemples : Dans les phrases, « न उसके खाने पीने की वह सुधि लेती न कपड़े लते की » (Premchand 2001, 224) et « एक बार कई दिनों तक उसे जलपान के लिए कुछ न मिला। » (Ibid.), l'adjectif possessif, « उसके » et le pronom personnel, « उसे » se réfèrent à la deuxième épouse de Pandit Devadatta, Gomati, et non à Pandit Devadatta. La raison essentielle est qu'il s'agit de référents informels, que, dans la nouvelle, Premchand utilise pour renvoyer soit à Gomati, soit à Godavari. Lorsqu'il s'agit de Devadatta, l'auteur utilise uniquement les référents formels tels que « उनके », « उन्हें » etc. Ainsi, la première phrase veut dire, « Godavari ne prenait plus aucun soin des repas ni des vêtements de Gomati. » et la deuxième signifie « Une fois elle (Gomati) ne trouva rien pour son petit déjeuner pendant plusieurs jours. ». Mais Thomas a traduit la première phrase comme « Elle (Godavari) ne prenait plus aucun soin des repas ni des vêtements de son mari. » (Premchand 1975, 44) et la deuxième comme « Une fois il (Devadatta) ne trouva rien pour son petit déjeuner pendant plusieurs jours. » (Ibid.), probablement par erreur. Mais cette erreur correspond au préjugé de la traductrice que les récits de Premchand peignent la société indienne comme une société fortement marquée par l'oppression, l'injustice et la cruauté extrême. Dans son livre, *L'Ashram de l'amour, le Gandhisme et l'imaginaire*, Thomas argue qu'à l'époque de Premchand, l'Inde vivait « dans le temps et l'espace du mythe » (p.3). On peut voir le reflet de cette pensée de la traductrice dans sa traduction de « Sawā ser gehun / Une mesure de blé » où elle a traduit la phrase, सरल शंकर को क्या मालूम था कि यह सवा सेर गेहूँ चुकाने के लिए मुझे दूसरा जन्म लेना पड़ेगा। (Premchand 2001, 168) / L'innocent Shankar pouvait-il se douter qu'il lui faudrait prendre une deuxième naissance pour rembourser cette mesure de blé ? (Ma traduction) » comme, « L'innocent Shankar pouvait-il se douter que, pour rembourser cette mesure de blé, il lui faudrait souffrir la calamité d'une autre naissance ? » (Premchand 1975, 70). La traduction donne un sens tout à fait différent de celui impliqué dans la phrase originale. La raison essentielle étant que l'expression, « ऐसा करने के लिए दूसरा जन्म लेना पड़ेगा / Il faudra prendre une deuxième naissance pour accomplir cela (Traduction littérale) » est une locution idiomatique qui signifie « Il est impossible d'accomplir cela ». Ainsi, la phrase ci-dessus veut dire, « L'innocent Shankar savait-il qu'il ne serait jamais capable de rembourser cette mesure de blé ? ». Mais comme Thomas croit qu'à l'époque de Premchand, les Indiens vivaient dans le monde du mythe, elle a associé l'expression « दूसरा जन्म » à *punarjanma* (réincarnation), un concept lié à la mythologie hindoue. En expliquant le mot « naissance », Thomas dit : « La croyance au samsāra (cycle des renaissances successives), dans le flot duquel l'individu est précipité sous le poids de ses actes (karma), inspire à l'hindou une terreur plus grande que celle de l'enfer. Le bien suprême est la délivrance (*mukti*) du cycle

sans fin des naissances et des morts » (Premchand 1975, 127). La vue de Thomas sur l'Inde et l'œuvre de Premchand se manifeste également dans le glossaire qui accompagne le recueil de ses traductions où la plupart des entrées soulignent le côté sombre de la vie indienne parfois avec exagération. Par exemple, en expliquant le mot « esprit », la traductrice écrit qu'en Inde « les femmes enceintes (surtout dans le dernier mois de leur grossesse) sont réputées être des proies de prédilection pour les esprits malfaisants » (Ibid., 124). En parlant des filles, elle dit que dans ce pays, « la naissance des filles est souvent ressentie comme une calamité... » (Ibid.). Mais en vérité, on trouve ce genre de pensée seulement chez certaines personnes non éduquées et ce ne sont pas des croyances communes en Inde. Elle écrit dans le même glossaire que « la femme hindoue ne se découvre jamais la face devant les hommes de la famille de son mari ni devant les étrangers. » (Ibid., 131), tandis que cette coutume est pratiquée seulement dans certains villages de ce pays. En parlant du chien, Thomas dit qu'en Inde, cet animal « est généralement l'objet d'une invincible répulsion » (Ibid., 122), mais, en fait, les attitudes des gens vis-à-vis du chien dans ce pays sont complexes. Selon les Védas, le chien est associé au dieu de la mort, mais dans la société indienne moderne, il est considéré comme l'animal le plus fidèle à son maître et c'est un des animaux domestiques préférés d'un grand nombre de familles. D'ailleurs, Premchand, lui-même, met en lumière dans certains de ses récits le rapport amical entre l'homme et le chien. Sa nouvelle « Pus kī rāt / Une nuit d'hiver » en est un très bon exemple. En parlant de l'attachement émotionnel d'un paysan Halku à son chien, il dit, « Quand cela devint insupportable, il (Halku) souleva doucement Jabra (le chien) et le coucha sur ses genoux en lui tapotant affectueusement la tête. [...] Il n'aurait pas serré avec plus d'empressement son meilleur ami ou son frère » (Ibid., 84). Dans une autre nouvelle, « Daftari / Le relieur », Premchand montre l'amour du protagoniste et de sa femme pour leur chien. En fait, Thomas a été disciple de Charles Malamoud, un spécialiste du sanskrit dont le domaine d'études porte sur les Védas et sur l'Inde brahmanique. Ainsi, elle regarde souvent la culture de l'Inde à travers les Védas et d'autres textes anciens en sanskrit et présente la réalité indienne telle qu'elle est présentée dans ces écrits. Une étude des introductions, des préfaces, des notes de traducteur accompagnant les anthologies de Fernand Ouellet et de son entretien réalisé en mars 2009 montre que ce traducteur a une vision plutôt variée de l'œuvre de Premchand. Il partage l'opinion d'André Couture que les « nouvelles (de Premchand) comme ses romans reproduisent, imitent, donnent à voir les conduites humaines dans toute leur diversité... » (Entretien avec Fernand Ouellet réalisé en mars 2009). On peut voir l'influence de cette vue d'Ouellet sur les glossaires de ses anthologies où il expose les aspects négatifs de la société indienne, mais aussi ses traits positifs. Par exemple, s'il met en lumière le problème du système des castes existant en Inde en expliquant les mots « camār »¹ et « dhobi »² et l'exploitation sexuelle des femmes au nom de la religion en parlant des *dēvadāsi*³, il met également en évidence le respect qu'on donne aux femmes dans ce pays quand il explique le terme « kākī »⁴. Lorsqu'il explique le mot, « dēvī », il montre qu'en Inde, les femmes jouissent même du statut de déesse.⁵ En parlant de Sarojni Naidu, il met en lumière le génie littéraire des femmes indiennes et le rôle actif qu'elles ont joué dans la politique avant et

1. « camār : Caste d'intouchables, spécialisée dans le travail du cuir. », Premchand, *La marche vers la liberté*, trad. Fernand Ouellet. (Paris : L'Harmattan, 2008), p.292.

2. « dhobī : Caste des blanchisseurs. », ibid., p.293.

3. « dēvadāsi : Prostituée sacrée dans les temples. », ibid., p.292.

4. « kākī : Terme utilisé pour s'adresser respectueusement à une dame âgée. », ibid., p.294.

5. « dēvī : « 'Déesse'. Nom pour désigner une femme mariée. », ibid., p.293.

après l'indépendance de ce pays.⁶ Alors que Thomas souligne l'aspect négatif du *dharma* en le décrivant comme «le fondement de la division de la société en ordres fonctionnels (les *varna*) » (Premchand 1975, 123), Ouellet le décrit simplement comme les « normes qui ordonnent l'existence et règlent l'ordre du cosmos » (Premchand 2000, 224). Les points de vue des traducteurs sur la société indienne et sur les écrits de Premchand se reflètent aussi dans leur choix des titres pour leurs anthologies. Alors que les titres des recueils de Fernand Ouellet, « Deux amies et autres nouvelles », « Délivrance » et « La marche vers la liberté » renvoient à des idées positives : amitié, liberté et espoir, le titre choisi par Catherine Thomas pour son anthologie, « Le Suaire : Récits d'une autre Inde » symbolise la mort, le désespoir et la perte.

De ce qui précède on peut conclure que la façon dont Thomas et Ouellet ont traduit les nouvelles a grandement été influencée par leurs visions de l'Inde et de l'œuvre de Premchand. En fait, la traduction littéraire n'est jamais une reproduction de l'œuvre originale. Elle n'est pas une rénonciation simple du texte de départ. Mais c'est une opération complexe fortement marquée par l'intervention subjective du sujet traduisant.

Références

1. Delisle, Jean. (2002). *Portraits de traductrices*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
2. Lotbinière-Harwood, Susanne de. (1991). *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual : Translation as a Re-writing in the Feminine*. Toronto : Women's Press.
3. Premchand. (1975). *Le Suaire : Récits d'une autre Inde*. Traduit par Catherine Thomas. Paris : POF.
4. —. (1996). *Deux amies et autres nouvelles*. Traduit par Fernand Ouellet. Paris: L'Harmattan.
5. —. (2000). *Délivrance*. Traduit par Fernand Ouellet. Paris : L'Harmattan.
6. —. (2001). « Sawa ser gehun ». *Mansarovar*. Tome-4. New Delhi: Rajkamal Prakashan.
7. —. (2001). « Saut ». *Mansarovar*. Tome 8. New Delhi : Rajkamal Prakashan.
8. —. (2008). *La marche vers la liberté*. Traduit par Fernand Ouellet. Paris : L'Harmattan.
9. —. (2016). *Les joueurs d'échecs et autres nouvelles*. Traduit par Fernand Ouellet. New Delhi : Langers.
10. Thomas, Catherine. (1979). *L'Ashram de l'amour, le Gandhisme et l'imaginaire*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Publications de l'Université de Lille III.

6. « Sarojni Naidu : Poétesse indienne qui a vécu de 1879 à 1949. Ses recueils de poésie en langue anglaise eurent un grand succès et elle fut surnommée le 'Rossignol de l'Inde'. Ce fut en même temps une personnalité politique de premier plan qui fut, dès le début, très impliquée dans la lutte pour l'Indépendance, aux côtés de Gandhi. Elle participa notamment à la célèbre 'Marche du sel' et fut nommée Gouverneur de l'Uttar Pradesh après l'Indépendance. », Premchand, *Délivrance*, trad. Fernand Ouellet. (Paris : L'Harmattan, 2000), p.247.

Les personnages et leur signification dans les contes folkloriques

Jagannath Soren

Résumé

Le conte fait une partie de la littérature orale et veut enseigner, informer, distraire, soutenir, amuser et sensibiliser les jeunes enfants et les adolescents. Il leur permet de comprendre les aspects importants de leur communauté et de leur environnement. Le conte est la plus petite forme d'un récit. Le contenu du conte comprend des événements imaginaires. Le conte appartient à la tradition orale et est plein de symboles, que l'on peut considérer comme une des premières créations spontanées du langage humain et comme le moyen d'expression populaire. Ils sont aussi la chronique des conflits psychologiques et sociaux des hommes devant les lois, les tabous, les structures sociales, mais aussi devant les phénomènes naturels et surnaturel. On peut trouver, en les lisant, des intervenants surnaturels (des dragons, des fées, des enchanteurs, des sorcières, des loups, des ogres, etc.), des objets magiques, des pouvoirs surnaturels ou connaissances surnaturelles, des châteaux, des royaumes, des princes, des princesses, des rois et des reines.

On peut voir les personnages comme la fée, la princesse, le roi, le prince, la sorcière, le loup, l'ogre etc. et leurs fonctions dans les contes folkloriques des Santals et des français. Dans cet article, on étudie le conte des Santals "The Cruel Stepmother" (La Cruelle Belle-mère) recueilli par Cecil Henry Bompas et P.O. Bodding et le conte français "Cendrillon" écrit par Charles Perrault. Dans cet article, on peut aussi réaliser les fonctions proposées par Vladimir Propp dans son livre *Morphologie du conte* publié en 1928. On doit comprendre l'importance des contes folkloriques parce que depuis le milieu du dix-neuvième siècle, les contes servent à désigner les renseignements, la sagesse et les formes d'expression propres aux humains qui sont transmis de génération en génération, généralement de façon anonyme, ou encore propagés comme traits traditionnels de la culture populaire. Les contes servent à enseigner les petits et expriment les goûts et la créativité artistique des différentes communautés. Ils constituent un aspect important de toutes les cultures, parce qu'ils permettent aux gens de comprendre leur environnement social et leur racine.

Cet article nous permet de voir les personnages et leur signification dans les contes folkloriques des deux sociétés (la société santale et la société française) très différentes. Cet article met en valeur la tribu "Santals" et leur tradition orale et leur contes folkloriques. L'Inde a une grande population de Santals, une tribu indienne. On trouve leur population au West Bengal, au Jharkhand, à l'Odisha, au Bihar et à l'étranger tels que Bangladesh, Nepal. La culture et l'histoire des Santals sont très riches et anciennes. Les Santals sont bons conteurs et leurs contes provoquent les éléments typiques de leur communauté. Ce sont souvent les personnes âgées (le grand-père ou la grand-mère) des villages qui racontent ces récits aux jeunes et ces derniers essaient d'informer du passé et de trouver eux-mêmes les solutions de leurs problèmes de la vie quotidienne. Leurs contes folkloriques symbolisent leur langue et leur culture. Les contes montrent des personnages Santals et leurs fonctions.

Les Santals sont religieux et voilà pourquoi on trouve l'utilisation des mots comme Bonga, Gosain, Thakur, etc. dans leur contes. Les santals sont superstitieux et donc on trouve les personnages comme la fée, la sorcière, le diable, l'ogre, etc. dans leurs contes.

Les français sont toujours bons conteurs et donc on trouve beaucoup de contes folkloriques chez les français. Les conteurs français ont bien gardé un grand nombre de contes. Ces contes folkloriques sont sans doute une des parties de leur tradition très prodigieuse et riche. Cet article consiste des contes folkloriques écrits par Charles Perrault et des contes folkloriques qui sont rassemblés par Grimm et plus tard, illustrés par Adolf Born. On fait beaucoup d'attention sur les coutumes et les particularités, les dictons et les plaisanteries du peuple en rassemblant des contes. On trouve les beaux contes français en Allemagne, au Canada, aux Antilles et au Maghreb. En Outre-mer et en Afrique les gens ont bien conservé la tradition orale de contes folkloriques français.

Mots-clés: Culture Populaire, Conte Folklorique, Fonction, Narratèmes, Personnage, Littérature Orale, Santal.

Cet article, dans lequel on peut voir les personnages dans les contes des Santals et ceux des français, est totalement basée sur le modèle proposé par Vladimir Propp. Voilà pourquoi il faut lire V. Propp et les fonctions des personnages qu'il trouva en analysant des centaines des milliers des contes russes. Il est un folkloriste russe de l'école structuraliste qui passa une grande partie de sa vie à analyser la structure des contes fantastiques russes pour en identifier liens plus petits éléments narratives qu'il jugea irréductibles (les atomes grecs en quelque sorte). Sa morphologie du conte fut publiée en russe en 1928, ses premières recherches purement linguistiques.

Etant révélées peu fructueuses, Propp eut l'idée d'étendre l'approche russe, formaliste, à l'étude de la structure narrative. Dans cette approche, la phrase est disséquée en une série de plus petits éléments analysables, les morphèmes. Il étudia une multitude de contes fantastiques russes traditionnels, en retranchant tout ce que lui jugeait secondaires-le ton, l'ambiance, les détails décoratifs, les récits parasites, etc. pour n'en garder que leurs plus petites unités narratives qu'il appela fonctions et que ses successeurs préférèrent appeler narratèmes. En analysant les types de caractères et d'action dans plus d'une centaine de contes, Propp arriva à la conclusion qu'il n'y avait que 31 fonctions ou narratèmes dans le conte traditionnel russe. Par fonction, d'après lui, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Il isole 31 fonctions comme éloignement, interdiction, transgression, interrogation, information, tromperie, complicité involontaire, appel ou envoi au secours, départ du héros, transmission, déplacement ou transfert du héros, combat entre le héros et l'antagoniste, retour du héros, secours, accomplissement de la tâche, châtiment de l'antagoniste etc. ensuite Propp détermine les concepts de personnages. Pour lui, ils sont au nombre de sept : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse et son père, le mandateur, le héros (la héroïne) et le faux héros.

Dans cet article on trouve l'utilisation de conte des Santals comme "The Cruel Stepmother" (La Cruelle Belle-mère), et le conte français "Cendrillon". Quand on aura lu tous les deux contes, on trouvera que l'action du conte folklorique des Santals et celle des français, se déroule dans les limites de 31 fonctions, proposées par V. Propp. Dans presque tous les contes folkloriques des Santals et des français, on peut trouver les fonctions comme l'éloignement,

la transgression, la reconnaissance, l'accomplissement, la réception de l'objet magique, la réparation du méfait, la punition, etc.

On peut attribuer les fonctions comme l'éloignement, transgression au prince ou à la princesse, les fonctions comme tromperie, châtement de l'antagoniste au dragon ou à l'ogre ou à la sorcière, les fonctions comme la transmission à la fée (le donateur). Le dragon, l'ogre et la sorcière agissent comme un agresseur ou un faux héros qui vise à tromper le héros et lui fait du mal. La fée agit comme un donateur qui est presque toujours dotée de pouvoirs magiques dans de nombreux folklores.

Le conte folklorique comprend un grand nombre de personnages. Chaque personnage doit jouer un rôle très important au déroulement de l'action. On trouve souvent les personnages comme le dragon, la fée, le loup, la grand-mère, l'ogre, le prince et la princesse, le sorcier et la sorcière dans les contes folkloriques. Dans ces deux contes "The Cruel Stepmother" (La Cruelle Belle-mère) et "Cendrillon", on trouve les personnages suivants.

La fée (marraine)

Dans la plupart des contes, la fée est un personnage (le protagoniste) principal. Le mot fée apparu vers 1140 est issu du mot latin *fata* qui signifie Parques (et / ou) Destin. Personnage venu du légendaire féminin, la fée possède toujours des pouvoirs magiques dans de nombreux folklores. Il existe selon les études sortes de fée « la marraine » (comme Cendrillon) et « l'amante » (comme La fontaine aux fées). Dans quelques contes, la fée joue le rôle de la mère et quelque fois la fée devient une amante très belle et entretient des histoires d'amour avec les humains. Elle est très séductrice et attirante qui évoque des sentiments érotiques. Sa fonction est celle de donateur qui met des objets magiques à la disposition du protagoniste.

La belle-mère

La belle-mère est un personnage du conte dans la tradition. C'est une méchante femme qui vise principalement à faire la peur, le mal au héros (à la héroïne) et elle aime terroriser d'autres personnages du conte. Elle provoque un malheur au héros. On peut voir le rôle de la belle-mère dans Cendrillon, Les trois petits hommes, Hansel et Gretel, La cruelle belle-mère, etc. Elle est souvent l'obstacle à contourner, le danger à vaincre. Vers la fin du conte, la méchante est souvent punie par le héros / la héroïne.

Les princes et les princesses

Les princes et les princesses sont des personnages principaux des Contes de Charles Perrault et des Frères Grimm. Ils sont d'ailleurs souvent les protagonistes principaux du conte. Le déplacement leur permet de (comme Le roi-grenouille, Peau d'âne ou Cendrillon) vivre de nombreuses aventures. Le prince ou la princesse doit réussir aux épreuves pour gagner des objets magiques. On doit toujours accomplir un certain nombre d'épreuves (vaincre un monstre, résister à une tentation quelconque). Le prince est souvent le sauveur de la princesse comme dans La Belle au Bois Dormant, Cendrillon, etc. La princesse est le personnage de tous les superlatifs évoquant la beauté et la perfection. Elle est toujours « la plus belle », mais aussi la plus délicate comme La Princesse au Petit Poisd'Andersen. En cas général, le prince ou la princesse s'éloigne de la maison pour une quête, un trésor (le Bonheur), une

chasse, etc. Alors, on peut voir le prince ou la princesse performant les fonctions comme l'éloignement, l'interdiction et la transgression.

L'ogre / L'ogresse

L'ogre / L'ogresse (Rakhas dans les contes des Santals) est un personnage traditionnel du conte populaire présent dans les contes des français et des Santals. Son image est celle d'un personnage très imposant, laid, grande et effrayant. Son rôle dans les contes est de trembler et de manger des enfants. Il est doté d'un physique particulier et souvent proche du monstrueux. L'ogre est peut-être très méchant et sans pitié. Quelque fois, on le considère le méchant seigneur de la forêt, l'homme des cavernes, le géant et il a une très grande bouche et des Oreilles et un nez pointues. Il s'habille mal. Dans la famille d'un ogre, il existe trois ou sept enfants mais tous ne sont pas toujours ogres. Il habite soit dans une grande et magnifique demeure à l'extérieur de la ville, parfois un château, une cabane, une caverne, une forêt, un gouffre. Il enlève et tue très souvent de petits enfants. D'habitude, les fonctions comme la tromperie, la complicité involontaire, la punition sont liées avec l'ogre ou l'ogresse.

La grand-mère

La grand-mère représente la vieille femme qui joue le rôle d'une sorcière au récit, une vieille fée et une méchante femme comme dans *Hansel et Gretel* des Frères Grimm. En opposition, la vieille femme aide quelquefois le héros à délivrer sa princesse, accéder un trésor. Le personnage de la vieille femme représente la sagesse et le bonté, tout à son contraire une vieille sorcière maléfique et rusée qui est punie par le protagoniste comme dans "The Cruel Stepmother" (La Cruelle Belle-mère) de Paul Olaf Bodding. Dans les contes de Charles Perrault et des Frères Grimm et dans les contes des Santals, la pauvre femme est souvent vieille et a des cheveux gris et un dos courbé.

Dans les contes des santals et les contes des français, on peut trouver de temps en temps les personnages bien susmentionnés performant les fonctions proposées par V. Propp. On peut citer quelques exemples où on peut constater que la fonction éloignement est faite par une personne de génération adulte comme le prince, la princesse, le fils, etc. Le diable, le dragon, le sorcier, la sorcière, la vieille femme sont souvent l'antagoniste du héros et ils trompent le protagoniste et lui apporte le malheur et l'infortune. La fée se comporte comme un donateur qui met à la disposition du héros des objets magiques.

Si l'on lit le conte "*Cendrillon*" qui s'agit d'une fille s'appelle Cendrillon qui est la meilleure personne du monde. Elle a d'une douceur et d'une bonté sans exemple. Après le mort de sa propre mère, son père épouse en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on a jamais vue. Cette femme a deux filles de son humeur et lui ressemblent en toutes choses. La belle-mère la charge des plus viles occupations de la maison. La pauvre fille souffre tout avec patience, et n'ose s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouverne entièrement. Au commencement du conte, on trouve l'Interdiction dans une forme de proposition affaiblie sous l'aspect d'une prière et d'un conseil de rester pieuse et bonne. Cendrillon doit être bonne et doit faire tout le ménage. Cette fonction de l'interdiction est cependant transgressée et un nouveau personnage fait son entrée dans le déroulement de l'action. On peut le qualifier l'agresseur/l'antagoniste qui vise à troubler la

paix de l'heureuse famille et à faire mal au héros ou à la héroïne. Dans ce conte, les phrases qui indiquent l'entrée de l'agresseur et son rôle sont :

« Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur ; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de madame, et celles de mesdemoiselles ses filles. »

(Charles Perrault : Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002., p.60)

Donc, la belle-mère et les deux sœurs sont les agresseurs de Cendrillon et elles veulent troubler la paix de l'heureuse famille et veulent lui faire du mal. Leur rôle est de troubler Cendrillon en lui donnant l'ordre. On lui demande de faire toutes les tâches ménagères. Cela entraîne la fonction de la tâche difficile, la fonction du donateur et la fonction de la transmission. Pour accomplir cette tâche difficile, La marraine met des objets magiques à la disposition de cette pauvre orpheline. Autrement dit, pour soulager Cendrillon, des divers personnages se mettent à sa disposition. Les phrases qui montrent la première fonction du donateur sont :

« Enfin l'heureux jour arriva, on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put ; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa marraine, qui la vit tout en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait :

« Je voudrais bien ... je voudrais bien ... »

Elle pleure si fort qu'elle ne peut achever. Sa marraine, qui est fée, lui dit:

« Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ?

– Hélas ! Oui, dit Cendrillon en soupirant.

– En bien, seras-tu bonne fille ? Dit sa marraine, je t'y ferai aller. »

(Charles Perrault : Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002, p.62)

Dans ce conte c'est une fée qui agit comme un donateur et offre ses propres services à la héroïne du conte. Elle met des objets magiques à la disposition de la héroïne pour lui faire aller au bal donné par le fils du roi. La fée change avec sa baguette la citrouille en un beau carrosse tout doré, les six souris toutes en vie en de beaux chevaux, les trois gros rats en de gros cochers, les six lézards en six laquais, des vilains habits en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries. Puis elle lui donne une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Enfin, Cendrillon s'en va au bal où elle rencontre le fils du roi. Celui-ci la met à la place la plus honorable et ensuite la prend pour la mener danser. On trouve de temps en temps des formes de l'interdiction faite par la marraine. Les phrases suivantes montrent une forme de l'interdiction :

« Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme. »

(Charles Perrault : Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002, p.64-65)

Le fils du roi court la recevoir. Il lui donne la main à la descente du carrosse et la mène dans la salle où est la compagnie. Tout le monde est si attentif à contempler sa beauté et sa perfection. Le roi et la reine admirent aussi les grandes beautés de cette jeune demoiselle. Toutes les dames sont attentives à considérer sa coiffure et ses habits. Le fils du roi la prend pour la mener danser. Il commence à l'admirer et il est bientôt amoureux d'elle. On trouve la fonction de la poursuite dans les phrases suivantes :

« de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fut encore onze heures : elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche.

Le prince la suivit, mais il ne put l'attraper ; elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement. »

(Charles Perrault: Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002, p.70)

En cas général, cette fonction de la poursuite est accomplie par l'agresseur mais ici, c'est le prince qui suit la demoiselle. Il n'a pas l'intention de faire mal à la jeune demoiselle. Il veut juste obtenir l'information sur cette si belle princesse. En s'enfuyant, elle laisse tomber une de ses pantoufles en verre que le prince ramasse et garde. Le prince est si fort amoureux de la belle personne à qui appartient la petite pantoufle qu'il fait publier à son de trompe qu'il épousera celle dont le pied sera bien juste à la petite pantoufle. Cette annonce entraîne la reconnaissance de la héroïne. On l'essaie aux princesses, aux duchesses, à toute la cour, aux deux sœurs de Cendrillon, mais en vain. À la fin, on l'essaie à Cendrillon et on la fait entrer son pied dans la pantoufle. La pantoufle y entre sans peine et elle y est juste comme de cire. Cendrillon tire de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle met à son pied. La marraine arrive là-dessus et avec un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, elle les fait devenir magnifiques. Tout le monde la reconnaît pour la belle personne qu'on avait vue au bal. Les phrases qui montrent cette reconnaissance de Cendrillon sont :

« Le gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et la trouvant fort belle dit que cela était juste, et qu'il avait l'ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entra sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire. »

(Charles Perrault : Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002, p.71-72)

Vers la fin du conte, on trouve la fonction de la découverte et de la punition. Les vrais agresseurs de Cendrillon sont sa belle-mère et ses deux belles-sœurs. Les antagonistes de Cendrillon sont donc démasqués et on les punit. Elles se jettent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui ont fait souffrir. Le prince épouse Cendrillon et cette dernière monte le trône. Les phrases qui montrent la fonction du mariage entre Le prince et Cendrillon sont suivantes :

« On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après il l'épousa. »

(Charles Perrault : Contes de Perrault, Illustrations de Gustave Doré, Hachette jeunesse, 2002, p.72)

Donc, Cendrillon, la héroïne-victime, reçoit le prince et monte sur le trône. Et Cendrillon, qui est aussi bonne que belle, fait loger ses deux sœurs au palais, les marie dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour.

Le conte "*The cruel stepmother*" (*la cruelle belle-mère*) s'agit de la vie fils du roi qui s'appelle Lela et son aventure et son voyage extraordinaire. Le fils du roi perd sa vraie mère et il aura bientôt sa belle – mère. Les ministres et les amis lui suggère de se remarier. Les prières et les propositions faites par les ministres et les amis du roi peuvent être trouvées dans les phrases suivantes :

"All his friends begged the Raja to marry again, but he said the he was sure that a stepmother would be cruel to his child; at last they persuaded him to promise to marry again, if a bride could be found who would promise to care for the child as her own, so his friends looked out for a bride."

(Bompas, Cecil Henry : *CHILDREN'S FOLKLORE OF THE SANTAL-1*. Published by AJAY BOOK SERVICE, New Delhi, 2006, p.13)

Traduction française

« Tous ses amis ont prié au Raja (roi) pour épouser encore, mais il a dit qu'il était sûr qu'une belle – mère serait cruelle à son enfant. Enfin, ils l'ont persuadé de promettre d'épouser encore, si une future mariée pourrait être trouvée qui promettrait de soigner l'enfant comme son propre. Donc, ses amis ont regardé hors pour une future mariée. » (Traduit par moi-même).

Ces conseils faits par les ministres et les amis du roi nous semblent comme une forme affaiblie de l'interdiction. En d'autres termes, dans les phrases susmentionnées on trouve une forme affaiblie de l'interdiction sous l'aspect d'une prière ou d'un conseil pour le mariage. On conseille de roi pour épouser encore une fois. Les ministres et les amis du roi se mettent complètement à la disposition du roi et lui offrent leurs propres services.

Le roi se remarie avec la veuve. Celle-ci devient la reine du royaume et jouit la vie prodigieuse. Elle a envie de provoquer un malheur au héros (le fils du roi) parce qu'elle est maintenant jalouse de lui et elle ne l'aime plus. Elle s'occupe de son vrai enfant et ne fait pas attention au premier enfant du roi. C'est pourquoi on peut dire que la jeune veuve est l'antagoniste du héros et son rôle est de troubler la paix de la famille et de faire du mal au héros.

La belle – mère (la jeune veuve) tente de tromper les voisins d'abord et puis elle trompe le roi. Elle agit en utilisant des moyens violents. La belle – mère tente de tromper le roi et celui – ci se laisse tromper et convaincre par elle. Elle agit en utilisant des moyens trompeurs ou violents. Elle montre au roi ses mains et ses jambes déchirées avec les griffes du chat et elle lui fait une proposition de tuer son premier enfant (le héros). Le roi se laisse tromper et convaincre par la méchante et il décide d'amener son premier enfant dans la forêt. Ainsi, une des membres de la famille s'éloigne la maison. L'éloignement est ici le fait d'une personne de la génération jeune. Ce sont quelquefois les membres de la jeune génération qui s'éloignent.

Le héros – victime (le fils du roi) rencontre de nouveaux personnages sur sa route. Ceux – ci se mettent à la disposition du héros – victime et lui offrent leurs propres services. Le premier

donateur qui offre son aide au héros – victime est le Thakur. Le Thakur (l'ange / un esprit qui est considéré être un dieu) a des propriétés magiques. Il fait passer une épreuve de force et de courage au héros. Le Thakur transforme d'abord en un léopard, puis en un ours, ensuite en un serpent et en éléphant et enfin il transforme en une vieille femme pour effrayer l'enfant mais celui – ci n'est pas du tout effrayé par les actions du Thakur. Le héros réussit ainsi l'épreuve. Le Thakur le salue et lui demande des questions. Le héros répond gentiment au salut de Thakur. Il donne immédiatement les réponses au Thakur. Les phrases qui montrent la première fonction du donateur et la réception de l'objet magique (la transmission) sont :

Les phrases qui montrent la première fonction du donateur et la réception de l'objet magique (la transmission) sont :

“When his father did not return, the child began to cry, and Thakur heard him and came down and to frighten the boy and make him leave the jungle he came in the guise of a leopard; but the child would not move from where he was; then Thakur appeared as a bear and as a snake and on elephant and in many other forms but the child would not move; so at last Thakur took the form of an old woman, who lifted him in her arms and soothed him and carried him to the edge of the jungle and left him on the outskirts of a village.”

(Bompas, Cecil Henry : *CHILDREN'S FOLKLORE OF THE SANTAL-I*. Published by AJAY BOOK SERVICE, New Delhi, 2006, p.15)

Traduction française

« Quand son père n'est pas retourné, l'enfant a commencé à pleurer, et le Thakur l'a entendu et est descendu, et a essayé d'effrayer le garçon et de le faire partir la jungle. Il s'est transformé en un léopard, mais l'enfant ne déplacerait pas d'où il était. Puis le Thakur est apparu comme un ours et comme un serpent et comme un éléphant et dans d'autres formes mais l'enfant ne se déplacerait pas. Alors, le Thakur a enfin pris la forme d'une vieille femme qui l'a soulevé dans ses bras et l'a calmé et l'a porté au bord de la forêt et l'a amené aux périphéries du village. » (Traduit par moi-même).

Donc, un nouveau personnage 'Le Thakur', entre dans le conte. On peut le qualifier le donateur, ou, plus précisément le pourvoyeur. Le héros le rencontre par hasard dans la forêt. Le héros – victime reçoit de lui un moyen qui lui permet d'empêcher les dangers qu'il trouve sur sa route.

A part le Thakur, le héros rencontre encore de nouveaux personnages sur sa route. Il rencontre un Brahman et puis une belle fille. Les nouveaux personnages se mettent à la disposition du héros et lui offrent leurs services. Le héros rencontre une belle fille. Et il se marie avec elle.

Un roi d'un autre royaume, l'autre agresseur du héros, tente de tromper la femme de Lela en utilisant des moyens trompeurs et magiques. Le roi veut enlever un être humain et veut obliger la femme de Lela à l'épouser. Le roi a envie d'épouser la femme de Lela et en sorte qu'il propose à Lela une tâche difficile et lui promet de donner la moitié du royaume et de donner sa sœur en mariage après l'accomplissement de la tâche. Il lui propose une tâche très difficile d'apporter la fleur de Chandmoni Kusum d'une certaine montagne. Cette proposition d'une tâche difficile est actuellement une des propositions trompeuses et l'agresseur fait passer l'épreuve de courage et l'épreuve de patience au héros. Le héros quitte sa maison pour une quête. Le héros n'est plus en héros – victime. Au contraire, il est le héros – quêteur qui

a le but d'une quête. Il sait bien l'objet de la recherche. Le héros recherche pour la fleur de Chandmoni Kusum qui arrose dans une certaine montagne. Puisqu'il sait très bien l'objet de sa recherche, il empêche toutes sortes d'aventures sur sa route. Un nouveau personnage se met encore à la disposition du héros. Ce nouveau personnage s'appelle Chandmoni (la fille de l'ogresse) et elle habite dans le gouffre de la montagne avec une rakhasa (l'ogresse). Chandmoni offre ses propres services au héros et l'aide à accomplir la tâche difficile proposée par le roi. L'objet de la quête est obtenu immédiatement. Mais avant d'obtenir l'objet de la quête, Lela doit entrer dans un combat avec l'ogresse et celle-ci est tuée par Lela. Chandmoni donne la fleur de Chandmoni Kusum à Lela. Vers la fin de ce conte on peut voir les fonctions comme – la réception de l'objet magique (la transmission), la réparation du méfait et la punition de l'ogresse sont :

"Then Chandmoni asked Lela why he had come, and he told her, "to fetch the flower." She promised to give it to him but asked what was to become of her now that the ogress with whom she lived was dead. Lela promised to take her with him, so they and off the tongue end ears and claws of the Rakhas and returned to the city."

(Bompas, Cecil Henry : *CHILDREN'S FOLKLORE OF THE SANTAL-I*. Published by AJAY BOOK SERVICE, New Delhi, 2006, p.18)

Traduction française

« Alors, Chandmoni a demandé à Lela pourquoi il était venu, et il l'a dite pour prélever la fleur. Elle a promis de la lui donner mais elle a demandé ce qui l'arriverait maintenant car l'ogresse avec qui elle a vécu, était déjà morte. Lela a promis de la prendre avec lui, donc ils ont coupé, la langue et les oreilles et les griffes de l'ogresse et sont retournés à la ville. » (Traduit par moi-même).

C'est actuellement l'accomplissement de la tâche. L'objet de la quête est obtenu et le roi donne donc la moitié du royaume comme une compensation et la main de sa sœur en mariage au héros. Les phrases qui montrent le mariage et la récompense sont :

"Then the Raja saw that it was useless to contend with Lela and he gave him half his kingdom and married him to his sister according to his bond."

(Bompas, Cecil Henry : *CHILDREN'S FOLKLORE OF THE SANTAL-I*. Published by AJAY BOOK SERVICE, New Delhi, 2006, p.19)

Traduction française

« Alors le Raja a trouvé que c'était inutile à lutter contre Lela et il lui a donné la moitié de son royaume et l'a épousé à sa sœur selon son contrat. » (Traduit par moi-même).

Lela a ainsi trois femmes et a assez de terres. Cependant, Lela rappelle son père et il a envie de le rencontrer encore une fois. Cette volonté de rencontrer son père peut être montrée avec les phrases suivantes :

"Then Lela sent word to his father to come to him, as he was the son who had been abandoned in the jungle, so the Raja set forth joyfully and after he had gone a few paces he began to see dimly, and by the time that he came to Lela's camp he had quite recovered his eyesight when they met, father and son embraced and wept over each other; and Lela ordered a feast

to be prepared and while his was being done a maid servant came running to say that the wicked Rani had hanged herself, so they went and burned the body”

(Bompas, Cecil Henry : *CHILDREN'S FOLKLORE OF THE SANTAL-1*. Published by AJAY BOOK SERVICE, New Delhi, 2006, p.19)

Traduction française

« Puis Lela a envoyé un message demandant à son père de venir chez lui, comme il était le fils qui avait été abandonné dans la jungle, donc le Raja a joyeusement commencé son voyage et comme il était passé quelques places sur sa route, il a commencé à voir faiblement, et lorsque il était venu chez Lela, il avait repris tout à fait sa vue. Quand ils se sont rencontrés le père et le fils se sont embrassés et ont pleuré, et Lela a donné un ordre pour la préparation d'une fête. Au moment où on a fait doute la préparation, un serviteur est venu pour annoncer que la Rani méchante s'était pendue, donc ils sont allés et ont brûlé le corps. » (Traduit par moi-même).

Dans les phrases susmentionnées on peut bien trouver les formes des fonctions très diverses comme la reconnaissance du héros, le retour du héros et la punition. Le héros est reconnu parce qu'il dit que c'est lui qui est abandonné dans la forêt par le roi. Donc le roi le reconnaît même après une longue séparation. La première antagoniste du héros (sa belle – mère) est démasquée et elle se suicide. Le retour du héros s'effectue en fin de la même façon que l'arrivée. Alors, le héros monte sur le trône à la fin. Ça présente une forme de la récompense.

Conclusion

Par rapport aux personnages et leur fonction dans ces deux contes, on peut voir une similitude et en même temps une différence entre les contes des français et les contes des Santals. Les personnages comme des rois, des reines, des princes, des princesses, des commerçants, des ogres, des ogresses, des sorciers, des sorcières, des fées, des vieilles femmes existent dans tous les deux contes folkloriques sélectionnés. Dans les contes des santals le roi est indiqué par le mot *raja*, la reine par *rani*, l'ogre par le mot *rakhas* et on y trouve l'emploi du nom et du prénom d'origine santals. Mais les personnages comme le dragon, le loup, le lézard, sont rares dans les contes des Santals. D'habitude ces animaux sont remplacés par le serpent, le chacal, le chat, etc. Les personnages peuvent être différents mais leur fonction reste la même. Par instant, il n'existe pas la différence de l'action entre la fille bonga et la fée marraine; thakur et la fée; la belle-mère de Cendrillon et la cruelle belle-mère de Lela, le père de Cendrillon et Le *raja*, père de Lela.

Dans un conte, chaque personnage a sa fonction. La fonction veut dire l'action d'un personnage, définie du vue de point de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Les fonctions des personnages représentent donc les parties fondamentales du conte. De temps en temps, un nouveau personnage fait son entrée dans le conte. De nouveaux personnages apparaissent en général au cours de l'action. Tout d'abord, le prince et la princesse (représentant une personne de la génération adulte) s'éloignent de la maison. Dans le conte « La cruelle belle-mère », c'est Lela qui doit s'éloigner. Il part pour aller dans la forêt. Tous les deux contes commencent avec les fonctions : l'interdiction et la transgression. On trouve une forme affaiblie de l'interdiction sous l'aspect d'un conseil pour le mariage. Cette fonction

de l'Interdiction est transgressée et l'ennemi (l'adversaire du héros / héroïne-victime) la belle-mère entre dans le conte. Son rôle est souvent de troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal au héros ou à la héroïne, de causer un préjudice. Un nouveau personnage entre dans le conte, on peut l'appeler 'donateur', ou plus précisément, pourvoyeur. Le donateur peut être une fée, un oiseau, une vieille femme, un ange, un animal, etc. Dans le conte "Cendrillon" c'est la marraine qui joue le rôle du donateur et dans le conte "la cruelle belle-mère" ce sont Thakur et Chandmoni qui jouent le rôle du donateur. Habituellement, le héros ou la héroïne le rencontre par hasard dans la forêt, sur la route, etc. Le héros – qu'il soit quêteur ou victime – reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permet par la suite de redresser le tort subi. Mais avant de recevoir l'objet magique, le héros est soumis à certaines actions très diverses, qui, cependant, l'amènent toutes à entrer en possession de cet objet. Dans les deux contes, on trouve souvent les fonctions comme l'éloignement, l'interdiction, la transgression, la tâche difficile, la transmission, le retour du héros, la reconnaissance, la punition et le mariage.

Références

1. Bodding, P.O.: *Santal Folktales*. H. Aschehough & Co., Oslo, 1925-29. Reprint: Gyan Publishing House, New Delhi, 1997.
2. Bompas, Cecil Henny : *Folklore de P.O. Bodding du Santal Parganas*. D.Nutt, Londres, 1909.
3. Bompas, Cecil Henry : *Folklore of the Santal Parganas*. Reprint : Gyan Publishing House, New Delhi, 2001.
4. Grimm, J&W: *Les Contes de Grimm*. Texte intégral illustré par ADOLF BORN, Édition Gründ, Paris, 2004.
5. Perrault, Charles : *Contes de Perrault, Le Livre de Poche Jeunesse*. Hachette Livre, 2002.
6. Propp, Vladimir : *Morphology of the Folktale*. tr. Louis A. Wagner, 2nd ed., Austin, Texas, 1968.

Traduire la/les langue(s) de Gabrielle Roy en hindi: le cas de *Ces enfants de ma vie*

Vinay Kumar Gupta

Résumé

Gabrielle Roy est une écrivaine canadienne d'expression française. Néanmoins, les œuvres de Gabrielle Roy sont dotées de la présence d'autres langues à part le français. Nous y trouvons l'emploi de l'anglais, des autres langues étrangères, de la variété québécoise du français. Cet emploi n'est pas neutre dans le contexte canadien. Cela montre tout un jeu de pouvoir entre de différents groupes ethniques au Canada. Le traducteur des œuvres de Roy doit être conscient de cet aspect inhérent dans le texte original et rendre visible les divers éléments langagiers du texte source dans la langue d'arrivée. La traduction des romans de Roy en hindi exige de pareilles considérations. Le traducteur doit suivre certaines stratégies pour rendre visible cette friction langagière du texte original dans la version traduite en hindi. Cet article a pour but de proposer quelques stratégies de traduction en tirant des exemples de notre propre traduction en hindi de *Ces enfants de ma vie*.

Mots-clés : Traduction, Gabrielle Roy, Heterolinguisme, hindi, Stratégies de traduction.

Gabrielle Roy tient une place importante dans la littérature canadienne d'expression française. Elle dépeint dans ses œuvres de nombreux groupes ethniques et culturels du Canada avec leurs soucis et leurs espoirs. Le français reste la langue principale dans ses écrits. Néanmoins, nous remarquons que ses œuvres sont dotées d'autres langues et d'autres tournures linguistiques à part le français. Roy y insère l'anglais, le québécisme, les autres langues étrangères et les tournures structurelles différentes du français standard pour bien montrer la réalité socioculturelle et la dynamique de pouvoir entre de différentes communautés au Canada. Il y a plusieurs langues qui sont en jeu. Ces aspects langagiers spécifiques des œuvres de Gabrielle Roy exigent toute une gamme de réflexions chez un traducteur qui va traduire ces œuvres en hindi. Par la définition traditionnelle de la traduction, c'est le transfert d'un texte rédigé dans une langue vers une autre langue. On traduit un texte d'une culture dans une autre culture. Elle est un jeu entre deux langues et entre deux cultures distinctes. Mais, quand les textes littéraires reflètent l'existence de plus d'une langue, plus d'une culture dans le même texte, cette définition de traduction est mise en question. Le traducteur est obligé de se demander : Que faut-il faire avec le québécisme et avec les tournures qui sont différentes du français de l'Hexagone ? Comment rendre visible la présence de l'anglais et des autres langues étrangères du texte source dans la traduction en hindi ? Comment montrer les frictions langagières du texte source en hindi ?

L'objectif de cette étude est de démontrer les enjeux de la traduction des spécificités langagières des œuvres de Gabrielle Roy en hindi et de proposer des stratégies valables afin de les garder dans la langue cible à travers divers exemples qui sont tirés de notre propre traduction en hindi de *Ces enfants de ma vie*.

Le roman *Ces enfants de ma vie* se construit avec des personnages de diverses cultures et avec pluralités de codes linguistiques. Les personnages de ce roman n'appartiennent pas à un seul groupe culturel mais plusieurs cultures s'y rencontrent. L'espace décrit est multiculturel et plurilingue. Roy y décrit la souffrance et la douleur des minorités comme les Italiens, les Ukrainiens, les Russes, les Polonais, les Français, les Québécois et d'autres immigrants qui s'installent au Manitoba qui est dominé par la majorité, les Anglais. Roy emploie plusieurs langues comme l'anglais, le québécois, les langues étrangères, les tournures structurelles différentes du français standard pour bien montrer le statut des immigrants au Canada. En parlant du plurilinguisme, Sherry Simon remarque :

Pour la littérature québécoise, l'émergence d'une littérature d'exil et d'hybridité issue de l'immigration rejoint une tradition littéraire déjà pénétrée de plurilinguisme. En effet, la littérature québécoise s'écrit très largement en confrontation ou en dialogue avec l'anglais, omniprésent dans le continent nord-américain¹.

C'est-à-dire, c'est un site de dialogue entre de différentes langues, de l'interaction interculturelle et de la négociation. Ce phénomène d'utilisation de plusieurs langues dans le même texte est appelé l'hétérolinguisme. Grutman définit l'hétérolinguisme comme « the presence in a text of foreign idioms, in whatever form that might be, as well as of varieties (social, regional, or chronological) of the principal language². » Gabrielle Roy fait l'usage de différentes variétés de langue française et d'autres langues dans le roman. Elle joue entre langues. Quoique la narration et la description ainsi que la plupart des dialogues et des conversations entre les personnages parlant d'autres langues soient naturalisés en français, nous pouvons trouver l'insertion d'autres langues comme l'anglais et des langues minoritaires sous de différentes formes dans le roman. En étudiant cette situation du bilinguisme, de la diglossie et la présence d'autres langues dans les œuvres royennes, Rosemary Chapman constate :

In case of most francophone Canadian writers, as with Roy, this is relationship not just one, but with two or more languages. The complex relationships that are played out between languages, as they come into contact in differing relationships of exchange or of power, heighten the writer's awareness of language³.

Ce choix linguistique de la part des écrivains au Canada francophone n'est pas simple. Cet usage conscient d'autres langues dans les textes par Gabrielle Roy montre un échange interculturel et s'organise autour du discours du rapport de pouvoir dans la société contemporaine canadienne. Cet usage indique donc toute une idéologie et une politique de la relation interculturelle. Il manifeste le rapport de pouvoir inégal issu du colonialisme. Roy négocie le sens entre plusieurs langues : la langue de domination, l'anglais et d'autres langues minoritaires dominées. La romancière suit ces stratégies pour communiquer plusieurs buts chez les lecteurs. Le rapport de pouvoir, la marginalisation, l'échange interculturel, l'entente mutuelle et la compréhension d'autres sont montrés par cette insertion d'autres langues dans le roman. Un traducteur littéraire qui entreprend de traduire ce roman doit être aussi conscient

1. SIMON, Sherry, *Le trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Boréal, Montréal, 1994, p.29.
2. Cité par CHAPMAN, Rosemary, dans CHAPMAN, Rosemary, *Between Languages and Cultures: Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 2009, p.128.
3. CHAPMAN, Rosemary, *Between Languages and Cultures: Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 2009, p.110.

que l’auteure pour les rendre visibles dans la langue d’arrivée. Un traducteur qui ne traduit qu’un texte écrit en français de la France doit bien définir certaines stratégies pour marquer la visibilité de tous ces aspects langagiers qui jouent un rôle majeur dans la création du sens et du message. Estelle Dansereau remarque, « ... il est certain que l’hégémonie culturelle et linguistique de l’anglais dans l’Ouest canadien informe la production et la réception des textes littéraires⁴. » Cette remarque est toujours valable quand nous étudions les œuvres de Gabrielle Roy et surtout *Ces enfants de ma vie*. Roy y emploie l’anglais pour préciser clairement l’hégémonie culturelle et linguistique de cette langue dominante du monde. Elle insère d’autres langues aussi mais c’est pour créer le dialogue interculturel.

Il est intéressant d’apercevoir que Roy fait l’usage de la langue étrangère surtout dans les premiers quatre parties, ‘Vincenzo’, ‘L’enfant de Noël’, ‘L’alouette’, ‘Demetrioïff’, dans lesquelles il s’agit des immigrés d’autres origines que françaises ou québécoises au Manitoba. Les deux dernières parties qu’elle consacre à la vécue des Français et des Québécois ou des Canadiens français dans l’ensemble au Manitoba, voient le canadianisme et l’emploi des tournures syntaxiques ou lexiques et des expressions du français du Québec. Ainsi, ‘La maison gardée’ et ‘De la truite dans l’eau glacée’ témoignent le québécisme et le canadianisme.

L’anglais est présent dans toutes les sections soit directement ou indirectement. Il y a un manque de communication parmi les gens ou ils ne se conversent pas bien à cause de l’anglais omniprésent. Ils utilisent leurs langues maternelles faute de connaissance de langue anglaise. Les personnages doivent se comprendre par les gestes où on doit deviner le sens comme dans le cas de Vincenzo et Roger. Les personnages se communiquent aussi à l’aide de la traduction et de l’interprétation. L’institutrice n’est capable de parler à la mère de Nil que par l’intermédiaire de Nil. Dans les deux dernières parties, l’anglais est présent sous forme de québécisme et pour montrer une réalité nord-américaine. Donc, toutes les minorités souffrent de ne pas pouvoir parler anglais, la langue dominante. Sur le statut de l’anglais vis-à-vis les Canadiens français, Monique Genuiste constate :

Le Canadien français ne doit jamais oublier que sa langue est sans cesse menacée, contaminée par l’anglais. Même au Québec, l’anglais est partout nécessaire pour obtenir de bonnes situations. Beaucoup de Canadiens français mènent chaque jour un double jeu. Au travail, ils parlent anglais, à la maison ils parlent français. Trop souvent leur position sociale monte avec leur connaissance de l’anglais⁵.

Cela montre que le statut social d’une personne qui parle anglais monte dans les sociétés minoritaires au Canada. L’anglais est requis partout au travail. Pour avoir un bon travail, la connaissance de l’anglais est nécessaire pour d’autres groupes ethniques et linguistiques.

La condition de l’anglais est aussi pareille en Inde. L’anglais reste la langue du commerce. Seulement les élites indiennes ont un accès à une éducation anglaise. C’est l’anglais qui domine toutes les langues régionales indiennes y compris le hindi. Les autres doivent apprendre l’anglais pour acquérir une bonne situation ou pour travailler dans les sociétés multinationales. La remarque d’Indra Nath Choudhuri ci-dessus dans le contexte indien n’est pas loin de celle de Monique Guiniste dans le contexte canadien :

4. DANSEREAU, Estelle, « « Contamination » linguistique et textuelle : rencontre de l’autre et renouvellement créateur », *Francophone d’Amérique*, N° 10, 2000, Les presses de l’Université d’Ottawa, p.150.
5. Monique, Guiniste, *La création romanesque chez Gabrielle Roy*, Le Cercle du Livre de France, Ottawa, 1966, p.154.

The politics of link language has allowed English to gain in strength more than Hindi as a job-select language and the language of power and control and other languages including the second link language Hindi are institutionally constrained and negatively treated in the public domains. This has created a crisis of preservation of multilinguality in a system of neocolonialism in this postcolonial era because colonialism still strives in a new *avatara*, in an altered form⁶.

A l'heure actuelle, tous les deux pays, le Canada et l'Inde ont une situation pareille en ce qui concerne le pouvoir hiérarchique des langues. L'anglais, la langue mondiale et étant la langue des colonisateurs aussi, domine toutes les autres langues indiennes y compris le hindi en Inde postcoloniale.

Le traducteur est pris par plusieurs pôles de considérations. Le texte traduit doit rendre visible toutes ces caractéristiques postcoloniales et hybrides du texte. La non-traduction est considérée comme un acte de trahison, d'infidélité ou d'assimilation de l'original. En parlant de l'infidélité et de l'assimilation dans le contexte canadien, E. D. Blodgett suggère, « Since the otherness, alienation, difference ... are so significant, they should be *preserved* through translation⁷. » Donc, il faut que traducteur d'un tel texte suive stratégies appropriées pour garder le dynamique des langues du texte source dans le texte d'arrivée.

A la lumière des spécificités langagières discutées ci-dessus, nous proposons nos stratégies de traduction de *Ces enfants de ma vie* en hindi.

- ... le berçait de mots tendres maintes et maintes fois répétés qui semblaient signifier : « Tout ira bien ... Tu verras ... C'est ici une bonne école ... Benito ... Benito ... » insistait-il. Mais l'enfant lançait toujours son appel désespéré : “ La casa ! la casa ! ” (p.10)

उससे प्यारी-प्यारी और मीठी-मीठी बातें कहे जा रहा था जिसका मतलब था – “सबकुछ ठीक हो जाएगा ... तुम देख लेना ... यह अच्छा स्कूल है ... Benito ... Benito ... वह इस बात पर जोर डाल रहा था। लेकिन लड़का निराशा भरी आवाज़ में एक ही बात दुहराये जा रहा था – La Casa! la casa!, मुझे घर जाना है, मुझे घर जाना है।”

Dans ce exemple, la langue italienne est utilisée par Vincento, un enfant italien. Afin de bien rendre visible l'étrangeté langagière du roman et le rapport du pouvoir entre de différentes langues, nous gardons les mots italiens en hindi aussi. La langue italienne est aussi une langue étrangère en Inde comme au Canada Mais nous ajoutons मुझे घर जाना है, मुझे घर जाना pour plus de clarté à un lectorat hindiphone.

- De ses compagnons, à cause de cette parure, avaient ri de lui, le traitant de *sissy*, de chouchou à maman... (p.21)

उसका यह रूप देखकर उसके साथी हंसे भी थे, उसे मम्मी का लाडला और *sissy* लड़का कहा।

Roy met le mot anglais 'sissy' en italique. L'emploi de ce mot est péjoratif et informel et ce mot veut dire une personne efféminée. Clair est un garçon bien élevé et il s'est élégamment habillé. On se moque de son élégance. Pour cela, l'auteure emploie le terme anglais pour

6. CHOUDHURI, Indra Nath, « Plurality of Languages and Literature in Translation: The Post-colonial Context », dans RAMAKRISHNA, Shantha (dir.), *Translation and Multilingualism: Post-Colonial Context*, Pencraft International, Delhi, 1997, p.29.
7. Cité par MEZEI, Kathy, « Speaking White: Literary Translation as Vehicle of Assimilation in Quebec », dans SIMON, Sherry (dir.), *Culture in Transit*, Véhicule Press, Montréal, 1995, p.134.

rendre ce garçon inférieur bien qu'il soit élégant. Nous ne le traduisons pas par le mot hindi esgjk. Pour garder la même nuance du message, nous mettons aussi 'sissy' en italique dans la version traduite.

- Mon père, disait-il, est proche de céder – *give in* – pour une boîte d'une livre. (p.22)

मेरे पिता, वह बताता, एक पाउण्ड वाला न्योछावर करने को तैयार है – *give in* – लेकिन मैं वह नहीं चाहता।

Ici, l'élève polonais Petit-Louis parle à l'institutrice. En utilisant la tournure 'give in' Roy veut montrer que la conversation a lieu en anglais. Elle donne déjà la traduction française 'proche de céder'. Pour conserver le fait que l'anglais est la langue de communication dans ce milieu, il est nécessaire de ne pas traduire 'give in' en hindi. न्योछावर करने को तैयार है rend le sens de cette tournure anglaise. La traduction en hindi sera une perte de ce contexte dans la version traduite. C'est pourquoi. Nous gardons 'give in' en italique.

- Puis il se rassit et continua sa lecture.

Jack and Jill

Went up the hill ...

d'une voix si triste que je l'entends encore, pour moi, à jamais liée à un premier grand chagrin d'enfant au cœur généreux. (P.26)

तब वह फिर से बैठ गया और पढ़ना जारी रखा।

Jack and Jill

Went up the hill ...

इतनी मायूस आवाज, जिसे मैं अभी भी सुन सकती हूँ, एक उदार हृदय बच्चे का पहला संताप कहा जा सकता है।

Cet exemple montre que les cours se déroulent en anglais. Lorsque Clair fait sa lecture, sa voix est triste. Il n'est pas content de lire en anglais. C'est son grand chagrin. Donc, l'imposition de l'enseignement anglais est mise en cause. Il faut que cela se reflète en traduction. La lecture faite par l'élève est gardée en anglais et pour mettre en valeur son mécontentement, nous employons मायूस आवाज.

- ... et souvent elle avait peur que Clair ne s'en ressente et ne soit aussi *gentleman* qu'elle le souhaitait.

– Gentilhomme ! Mais on ne peut l'être plus que lui !

- Ah oui ! Vraiment ! (p.27)

– वह अक्सर डरती भी थी कि क्लेयर पर बुरा असर नहीं पड़ जाए और वह उसकी इच्छानुसार जेंटलमैन नहीं बन पाएँ।

– भद्र पुरुष! लेकिन उससे ज्यादा और भद्र कोई क्या बन सकता है!

– अच्छा! सचमुच!

Ici, le terme ‘gentleman’ se trouve en anglais et comme d’autres exemples d’insertion anglaise en italique. La mère de l’élève, Clair, désire que son fils doive devenir un ‘gentleman’. Cet emploi en anglais se connote à la manière de vivre anglaise. La traduction doit véhiculer le sens connotatif. Contrairement à d’autres exemples d’usages anglais, nous choisissons de mettre ‘gentlemen’ par sa translittération en hindi en le mettant en italique car ce mot est aussi fréquent parmi les hindiphones et qui a la même connotation. Mais son équivalent que donne Roy en français ‘gentilhomme’ est transféré par भद्र पुरुष. Nous avons considéré une autre possibilité सुशील आदमी. Mais l’emploi de Hknz a aussi un lien colonial en Inde. On catégorisait les gens qui avaient une éducation anglaise et occidentale comme भद्र. En raison de cette histoire coloniale associée à ce mot, nous le trouvons juste dans ce contexte. L’Inde et la Canada partage la même expérience coloniale à cet égard.

- Clair se leva et lui souhaita :

– *Merry Christmas, Mrs Mother Teacher!*

(p.35)

क्लेयर उठा और उसने मुबारकबाद दिया

– *Merry Christmas, Mrs Mother teacher!*

Dans ce cas, il est remarquable que Clair souhaite ‘Merry Christmas’ en anglais à la mère de l’institutrice. La mère est une personne que l’élève ne connaît pas. Quand on parle à un inconnu, on parle anglais. L’anglais devient la langue de communication entre de différents groupes sociaux. A son arrivée chez elle, il lui souhaite ‘joyeux Noël’ qui est en français. Ici, la pensée de l’auteure est déjà traduite de l’anglais en français. En Inde aussi, nous ne souhaitons qu’en anglais. Nous décidons de ne pas traduire cette phrase en hindi et gardons la même structure pour créer le même effet.

- Je vis, à sa façon faire semblant, qu’il ne savait pas lire. Mais il avait dû se faire montrer le passage à retenir, car il plaça un de ses gros doigts croches et tachés sous les trois mots “*Ivan gives me trouble*”.

– *So ! me demanda-t-il, Ivan is trouble ?*

J’eus beau chercher à me reprendre, à minimiser les torts d’Ivan, même à les rayer complètement, le petit homme me foudroyait de ses minces yeux furieux, il n’en finissait pas de m’acculer :

– *Did you write, did you not write: Ivan is trouble?*

Je penchai un peu la tête.

– *A little. Just a little trouble.*

– *So! cria le bonhomme qui déjà ne m’écoutait plus.*

Il s’était tourné vers la classe et appelait Ivan.

– *Comme here, you... trouble !*

(pp.68-69)

उन्हीं तीन शब्दों पर उसकी कटीं-पीटीं, दाग वाली मोटीं-मोटीं ऊँलियों पड़ीं ‘*Ivan gives me trouble*.’

इवान के पक्ष में बोलने या उसकी गलतियों को कम करके बताने या उसे एकदम नकारने की कोशिश करने से कोई फायदा नहीं था, उस छोटे कद के आदमी ने अपनी छोटी-छोटी क्रोधित आँखों से मुझे स्तब्ध कर दिया और मुझे किनारे लगाकर ही दम लिया।

– दिद यु राइत, दिद यु नॉत राइत: इवान इज त्रबल?

मैंने थोड़ा सर झुकाया।

– *A little. Just a little trouble.*

– *So!* वह आदमी चिल्लाया जो पहले से ही मुझे नहीं सुन रहा था।

– वह कक्षा की तरु मुड़ा और उसने इवान को बुलाया। और गलत सलत अँग्रेजी में कहा।

– *Comme here, you... trouble!*

Cette conversation est entre un Russe et l'institutrice. Nous constatons que le père emploie le mot déformé et des bribes de mots en anglais pour communiquer. Il n'est pas capable former des phrases complètes. Selon l'institutrice, il ne sait pas lire c'est-à-dire il n'est pas éduqué en anglais. Quand même il essaie de parler anglais et il fait aussi des fautes. Ici, l'anglais est employé pour marquer l'infériorité du personnage, les Russes, auprès des anglophones. La remarque négative de l'institutrice l'indique. Ce fait montre aussi l'aliénation des personnages comme lui dans la société anglophone majoritaire. La version traduite doit refléter ces nuances.

Nous avons suivi plusieurs stratégies pour traduire les usages de l'anglais dans cette conversation en tenant compte les idées discutées. Toutes les phrases de l'institutrice sont laissées comme elles sont dans le roman. Au contraire, nous avons choisi de translitérer en hindi la parole du père russe. Pour la translitération, nous avons suivi la prononciation d'un russe qui n'a pas beaucoup de connaissance d'anglais et sa façon de le parler pour bien créer l'effet de l'original chez les lecteurs hindiphones. Nous laissons 'so' en anglais car il n'y a qu'un mot dans cette conversation. Nous observons que Roy fait une faute d'orthographe pour accentuer le fait que le locuteur ne parle pas bien anglais. Le mot 'come' est mis avec deux m, 'comme'. Nous liassons encore cette phrase en tant qu'elle dans la version traduite. Mais nous ajoutons और गलत सलत अँग्रेजी esa dgk dans la phrase précédente pour mettre en lumière ce fait.

• Il me répondit :

Yes, him last Demetriooff.

Bien fin cependant celui qui aurait pu en déduire si cela était dit avec une sorte de regret, de chagrin ou avec infini soulagement.

Yes him last, reprit-il, ...

(p.77)

उसने मुझे जवाब दिया

यस, हिम लास्ट द्मित्रीओफ।

इससे आखिर क्या निष्कर्ष निकाला जा सकता था कि यह अफसोसपूर्ण, दुःखद या फिर हमेशा-हमेशा के लिए राहत देने वाली बात थी।

यस हिम लास्ट रि कहा उसने, ...

Même, Gabrielle Roy met Demetriooff en italique. C'est pour accentuer le fait que le père Demetriooff dit le mot *Demetriooff* en imitant la prononciation anglaise devant l'institutrice.

Ici, nous essayons de préserver cette imitation en hindi afin de communiquer le fait que le père Demetrioïff parle anglais qui est pour lui une langue supérieure à celle de la sienne. Dans ce cas nous suivons la phonétique anglaise. Comme cela, nous conservons le rapport hiérarchique linguistique ainsi que culturelle.

- Je voyais aussi, des fenêtres de l'école, la gare ennuyeuse comme on les faisait dans ce temps-là, les silos à blé, la citerne à eau, une *caboose* posée sur le sol depuis des années... (p.93)

स्कूल की खिड़कियों से मुझे उस असे के उदासीन स्टेशन, भंडारगृह, पानी-टैंक, सालों से ज़मीन पर पड़ा कर्मचारियों के बैठने वाला मालगाड़ी का एक डब्बा *caboose* भी दिखाई देते।

On utilise le mot '*caboose*' dans le continent nord-américain pour signifier le wagon d'un train de marchandises destiné aux employés de chemin de fer. Roy emploie ce mot anglais typique à ce continent dans le roman. Cet usage montre la situation du Québec dans le continent nord-américain et comment la langue au Québec est influencée par la réalité américaine. Dans la version traduite, nous expliquons ce mot pour la clarté du sens chez les lecteurs hindiphones tout en y insérant un concept nord-américain '*caboose*', कर्मचारियों के बैठने वाला मालगाड़ी का एक डब्बा *caboose*.

- ...et continuer sur sa lancée jusqu'au grand mât en duquel flottait l'*Union Jack*. (p.132)

और उसी सरपट चाल से लम्बे मस्तूल तक पहुँचा जिसके ऊपर ब्रिटेन का झण्डा *Union Jack* लहरा रहा था।

Dans la version originale, l'*Union Jack* est le nom du drapeau de l'Angleterre. Roy veut renforcer l'idée que ce drapeau est aux Anglais en le mettant en italique. Nous avons décidé d'ajouter ब्रिटेन का झण्डा.

- Je l'aidai à se rhabiller. Je constatai qu'il avait aujourd'hui deux paires de mitaines... (p.36)

मैंने फिर से कपड़े पहनने में उसकी मदद की। मैंने ध्यान दिया कि आज उसके पास दो जोड़े निरंगुल दस्ताने हैं, एक के ऊपर एक।

Le mot '*mitaines*' est utilisé au Québec pour les moufles dont le sens en hindi est निरंगुल दस्ताने। Nous mettons ce mot en italique pour maintenir étrangeté dans la langue d'arrivée.

- Viendrais-tu, Nil, chanter pour ma mère à moi qui a perdu toutes ces chansons ? (p.48)

— आओगे तुम, निल, मेरी अपनी माँ के लिए गाना गाने? उसने अपने पूरे-के-पूरे गाने खो दिये हैं।

En français québécois, on ajoute la préposition 'à' des endroits inattendus par exemple, ça l'occupe à lui, on va à quelque part, Je l'aime à lui etc. A notre avis, c'est un usage emphatique qu'il faut créer en traduction. Pour avoir cet effet, nous ajoutons viuh dans la version traduite. Même, nous sentons une sorte d'étrangeté dans la version traduite en hindie.

- Toutes les mauvaises herbes de la plaine en étaient, jusqu'au *tumbleweed* qui ressemble si parfaitement à de vieux rouleaux emmêlés de fil de fer. (p.74)

मैदान में सभी तरह के घास पात थे, *tumbleweed* भी जो लोहे के उलझे हुए कँटीले तार के पुराने गोले के एक दम सदृश थे।

Ici, l'anglais est utilisé pour communiquer une réalité du continent nord-américain. Les 'tumbleweed' sont des herbes typiquement nord-américaines. Roy l'emploie directement dans le texte français. Nous le gardons aussi en hindi. La signification est claire du contexte que c'est un type d'herbes.

- Je lui repris la craie et fis une lettre particulièrement savante avec des boucles et des "fleurages" de tous côtés. (p.81)

मैंने उससे फिर चॉक ले लिया और सभी ओर से लहराता हुआ और "फूलित" एक विशिष्ट ज्ञानदायक अक्षर बनाया।

Dans ce cas particulier, Gabrielle Roy met entre guillemets le terme 'fleurage' qui est typiquement un mot québécois créé en conformité aux règles des mots québécois qui se terminent avec le suffixe '-age' comme marchage, mangeage etc. C'est un néologisme que Roy crée et met aussi en italique pour rendre visible cette propre création québécoise. Nous avons aussi créé le mot, "फूलित", qui n'existe pas en hindi mais le sens est clair dans ce contexte. Le suffixe *br* est ajouté au nom *Qwy* pour avoir ce nouveau terme. Nous n'utilisons pas le mot *iqf'ir* qui se trouve en hindi avec le même sens.

- Vous faites peut-être mieux de vous méfier d'André. Il part lentement comme la tortue, mais qui sait s'il n'arrivera pas avant vous autres. (p.98)

तुम लोग अन्द्रे से जरा बचकर ही रहना! वह कछुओं की चाल से धीरे-धीरे चलता है, लेकिन क्या पता वह *तुमसब दूसरों*, खरहों, खरगोष्ठों से आगे निकल जाए।

Au Québec, on ajoute fréquemment 'autres' après les pronoms toniques en apposition ou complément d'objet à la première et la deuxième personne. Il est naturel de trouver des tournures comme 'nous autres' 'vous autres'. Nous apercevons que cette tournure est employée par l'auteure pour certain but. C'est faire la distinction entre les élèves : André et les autres dans le roman. Nous avons décidé de rendre 'vous autres' par sa traduction littérale en hindi *तुमसब दूसरों* en italique pour marquer l'étrangeté dans la version traduite.

- ...si vous nous faisiez l'honneur de venir souper chez nous un de ces soirs à votre convenance. (pp.99-100)

कि उसको बेहद खुशी होगी अगर आप किसी शाम अपनी सुविधानुसार हमारे यहाँ *खाने पर* आने की कृपा करतीं।

Les repas se composent des déjeuner-dîner-souper au Québec. En revanche, en France, ce sont les petit déjeuner-déjeuner-dîner. On emploie le mot 'souper' pour le dîner. Le traducteur d'un tel texte québécois doit faire attention à cette différence. Nous traduisons comme शाम ... *खाने पर*. Nous éclaircissons le sens en ajoutant शाम Nous mettons aussi *खाने पर* en italique pour montrer le québécisme.

- Une femme à la forte poitrine, aux épais bras nus, dans une robe de cotonnade fleurie, ouvrit la porte, me cria de son seuil :
– Vous partez pour aller iou comme ça ?
– Chez les Badiou.
– On sait ben ! On fréquente les Français plutôt son propre monde.

– Mais madame !

– Je disais ça pour parler. Vous arrêterez-vous au moins par chez nous quand vous repasserez ?

– Certainement, madame.

– C’est ben correct. Arrivez les enfants. Otez votre neuf, mettez votre vieux. (p.103)

मजबूत सीने वाली एक औरत, मोटी-मोटी नंगी बांहे, फूलदार सुती ड्रेस पहने, दरवाजा खोली, प्रांतीय फ्रांसीसी में अपने चौखट से मुझ पर चिल्लायी

– आप ऐसे कहाँ जाने के लिए निकली है?

– बादिउ के यहाँ।

– पता है, पता है! जाइए, जाइए! फ्रांसीसी लोगों से मिलिए। अपने लोगों को कौन पूछता है!

– लेकिन मादाम!

– बस बोलने के लिए कह रही थी। आप वापस आते समय हमारे यहाँ ठहरेंगी कम से कम?

– जरूर, जरूर। मादाम!

तो ठीक है। आ जाओ, बच्चों। नये उतारो, पुराने पहनो।

Il y a une faute d’orthographe dans la première phrase ‘iou’. Nous le considérons comme ‘où’ selon le contexte. Mais après, la femme parle québécois. ‘On sait ben’ ‘C’est ben correct’ et ‘chez nous’ sont des usages typiquement québécois. ‘Ben’ est l’équivalent de ‘bien’. ‘C’est correct’ signifie ‘c’est bien’. C’est une longue conversation dans laquelle la narratrice parle français et la femme utilise surtout les tournures québécoises dans sa chaque intervention, nous avons jugé juste de mettre en lumière ce fait en ajoutant प्रांतीय फ्रांसीसी में au début de la conversation. Nous avons traduit toutes les autres expressions québécoises en tenant compte leurs sens du français québécois : deux fois पता है, पता है, au pluriel हमारे यहाँ, bien तो ठीक है.

- ...une petite femme... s’écria... “ que j’étais fine d’être venue...” puis tout atterrée : “Mon ménage qui est pas faite ! Ma cuisine qui est pas nette !” (p.108)

“कि यहाँ आकर मैंने अच्छा किया ...” फिर शर्मसार, “मेरा घर साफ-सुथरा नहीं है! रसोईघर का भी वही हाल है!”

Dans cette phrase Roy emploie dans sa narration toutes deux structures le québécoisme et aussi la langue orale. L’adjectif ‘fin’ veut dire aimable / gentil dans le français québécois. Un traducteur doit être au courant de ce sens du mot ‘fin’ pour le rendre dans la langue d’arrivée sans perte de sens de l’original. Nous l’avons rendu par अच्छा selon le contexte en le mettant en italique.

- On n’aime pas être obligé aux gens. Il leur faudrait m’attendre si je n’étais pas à l’heure. Eux-mêmes ne partent pas à l’heure dite. (p.110)

लोगों का अहसान लेना हमें अच्छा नहीं लगता। उन्हें मेरा इन्तज़ार करना पड़ेगा अगर मैं उनके घर समय पर नहीं पहुँचता। वे भी निर्धारित समय पर घर नहीं छोड़ते।

La deuxième phrase commence par ‘eux-mêmes’ qui n’est pas un usage courant. De nouveau, Roy l’utilise pour mettre l’emphase sur le sujet. C’est pourquoi, nous le traduisons par *वे भी*, en le mettant en italique.

- C’est André qui va être content. Il est à faire le train. Nous avons envoyé plusieurs bêtes chez le fermier voisin. (p.118)

अन्द्रे ही खुश होने वाला है। उसे दुधा दुहना होता है। हमने बहुत सारे मवेशियों को पड़ोसी किसान के यहाँ भेज दिया है।

‘Faire le train’ est une expression québécoise qui veut dire ‘traire les vaches’ dans le français standard. *दुधा दुहना* est mis en italique pour montrer sa caractéristique locale.

- Allons ! Du menu bois ou de l’écorce pour faire prendre le feu. Grouille-toi. (p.120)

चलो, चलो! छाल या आग सुलगाने का सामान लाओ। *फुर्ती दिखाओ!*

‘Se grouiller’, c’est-à-dire ‘se dépêcher’ en français de la France. C’est une expression québécoise. Nous traduisons par une expression familière en hindi *फुर्ती दिखाओ* et le mettons en italique pour rendre visible le québécisme.

- Il s’éveilla aussi brusquement qu’il s’était endormi, se secoua, s’excusa, mit son “endormitoire” sur le dos de la chaleur de la maison, dit qu’il était prêt maintenant à suivre mes explications. (p.122)

जितनी जल्दी वह सोया था उतनी ही जल्दी जग गया, हिला, माफी माँगी, “*सो जाने*” का कारण घर में गर्मी को थोपा, कहा कि वह अब मुझे सुनने-समझने के लिए तैयार है।

L’expression québécoise ‘avoir un endormitoire’ veut dire s’endormir. Nous observons ici que Roy emploie ce mot québécois typique pour garder la couleur locale québécoise car elle le met aussi entre guillemets. Nous mettons sa traduction en italique pour rendre visible aux lecteurs hindiphones la nature québécoise du mot.

- Or voici que peu après il me fit cérémonieusement part d’une invitation de son père à prendre le dîner le dimanche suivant. (p.165)

बस शीघ्र ही, वह उनके यहाँ आनेवाले रविवार को *दिन का भोजन* करने के लिए अपने पिता की तरफ से औपचारिक आमन्त्रण लेकर मेरे पास आ गया।

Le ‘dîner’ au Québec signifie le repas du midi c’est-à-dire le déjeuner du français de la France. Un traducteur qui a appris le français de la France et n’étant pas au courant de cette particularité québécoise, peut faillir traduire ce terme par *रात का भोजन* en hindi à première vue. Cela donnera un faux sens. Ce sens est encore éclairé par le fait que Médéric vient la prendre « dès les premières heures⁸ » de la journée et lorsque Médéric la ramène chez elle après le repas, en arrivant, elle remarque, « J’avais oublié la malheureuse après-midi dont je sortais tout juste⁹. » Cela veut dire le repas se déroule entre le matin et l’après-midi. Donc, nous avons traduit *दिन का भोजन*. Nous mettons sa traduction en italique pour rendre visible aux lecteurs hindiphones la nature québécoise du mot.

8. ????

9. ????

- ...et la route de son côté, l'hiver, était exposée aux grands vents qui accumulaient des bancs des neiges à hauteur d'équipage souvent. (p.166)

और उस तरफ के रास्ते पर तेज हवाएँ चलतीं जो अक्सर उसपर घोड़ा गाँड़ी की ऊँचाई का बर्फ के टीले खड़ा कर देतीं।

L'expression 'les bancs des neiges' est employée au Québec pour dire une accumulation de neige par le vent. Le terme dans le français standard est 'la congère'. En hindi, nous avons deux termes pour rendre 'banc des neiges' बर्फ का टीला et हिमसंचय. Nous gardons बर्फ का टीला qui donne aussi une image visuelle. Nous mettons sa traduction en italique pour rendre visible aux lecteurs hindiphones la nature québécoise du mot.

Dans l'ensemble, nous pouvons dire que le traducteur doit être conscient de la présence de la langue/des langues lorsqu'il entreprend de traduire une œuvre de Gabrielle Roy en hindi. La traduction de *Ces enfants de ma vie* en hindi exige plusieurs stratégies de traduction pour rendre visible toutes les nuances du heterolinguisme présent dans le roman. Nous avons essayé de proposer quelques stratégies de traduction comme l'ajout des mots, la mise en italique, la translittération et l'explication pour mettre en lumière la fiction langagière en hindi dans le but de ne pas recourir à l'assimilation et à l'appropriation de l'original dans la traduction en hindi.

Références

Source primaire :

1. ROY, Gabrielle, *Ces enfants de ma vie*, Stanké, Montréal, 1977.

Sources secondaires :

2. CHAPMAN, Rosemary, *Between Languages and Cultures: Colonial and Postcolonial Readings of Gabrielle Roy*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 2009.
3. CHOUDHURI, Indra Nath, « Plurality of Languages and Literature in Translation: The Post-colonial Context », dans RAMAKRISHNA, Shantha (dir.), *Translation and Multilingualism: Post-Colonial Context*, Pencraft International, Delhi, 1997.
4. DANSEREAU, Estelle, « « Contamination » linguistique et textuelle : rencontre de l'autre et renouvellement créateur », *Francophone d'Amérique*, N° 10, 2000, Les presses de l'Université d'Ottawa.
5. MEZEI, Kathy, « Speaking White: Literary Translation as Vehicle of Assimilation in Quebec », dans SIMON, Sherry (dir.), *Culture in Transit*, Véhicule Press, Montréal, 1995.
6. Monique, Guiniste, *La création romanesque chez Gabrielle Roy*, Le Cercle du Livre de France, Ottawa, 1966.
7. SIMON, Sherry, *Le trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Boréal, Montréal, 1994.

Condition féminine – étude de « *Denapaona* »¹ de Rabindranath Tagore et de « *La Dot* » écrit par Guy de Maupassant

Saborni Biswas

Résumé

Les femmes jouent toujours un rôle majeur dans la société. D'une part, elles poursuivent la tradition, la culture, les mœurs de la société. D'autre part, elles contribuent vers la formation de la société, elles peuvent protester et briser les mœurs si nécessaire. Pourtant, dans la société patriarcale on harcèle les femmes et elles souffrent de la violence domestique. Le mouvement féministe ne suffit pas à changer la condition des femmes dans la société. Dans cette situation les écrivains prennent leur plume pour rendre les gens conscients de la condition féminine.

Rabindranath Tagore et Maupassant sont des écrivains qui pensent aux femmes, et écrivent plusieurs récits sur elles. Tantôt ils révèlent la mauvaise condition des femmes, tantôt ils démontrent leur protestation contre la société. Dans cet article je vais aborder les contes de Rabindranath Tagore, notamment, « *Strir Patra* », « *Sasti* »² en comparant la condition des femmes ainsi qu'on les aperçoit dans deux contes de Maupassant, notamment, « *Première Neige* » et « *Châli* ». Je vais montrer qu'en dépit des différences socio-culturelles, les femmes en Bengale et en France souffraient également des préjugés sociaux.

Mots-clés: Les femmes, le 19^{ème} siècle, le mouvement féministe, la condition féminine.

L'introduction

Rabindranath Tagore est à la fois écrivain, poète et musicien bengali du 19^{ème} siècle. Son but n'est pas restreint à décrire la société ou ses mœurs au 19^{ème} siècle. Il essaie plutôt de raconter le statut des femmes à cette époque dans l'histoire « *Denapaona* » qui fait l'objet de notre étude. Son style d'écriture est toujours simple et compréhensible. Guy de Maupassant (1850-1893), un écrivain réaliste qui présente les mœurs de la société française et la condition des femmes dans en France du 19^{ème} siècle. Ses thèmes préférés sont la guerre, la folie, sa ville natale et la condition des femmes de son époque. Parmi ses contes, « *La Dot* » fut choisie pour cette étude comparée. En suivant une méthodologie féministe et comparatiste, j'ai étudié la condition des femmes au 19^{ème} siècle en France et au Bengale. Je vais analyser ces deux nouvelles, tout en gardant en perspective que les deux histoires sont situées dans deux pays différents, dans deux sociétés, géographiquement et culturellement, variées. Pourtant à travers le portrait des personnages féminins de ces deux histoires on aperçoit que les auteurs démontrent le traitement cruel de la société envers la femme.

1. "Denapaona" en Bengali veut dire littéralement "l'échange" matérielle des choses.
2. Les contes de Rabindranath Tagore qui montrent la mauvaise situation des femmes, sa lutte et comment elles font face à des injustices par la société.

https://www.academia.edu/7191690/SHORT_STORIES_OF_RABINDRANATH_TAGORE_AN_ANALYSIS, 08/11/2021

« Denapaona » de Tagore raconte la vie tragique du protagoniste-femme *Nirupama*, une jeune femme mariée qui souffre de l'injustice sociale dans une société qui traite les femmes en tant qu'objets d'échanges. C'est une histoire bengalie située au 19^{ème} siècle quand la dot faisait une partie importante du rite du mariage. Pourtant, Nirupama a refusé de suivre ces mœurs de la société et cela nous révèle son caractère d'une femme forte. Nirupama appartient à la classe moyenne, pourtant son père, Ramsundor, a arrangé son mariage dans une famille riche et il fait de son mieux pour lui donner, en dot, dix mille roupies. Cette étude comparée entre « Denapaona » et « La Dot » analyse la condition des femmes au 19^{ème} siècle en France et au Bengale dans les nouvelles choisies, tout en gardant en perspective que les deux histoires sont situées dans deux pays différents, deux sociétés variées. Pourtant dans les deux cas les auteurs démontrent le traitement cruel de la société envers les femmes. Le conflit commence quand Ramsundor ne réussit pas à remettre cette dot à son gendre. Les beaux-parents harcèlent Nirupama et son père. En conséquence Ramsundor voudrait vendre sa maison pour garder sa promesse. Pourtant, ses fils, l'héritier légitime de cette propriété interdisent cette vente. Nirupama, elle aussi, refuse de prendre de l'argent de son père. Mais, la violence domestique lui coûte sa vie. À la fin, après sa mort, ses beaux-parents fixent un autre mariage pour leur fils.

L'histoire de « La Dot » de Guy de Maupassant commence par un mariage entre un jeune et riche couple qui appartient à la même classe sociale. Madame Jeanne Cordier est le personnage principal de cette nouvelle. Elle est innocente et aime beaucoup son mari. Donc, lorsqu'il lui propose de lui remettre tout son argent elle ne le soupçonne guère. Pourtant son mari, Maître Simon Lebrument ne veut que sa dot et il trompe facilement sa femme. Après le mariage il la traite avec beaucoup d'amour et lui demande de l'argent que son père lui avait légué. Il lui propose de voyager ensemble et prend tout l'argent. Jeanne se trouve finalement toute seule, voyageant à Paris dans un autobus, abandonnée dans cette ville inconnue, par son mari. Elle réussit à contacter son cousin qui y habite et c'est lui qui éclaircit la situation en lui révélant la vérité. Dans cette histoire Maupassant dénonce le système du mariage dont la dot fut une composante inévitable en France du 19^{ème} siècle. Il critique également la mentalité des femmes et des hommes qui continuent cette coutume de la dot dans le mariage³.

L'analyse des deux histoires dans le contexte « Le féminisme ».

Dans les deux histoires, les personnages principaux sont des femmes. Dans le conte de Maupassant « La Dot », l'auteur note que cette femme est riche, éduquée. Par contre, dans la nouvelle de Rabindranath Tagore « Denapaona », Nirupama n'a ni de l'argent, ni de l'éducation. Mais dans tous les deux, les auteurs ont mentionné l'importance de la dot pour le mariage des femmes au 19^{ème} siècle. Même si la situation économique est tout à fait différente dans les deux pays, cependant le statut des femmes est comparable. Les deux écrivains paraissent dire que l'éducation et l'indépendance économique sont nécessaires pour améliorer la condition des femmes. En France, « l'enseignement primaire est désormais obligatoire, public et laïc pour tous les enfants : filles et garçons. »⁴

3. « Je le lui dirai demain matin. »

<https://www.grinalbert.fr/image/t.www.grinalbert.fr>, p.2

4. [https://fr.wikipedia.org/wiki/chronologie_du_statut_des_femme#XIX^{ème}_siècle](https://fr.wikipedia.org/wiki/chronologie_du_statut_des_femme#XIX_eme_siecle), 08/06/2019

Le contexte social dans des deux histoires

Dans les deux nouvelles, on voit que les femmes souffrent toujours, avant ou après le mariage. Par exemple, Mme Lebrumentaime beaucoup son mari, et ne croit pas qu'il pourrait l'abandonner si facilement. Dans la nouvelle de Tagore, Nirupama aime sa famille et son père, donc, elle proteste à vendre leur maison. Elle comprend quand-même que ses beaux-parents ont hâte de cette dot. Son mari est presque invisible dans cette histoire – ce qui montre aussi que les hommes jeunes n'avaient aucune opinion vis-à-vis de leurs parents. Il ne proteste jamais contre le traitement de sa femme par ses parents. On pourrait constater que lui aussi il abandonne sa femme. Dans ce contexte, on peut dire que dans les deux sociétés les sentiments et les problèmes envisagés par les femmes ne sont pas valorisés.

Différence socio-économique

Dans « Denapaona », Nirupama appartient à la famille pauvre et son mari est riche. Elle n'a pas le droit d'exprimer son opinion personnelle vis-à-vis ce mariage parce qu'elle n'a pas de liberté. Au 19^{ème} siècle, à Bengale, la société n'accepte pas une fille célibataire. Le mariage d'enfants, en Bengale à cette époque-là, était décidé uniquement par les familles. La plupart de temps les femmes étaient mariées « entre six ou douze ans »⁵. Pour que leurs filles soient mariées dans une famille aisée, ils consentaient à donner la dot. Dans « Denapaona » le mariage de Nirupama était un contrat pour « dix milles roupies »⁶. Dans un autre conte de Tagore « Strir Patra », le personnage principal était aussi une jeune femme, Mrinal, qui a écrit une lettre à son mari. Dans cette lettre elle a dit qu'à l'âge de « douze ans »⁷ son mariage était fixé grâce à sa beauté et depuis quinze ans elle était « seulement une femme »⁸ dans cette famille.

On remarque un certain changement dans la société, notamment au Bengale 19^{ème} siècle. Le *Brahmo Samaj*⁹ a pris une position égalitaire vis-à-vis la question des femmes. En conséquence, de nombreuses femmes ont surmonté leur condition sociale et ont atteint une position financière assez aisée. Le mariage d'enfant ou le rite de « Sati »¹⁰, avaient rendu la condition des femmes en Bengale très pénible. À l'aide de quelques personnes célèbres, par exemple : Raja Ram Mohan Ray, Ishwar Chandra Vidyasagar, Swami Vivekananda, cela a amélioré progressivement. Pourtant le harcèlement sexuel, la violence domestique continuent encore à nos jours.

En France, la dot fut importante pour maintenir le statut social. Le système de mariage était un peu différent en France du 19^{ème} siècle, parce que le mariage était plus volontaire par amour, même si les mariages arrangés existaient encore. Il y avait la liberté de choisir des époux. C'est pourquoi dans « La Dot » « personne ne s'étonna du mariage de maître Simon Lebrument avec Madame Jeanne Cordier. »¹¹ Pourtant la dot existe également en

5. <https://Kandarihushiar.wordpress.com/2013/05/18, 11/11/2019>

6. ১। বরপক্ষই তেদশহাজার টাকা পাণ এবং বহুল দান সামগরী চাহিদা বসিল। রামসুন্দর কিছু মাতর্বিবেচনা না করিয়া তাহাতেই সম্মত হইলেন।- দেনাপাওনা, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। গল্পগুচ্ছ

7. ২। যেদিন তোমাদের দূরসম্পর্কে রুমামা তোমার বন্ধু নীরদকে নিয়ে কেনে দেখতে এলেন তখন আমার বয়স বারো।- স্ত্রীর পত্র, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। গল্পগুচ্ছ

8. ৩। আমি তোমাদের মেজবউ।- স্ত্রীর পত্র, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। গল্পগুচ্ছ

9. C'est un mouvement dans la religion Hindou, fondée par Raja Ram Mohon Roy, à Kolkata en 1828.

10. Les femmes sont tuées par la société quand leurs maris ont disparu.

11. La Dot, Maupassant.

France, comme un contrat de mariage. C'est pourquoi le nouveau mari a dit sans hésitation « comme il ne faut rien oublier, préviens ton père de tenir la dot toute prête »¹². Alors son mari a trompé sa femme pour acquérir de l'argent.

A travers cette histoire, Maupassant essaie de montrer la situation des femmes dans la société à travers le portrait de ce personnage. Historiquement, on avait besoin de développer le droit pour les femmes. Ainsi « le principe du mariage civil fait son chemin. Il est inscrit dans la constitution française du 3 septembre 1791. Dès lors que le mariage n'est plus un sacrement mais un simple contrat civil, le droit au divorce s'impose. »¹³

Ainsi on peut dire que c'est l'écriture des auteurs comme Maupassant et Tagore qui ont montré le chemin de la transformation sociale. Selon Simone de Beauvoir, écrivain célèbre, le problème est que l'homme est considéré comme l'absolu et la femme comme un être relatif à lui, la femme est « l'autre »¹⁴.

Différence entre Nirupama et Mme Lebrument

Dans « Denapaona », Nirupama n'a pas d'éducation, pourtant quand son père veut vendre sa maison pour donner cet argent à sa belle-famille, elle se révolte contre la notion de la dot¹⁵. Elle remarque qu'elle n'était pas seulement un objet¹⁶ d'échange.

Par contre, dans « La Dot », Mme Lebrument était éduquée, pourtant elle a voulu accepter la coutume de la dot pour le mariage. Elle ne proteste pas quand son mari lui dit sans aucune hésitation, « comme il ne faut rien oublier, préviens ton père de tenir la dot toute prête »¹⁷.

Donc, dans l'histoire de Maupassant on aperçoit que les hommes seuls ne veulent pas dominer les femmes, les femmes, elles aussi acceptent volontiers cette domination masculine. C'est pour agiter contre une telle domination que les féministes proclament « La femme est en effet le potage de l'homme. »¹⁸

En conclusion, je voudrais noter que cet article avait pour objectif de démontrer une perspective féministe et analyser les œuvres des deux écrivains, Maupassant et Tagore dans ce contexte. Dans ses œuvres Rabindranath Tagore décrit toujours la vie quotidienne, les problèmes de la société, la pauvreté, la relation familiale, la religion, le racisme et bien sûr la mort, toutes les choses qui sont liées à la vie réelle. Donc « Denapaona » n'est pas seulement une histoire féministe, c'est aussi une histoire réaliste qui décrit le statut social, la pauvreté du père de Nirupama. Il n'a pu pas donner la dot à sa fille. Ainsi, il a perdu le pouvoir de sauver la vie de son enfant.

« Plusieurs critiques ont noté que les nouvelles de Tagore révèlent l'homme, la nature et les mystères du surnaturel, les bizarreries de la vie. Ainsi, Tagore fut souvent comparé

12. La Dot, Maupassant.

13. https://www.herodot.net/De_la_Révolution_nos_jours_synthese_644.phd., 27/05/2019

14. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Deuxième_Sexe., 06/06/2019

15. নিরুপম, "টাকাখরীদাওতবেইঅপমান"-দেনাপাওনা, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। গল্পগুচ্ছ

16. « Le code civil replace la femme sous la dépendance et l'autorité de son père et puis de son mari » Les femmes dans la société du 19^{ème} siècle http://www.assistancescolaire.com/eleve/4e/histoire/reviser_une_notion_les_femmes_dans_la_société_du_19ème_siecle_uhsi_05.19/04/2019

17. La Dot, Maupassant.

18. <https://www.etudier.com/dissertations/Les-Femmes/72736777.html>, 08/06/2019

avec d'autres grands auteurs classiques comme Edgar Allen Pœ, Anton Chekov, Guy de Maupassant et Tolstoy... »¹⁹.

D'autre part, Maupassant est aussi un fameux écrivain réaliste. Dans ses œuvres il souligne la condition de la classe moyenne, la guerre et la souffrance, la douleur de la vie quotidienne qui reflètent la condition sociale de la France en 19^{ème} siècle. Dans « La Dot » on trouve l'image de la vie quotidienne en omnibus où on voit de nombreuses personnes et leurs comportements variés. Finalement on pourrait constater que ces deux écrivains sont non seulement les précurseurs du mouvement réaliste mais ils sont aussi humanistes envers l'homme et la femme. Finalement c'est à travers leur vision que les sociétés ont changé et que le monde est devenu conscient des problèmes, des coutumes qui perturbaient les femmes.

Références

Source primaire :

1. MAUPASSANT, Guy de, « La Dot », *Contes et Nouvelles*, préf. d'Armand Lanoux ; éd. Etablie par Louis Forestier, réed, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade; 253, 275, 1992 et 1993.
2. TAGORE, Rabindranath, « Denapaona », *Galpoguchha*, (Volume1) Biswabharati, Kolkata, 1884.

Sources secondaires :

3. BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1949.
4. TAGORE, Rabindranath, « StrirPatre », *Galpoguchha*, (Volume3), Biswabharati, Kolkata, 1914.

Sitographie :

5. https://www.academia.edu/7191690/SHORT_STORIES_OF_RABINDRANATH_TAGORE_AN_ANALYSIS, 18/05/2019
6. <https://www.grinalbert.fr/image/t.www.grinalbert.fr,p.2>
7. [https://fr.wikipedia.org/wiki/chronologie_du_statut_des_femme#XIX^{ème} siècle](https://fr.wikipedia.org/wiki/chronologie_du_statut_des_femme#XIX%C3%A8me_si%C3%A8cle), 08/06/2019
8. <https://Kandarihushiar.wordpress.com/2013/05/18>, 19/05/2019
9. [https://www.herodot.net/De_la_Révolution_nos_jours_synthese_644.phd.](https://www.herodot.net/De_la_R%C3%A9volution_nos_jours_synthese_644.phd.), 27/05/2019
10. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Deuxième_Sexe., 06/06/2019
11. <https://www.etudier.com/dissertations/Les-Femmes/72736777.html>, 08/06/2019

19. Many have realized that Tagore's short stories reveal the man, nature and the mysteries of the supernatural and the bizarre and hence Tagore has been often compared with the other great and renowned writers such as Edgar Allan Pœ, Anton Chekhov, Guy de Maupassant and Tolstoy ... Tolstoy is didactic, Maupassant is erotic. Rabindranath combines the good qualities of both without their excesses. He delved deep into the psychology of man and riddle of existence in the short stories which are universal in their appeal. It is highly probable that some of the later writers were highly influenced by Tagore's depiction of his women characters to be utilized in their creative writings for depicting their women. https://www.academia.edu/7191690/SHORT_STORIES_OF_RABINDRANATH_TAGORE_AS_ANALYSIS, 18/05/2019

How Culture interferes in cultural Translation

Upendra Kumar

Abstract

Language is directly associated to its culture; different culture invents different words and language for communication in their group by associating them with its artefacts and sentiments. Literary works always hold cultural values and emotional words, hence translating literary text means translating essence of the texts. Translation turns into appropriate if translation create the same emotions to reader; which original text does to the reader. Therefore, the cultural values of the literary text commonly interfere in translation and translator occasionally find himself helpless to translate the cultural values of the literary text. Cultural values of literary text and translation have very close relation, if translator fails to understand the cultural meaning of text, he or she would not be able to translate the text appropriately. Due to the lack of cultural knowledge of both the languages: source and target languages, even professional translators fail to translate text appropriately. Of course, there is limit to translate cultural meaning of the text, however, translators are supposed to know cultural dimensions of source and target languages and translate them even by using additional explanations.

Keywords: Interference, Cultural values, source and target language.

Cross cultural communication focuses on the communicative activities of people from different cultural background.” Cross cultural” involves communication not only among the people from different countries, but also among the people of different backgrounds in the same region and society with different norms of upbringing. In case of India, it could also involve different religions, caste, belief et al.

When we talk about transfer of culture from one culture to another (either in same territory or beyond) through any medium, it causes cultural interference caused by cultural difference, it means that in culture communication, people use their own culture, rules and value to guide their words and deeds, even thoughts and they also use these as standards to judge the words and deeds of others.

Interference, in linguistic term, means the overlapping of two languages and cultural interference means overlapping of two cultures. Interference can be said to have occurred, when a certain culture A (source culture) may become a source of direct or indirect transfer for another culture B (a target culture). Interference is thus, a procedure emerging in the environment of contacts*. (Even-Zohar, Itam, 2005: 52) Here, Contacts can be defined as a relation between cultures.)

When we talk about cultural interference in translation, we talk about culture and language of two different society or countries and here at the border of these two, a translator plays a crucial role to bridge the gap between two different languages and culture based countries.

Language and Culture

A language is an integral part of culture and social existence. Here we may say that culture

is a group's distinctive way of perceiving the environment naturally, socially or perceiving the totality of reality to which the group members belong. In other words, language is a reflection of culture. Customs, traditions, social norms get reflected in language through various ways. Every language has culture specific words and expressions.

In literary terms, language is the primary element of any work and in historical terms it is the key of ancient monuments, like inscriptions, charters etc. *It is the most complex form of communication used by any animal which allows the transmission of culture.*

Another definition of language states: "Language is an instrument of communication and a system for encoding and decoding information (as a concept having many meanings, from everyday usage to technical settings. The concept of information is closely related to notions of restriction, control, meaning, data, form, communication, instruction pattern, knowledge, mental stimulus, perception, and representation") (L. Floridi, 2010:2).

Language is more than just a means of communication. It influences our culture and even our thought processes. It is the mirror of culture, which reflects the world around a human being, his mentality, character, traditions, ways of life, happenings and how he interacts with the rest of the world.

A human being's most important means of transferring ideas from one mind to other is language. From all our senses, hearing fulfils the best demand of human interaction for referential messages. Speech can take place in dark and with the hands full. It is not only human being that uses languages to communicate but animals also have their language, who communicates within them other than with their masters. Language is treasure-house, storeroom, and the money box of culture. It preserves the cultural values in lexicon, grammar, idioms, proverbs, sayings, folk-tails, scientific literatures, oral and written speeches. Language is an instrument of culture.

Language is only a shell, which includes certain thoughts and ideas, as a mere adjunct to the knowledge of culture.

Each living life is attached in culture whether humans or animals. Culture is natural development during birth process (behaviour, that changes from individual to individual broadened when lives in family that family is part of a society (group or community), behaviour of the group is culture) and its evolution is based on intelligence reaction to experiences and needs.

A German culture educationalist P. Doyé says: The very nature of language forbids the separation of language from culture. If language is considered as a system of signs, and signs are characterized by the fact that they are units of form and meaning, it is impossible to learn a language by simply acquiring the forms without their content.

Culture, an integral part of our lives, significantly influences our language. The term "culture" was derived from the Latin word "cultura" which in turn came from "colero" – primarily meaning to cultivate, develop, nurture and inhabit. Culture finds its expression in the language and through the language.

While talking about the culture A. Taylor expresses the same thought when he says: "Culture is that complex which includes knowledge, beliefs, arts, morals, customs, and any other capacities and habits acquired by man as a member of society". (A. Taylor, 1954:64)

Over the years, culture has come to encompass various aspects of our lives – and developed by beliefs (ideological, religious), social practices and behaviour, norms, customs, values, food, superstitions, prejudices, music, painting, intelligence, economy, literature, use of language, cognitive process etc. The political, social and economic situation of a region also significantly affects its culture.

Culture, hence, is a process for identity of living creatures and cultural evolution raises the identity of society, benefit goes to its individuals. Culture changes from group to group (as behaviour changes) though major part remains same as human culture to differentiate from other species. This gives different identity. Cultural growth provides identity to the societies that named, Indian, Chinese, a European, an African etc: have different cultures. So when we come across art, customs etc; we identify what is their culture or which religion they belong.

Like language, culture is a semiotic system in which symbols function to communicate meaning from one mind to other and an individual is free to deal with as he or she sees fit to use as a guide, to manipulate to advantage, to attempt to change. Cultural symbols are like linguistic symbols which encode a connection between a signifying form and a signalled meaning.

According to Ward H. Goodenough, a noted anthropologist, culture is an idealized cognitive system — a system of knowledge, beliefs and values that exists in the mind of individual members of society.

For example, when an author writes, his attitudes and beliefs reflect through words, even his points of view, which are also those of others. In both cases, language expresses cultural reality.

Cultures can be different not only between continents or nations, but also within the same company or even family respectively.

In Hindu culture marriage is a holy custom, where lots of rituals and it takes a long time to accomplish. But in case of other countries, mostly, it takes few hours. We can see the cultural difference through an example; a lady put **vermillion** in her forehead, which has a very sacral and big meaning in her life. It's a biggest ritual in Hindu culture and very close to religion, but for a foreigner, it's merely a red colour having no meaning and sense for them. In Russia and many other countries people are buried after death but in India in Hindu religion dead bodies are burnt and thereafter perform a lot of rituals. In Russian and many other countries brides are in white dress when they get married, but in case of India such dress code has totally different meaning. Here, in India, it means someone or her husband is dead. To provide an exact understanding of all these cultural aspects one needs to be independent on a good translator and, hence, on good translation.

Correct transformation of the cultural aspects in a text is of utmost importance in translation, especially when it is non-technical. The nuance of translating cultural aspect has increasingly interested specialists across the world over the last two decades.

A literary work can be of various genres: tragedy, comedy, drama, poetry etc. translating emotions is one of the toughest aspects of translation. However, the difficulties vary in degree with the type of emotion involved in the work. Emotions like happiness and sadness are perceived to be “universal” emotions and are understood across cultures.

Now come to the translation.

Translation

Translation is a process of interpreting the meaning of a text and the consequent production of an equivalent text. Translation communicates the same message in another language. It has its restrictions that include context, the rules of grammar of the two languages, their writing principle, their idioms et al. When translation is practiced, a person with limited proficiency in one or both languages involves a risk of spilling-over idioms and usages from the source language into the target language. Translators and interpreters, professional as well as amateur have, thus, played an important role in the evolution of languages and cultures. The art of translation is as old as written literature.

Translation is not just the activity of translating word by word from the source language to another language. For example, word to word translation of this sentence “Папа! У меня болит голова” (*Papa! U menya bolit golova*) is “Papa! I have pain head” instead of “I have a headache”. This cannot guarantee quality translation as one language cannot express the actual meaning of the other if the translation concentrated on words only.

Translation is not simply replacing words with similar meaning but of finding appropriate ways of saying things in another language. For accurate translation from the source language to the target language importance must be given to the culture of the target language. It is the cultural aspect only that can help in communicating the message in the way it should be. Plus, it also helps in avoiding misunderstandings.

While translating any source text from one language to another, at every step decisions must be taken about when to provide explanation and extra detail, and how far to depart from the original. Even in translation of a relatively simple business letter, there will be valid reasons not to use a literal translation but to give what is said in one language to the convention of other. For example: “Respected gentleman Smith” may be the word to word translation in Russian “*Уважаемый господин Смит*” (*Uvazhayemyy gospodin Smit*), but Dear Mr. Smith is more appropriate in the context.

In many cases translation can be a major factor in cross cultural understanding and international affairs.

One of the most important problems of translation theory is the problems of translatability.

The idea that human languages are divided into groups of ‘advanced’ and ‘backward’ languages, and that there are insuperable difficulties in translating from the former into the latter. A language consists of three important elements i.e. its phonological system, its grammatical structure and its vocabulary. No one can seriously assert that the total number of phonemes in the phonological system of a language has anything to do with its being either ‘advanced’ or ‘backward’. The same can be said with its grammatical structure. For example, Hindi has two genders while some other Indian languages like Marathi have three, does not make the latter more ‘advanced’ than Hindi. Even English cannot be more ‘backward’ than Russian, because Russian verbs have aspects which English verbs lack.

The history of all languages shows that when certain phenomena appear in society language finds words to express them. “Any human language is constructed in such a manner that with its help we can describe not only objects, concepts and situations which already are known, but also those which are absolutely new and have never been known before; in

other words the vocabulary of a language is an open system, capable of being enlarged and enriched continuously. And this applies to any language, not only to the so called, ‘advanced’ or ‘civilized’ languages.” (Barkhudarov L.S, 1975: 20)

In some problems of translation theory is the problem of listing ‘equivalence’ or ‘correspondence’ between the texts of the Source Language and Target Language. Since each language has its independent system of looking for ‘equivalence’ which implies that there must be something common between one language that allows what is said in one language to be translated into another.

Every sign language operates at two levels, (A) the level of expression and (B) the level of content or meaning. Utterances in two languages differ on the level of expression, but same on the level of content or meaning. In interlingual transformation losses are predictable. The loss of information occurs in any act of communication during translation, for example when a writer says something to his readers in the same language. When translating the sentence “the pupil was in the class” from Russian or Hindi to English, the English sentence fails to convey same relevance information about the sex of pupil in contrast with the Russian or Hindi. An appropriate is one in which the loss of significant information reduced to the minimum. Culture as related to location, space can be a translation problem.

There are specific problems of translation with concrete pairs of Source Language and Target Language. One of them is problem of polysemy. This is also known as problems of non differentiation. For example—Russian does not distinguish between ‘arm’ & ‘hand’ and ‘finger’ & ‘toe’ – as English does. Through another example we can see that in Hindi there are no separate words for ‘yesterday’ & ‘tomorrow’ and ‘hear’ & ‘listen. It becomes very difficult to translate the same English word as cousin, uncle and grandfather into Hindi unless there is no more contextual information given, for example, these words mean – चचेरा भाई, ममेरा भाई, फुफेरा भाई, मौसेरा भाई, चचेरी बहन, ममेरी बहन, फुफेरी बहन, मौसेरी बहन, चचेरा दादा, ममेरा दादा etc. (cacērā bhā’ī, mamērā bhā’ī, phuphērā bhā’ī, mausērā bhā’ī, cacērī bahana, mamērī bahana, phuphērī bahana, mausērī bahana, cacērā dādā, mamērā dādā)

Translating Culture

As we all live in a cultural society and every society has its own norms and customs. Cultural translation is not an easy task because a culture itself consists of a lot of norms, rituals, rules and regulations, whose exact feeling, thought and meaning by a translator is quite difficult.

The moment we talk about Non Indian people and culture like Russian, Japanese, Chinese, French, Italian etc., we need to link with them and their culture. To acquire any information about any particular country or its culture, we need to know the language of people live there and to know their language; here it becomes very important to know translation. To know a society, culture, literature other than ours, we need to know translation. For example in Indian context, in Hindu religion there are many festivals and rituals depending upon their beliefs and devotion.

For example; छठ पूजा (*chaṭha pūjā*) the main and very important festival celebrated by the inhabitants of Bihar and Eastern Uttar Pradesh, which is not being celebrated in other societies and people of other states of India or even they don’t know what is it, how is

celebrated and which deep meaning carrying it is. For this purpose when cultural transfer takes place, one has to translate the meaning of that particular festival to other language consisting all cultural values in it i.e. in their own language. Here to transfer one cultural activity to other, require translation.

Another example: What does the Indian custom of touching feet of someone, mean to Europeans or Russians or other countries? They can't feel the real touch and value of the custom, for them it may be simply to touch the feet. For the inhabitants of Western, European or Islamic countries, what does the Indian custom or ritual of putting "सिंदूर" (*sindūra*) in the parting of a woman's hair mean? For them it's only a red coloured substance having no meaning. But in Indian context (specially in hindu religion) it has a big sacred value. Putting *sindura* in the parting of a woman's hair indicates that a lady's husband is alive. In the sense, these cultural activities or customs can be translated into another language but the feeling and value expression is more difficult to convey in that particular language. They are different in handling meaningfulness. For this purpose we need translation and a good translator, who can convey all the meanings of one culture to another.

Certainly the most obvious, and probably the most important, factor contributing to the success of a translation is the translator's knowledge. Flaws or gaps in knowledge of linguistic system and cultural context of the author of the original will keep the translator from understanding it; similarly, successful communication with the intended audience of the translation depends upon full and accurate knowledge of their language and culture. (H.S. Straight, 1981: 41-42) Language is product of culture and the expression of culture as well. "One knowing a language is not really complete without knowing how meaning is structured..." (Pattanayak D.P, 1969: 66-69) Russia is a hub of literary products, or we can say it is one of the richest countries in literary works with a multilingual society and culture, we cannot even know our country as a whole unless the literature produced in individual Indian language is made available to speakers of all Indian languages.

The cultural regeneration of people and their national integration are very much related to the rate at which we can minimize the language barriers between one language and another then, when we are able to provide people (of one country) the cultural, literary and scientific heritage of other people of the world. In the fulfilment of this important task, translators can play an extremely vital role.

Cultural Interference

Culture is productive system which holds shared instructions of values, behaviors, belief and knowledge, that cultivate language, therefore, language and culture closely interconnected and interwoven into a complex system; this system contains context, reference and connotation for linguistic meaning. Language has its specific meaning in their culture. Outside culture it lacks its specific meaning. When one culture interferes into another culture, happens cultural interference, which can be either in the same territory or beyond. Cultural interference becomes evident when it happens beyond its reach; in the present globalised world some cultural values like fashion, food, science and technologies spread easily, but some cultural values, which is associated to territory and religion, is empowered to avoid its transmission, whereas cultural boundary has become porous; cultural values which are associated to territory, religion, identity.

People of different culture have different surroundings, hence, different artefacts, rituals, practices and emotions; each society invents words for their needs which matter to them, those words have specific meaning in that cultural system. Therefore, Language is the manifestation of culture; and language holds cultural values. When we translate one language into another, thereupon we attempt to establish perception of another complex system: context, reference and connotation into other; we create other complex system inside the other which sometimes results into ambiguity, where, at times, translator succeed in translating the cultural values.

Examples of Cultural interference

Here are some examples from Russian literary works with their translation in Hindi explained under cultural interference.

1. **Красавец тяпнутый** : он был уже без халата, в приличном черном костюме - передернул широкими плечами, вежливо ухмыльнулся и налил прозрачной.

(Krasavets tyapnutyy- on byl uzhe bez khalata, v prilichnom chernom kostyume - peredernul shirokimi plechami, vezhlivo ukhmyl'nulsya i nalil prozrachnoy.)

टंगकटे कामदेव ने— वह अब चोगे के बिना अच्छा खासा काला सूट पहने हुए था— चौड़े कंधे सिकोड़े, शिष्टता के साथ खींसे निपोरकर पारदर्शी द्रव डाला।

(taṅgakaṭē kāmādēva nē – vaha aba cōgē kē binā acchā khāsā kālā sūṭa pahanē hu'ē thā – cauṛē kandhē sikōṛē, śiṣṭatā kē sātha khīnsē nipōrakara pāradarśī drava ḍālā)

In the above-mentioned example from M. Bulgakov's *A Dog's Heart*, in Russian text translator has translated **Красавец тяпнутый** in Hindi as टंगकटे कामदेव (*taṅgakaṭē kāmādēva*). In Russian the word “**Красавец**” (*Krasavets*) means handsome only, which shows a contrast to the word कामदेव (*kāmādēva*) in Hindi, because in Hindu mythology, the word “कामदेव” (*kāmādēva*) is the God of desire, who is supposedly very smart and handsome by all means. But here, टंगकटे कामदेव (*taṅgakaṭē kāmādēva*) gives an oxymoron, depicting a **defective beauty** in order to make the reader feel the connotation of source text meaning **knocked down beauty**. In Russian context the word “**Красавец**” (*Krasavets*) does not give the exact meaning of कामदेव (*kāmādēva*) in Hindi, because meaning of कामदेव (*kāmādēva*) is more than that of handsome or smart and here we can find the deficiency of equivalence or differentiation at the level of content and expression. Another contrast can be seen between the phrase “पारदर्शी द्रव” (*pāradarśī drava*) and the word “**прозрачной**” (*prozrachnoy*) (прозрачная means transparent). Here translator has given literal meaning from Russian to Hindi, because in Russia **прозрачная** means **vodka** but in Indian context it may differ and here a reader cannot understand the meaning of phrase पारदर्शी द्रव (*pāradarśī drava*) without giving clear hint for that particular word to make clear sense. Here we can see cultural interference in translation.

2. Знакомые псы с Пречистенки, впрочем, рассказывали, будто бы на Неглинной в ресторане « Бар » едят **дежурное блюдо** – грибы, соус пикан, по **три рубля семьдесят пять копеек** порция.

(znakomye psy s praichistainki, vprochaim, rasskazyvali, budto bi na Neglinnoj v raistorane « bar » edyat dezhurnoye blyudo – griby, sous pikan, po tri rubl saim'desyat pyat' kopaiaik portsiya.)

खैर, प्रेचीस्तेंका के जान पहचान के कुत्तो ने बाताया था मानो नेग्लिन्का सड़क पर “बार” रेस्तरा में सब ३ रूबल ७५ कोपेक में पिन्का सौस के साथ खुमिया के साथ खुमिया भकोसते है।

(khaira, prēcīstēnkā kē jāna pahacāna kē kuttō nē batataya thā māmō nēglīnkā sarak para « bāra » rēstarā mēm saba 3 rūbala 75 kōpēka mēm pinkā sausa kē sātha khumiyā kē sātha khumiyā bhakōsatē hai)

In the above mentioned example the translator has simply translated the text without giving the exact meaning of that ३ रूबल ७५ कोपेक (3 rūbala 75 kōpēka). A reader cannot understand the meaning of price value of that particular dish (for which 3 rūbala 75 kōpēka has been used), whether the dish is for some special or privileged people or for deprived people. Here a culturally contrast can be seen in this particular translation. Because cultural differences can be seen through living style, dress style, eating style etc. The phrase “дежурное блюдо” (*dezhurnoye blyudo*), which mean a main course in case of lunch/dinner, is not translated and not even given a hint about main course of lunch/dinner. Thus we can see that the cultural contrast causes interference in translation.

3. Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с нею.

(V'yuga v podvorotne revet mne otkhodnuyu, i ya voyu s neyu.)

फाटक की मेहराब में आँधी मेरी आत्मा की शान्ति के लिए भजन गा रही है।

(phātaka kī mēharāba mēm āṁdhī mērī ātmā kī śānti kē li'ē bhajana gā rahī hai)

The above mentioned example from *Dog's Heart* by M. Bulgakov where in general, भजन (*bhajana*) means verbal reverence of devotion. Here, the source text depicts the howling of storm as a prayer for the dying. In Indian context, भजन (*bhajana*) is sung to make wish come true or in other words, a prayer made to the God for the betterment of self or others. In given text, storm is supposedly blowing full scream, which mean something may go wrong and if such kind of storm blows, there one can meet with loss of property and life, but भजन (*bhajana*) is sung to prevent such loss and for the prosperity of life and hence it has got contrast. Culturally the meaning of भजन (*bhajana*) is to give prayer to God to make the wishes fulfilled.

The cultural regeneration of people and their national integration are very much related to the rate at which we can minimize the language barriers between one language and another.

In the fulfilment of this important task, translators can play an extremely vital role.

References

1. Bakaya R.M., 1977, *Some Problems of Translation Theory and Practice*, CRS, JNU, N. Delhi.
2. Barkhudarov L.S., 1975, *Language and Translation*, Moscow.
3. Bassnett S., 1998, *Translation studies*, Routledge, London.
4. Burke P., 2007, *Cultural Translation*, Cambridge University Press, New York.
5. Burak A.L., 2006, *Translating Culture (Translation and Inter-cultural communication)* Moscow.
6. Campbell S., 1998, *Translation into the Second Language*, Longman, London.

7. Carbaugh D., 2005, *Cultures in Conversation*, London.
8. Catford J.C., 1965, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, UK.
9. Chomsky N., 2002, *On Nature and Language*, Cambridge University Press, New York.
10. Cook Guy, 2003, *Applied Linguistic*, Oxford University Press, UK.
11. Danet B., Susan C. Herring., 2007, *The Multilingual Internet Language, Culture and Communication On-line*, Oxford, New York.
12. Even-Zohar, Itam, 1978, *Laws of cultural interference*, Unit of Culture Research, Tel Aviv University, Israel.
13. Faruqi S.R., 1999, "Language, Literature and translation", Ed. R.S. Gupta *Literary Translation*, Creative Books, New Delhi.
14. Floridi L., 2010, *Information - A Very Short Introduction*, Oxford University Press, UK.
15. Gargesh R., 1999, "Literary Translation theory: A Historical Perspective". Ed. R.S. Gupta, *Literary Translation*, Creative Books, New Delhi.
16. Goodenough, W.H., 1981, *Culture, Language, and Society*, University of Pennsylvania, USA.
17. Gokak V.K., 2009, *India and World Culture*, Sahitya Akademi, New Delhi.
18. Gupta R.S., 1999, *Literary Translation*, Creative books, New Delhi.
19. Khutyz, I., 2005, *Translation Problems in Modern Russian Society*, Russia.
20. Laxshmi L., 1999, *Problems of translation*, Book links corporation, Hyderabad.
21. Lefevere A., 1992, *Translation/History/Culture*, London.
22. Munday J., 2001, *Introducing Translation Studies, Theory and application*, London.
23. Nida E.A., 1964, *Towards a science of translating*, Leiden, Netherlands.
24. Olohan M., 2004, *Corpus-Based Translation Studies*, Routledge, London and New York.
25. Pattanayak D.P., 1969, *Linguistic and Translation in aspect of applied linguistic*, Asia Publishing House, New Delhi.
26. Paula G. Rubel, Rosman A., 2003, *Translating Cultures, Perspectives on Translation and Anthropology*, Oxford, UK.
27. Peter Robinson, W., 1997, *Translation and multilingualism, post colonial context*, Pencraft International, Delhi.
28. Rastogi, N., 2000, *The Translation Initiative*, CIEFL, Hyderabad.
29. Rishi Vir Rajendra, 1957, *Russian-Hindi Dictionary*, Sahitya Academy, New Delhi.
30. Riccardi A., 2002, *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, Cambridge University Press, UK.
31. Trudgill P., 1974, *Sociolinguistics: An Introduction*, Penguin Books, England.
32. Yule G., 2006, *The Study of Language*, Cambridge University Press, New York.

Mob Lynching, Death, and Trauma in *The Shadow Lines* by Amitav Ghosh

Nijira Basumatary & Pratusha Bhowmik

Abstract

Cases of mob violence and lynching were witnessed during the time of partition of India and Pakistan. Mob lynching was carried out along the communal and religious lines to target the people of the opposite community. Lynching is a premeditated extrajudicial killing by a mob of people. *The Shadow Lines* by Amitav Ghosh depicts the post-partition scenario of India and the violence that followed it. The novel has been constructed on the memories and experiences of various characters spread across time and place. *The Shadow Lines* presents the traumatic event of mob lynching which happened along the religious lines due to the post-partition bitterness that continued even in the post-colonial times through the characters like Tridib, Jethamoshai, and Khalil. They were brutally killed by an unruly mob in a communal riot in Dhaka. Ghosh in *The Shadow Lines* also illustrates the traumatic effect of Tridib's death on various characters and how it haunted them throughout the novel in different ways.

This paper aims to study the representation of mob lynching that leads to the death of the different characters in the novel. It will also study how the death of Tridib in the mob lynching incident haunted other characters traumatically throughout the book. Trauma theory will be used to support the argument in the article. It will help in knowing the mental and psychological trauma that the victim and near and dear ones undergo.

Keywords: Mob lynching, partition, trauma, death, communal violence, mob violence.

Mob violence and lynchings are not new issues. The cases of mob violence and lynching were witnessed during the time of partition of India in 1947 and are still prevalent today. Partition of India was such an event that devastated both India and Pakistan completely. "Partition is difficult to forget but dangerous to remember," wrote Indian writer Krishna Sobti (Butalia 2014). Even after seventy years, the atrocities of the events might still be felt. It has caused discord, insecurity, and hostility among people who used to live together peacefully. Migration, violence, murder, rape, communal unrest, and traumatic experiences are all actual ramifications of partition. Millions of individuals were affected by partition, and its specters continue to haunt them. Partition led to the rise in riots that led to the murder of lakhs of people. Partition witnessed the displacement and killings of millions of people. "Twelve million people were displaced as a result of Partition. Nearly one million died. Some 75,000 women were raped, kidnapped, abducted, forcibly impregnated by men of the 'other' religion, thousands of families were split apart, homes burnt down and destroyed, villages abandoned. Refugee camps became part of the landscape of most major cities in the north, but, a half-century later, there is still no memorial, no memory, no recall, except what is guarded, and now rapidly dying, in families and collective memory" (Butalia 1998). Mob violence and lynching were common phenomena during partition. Mob lynching was used along the communal and religious lines to target the people of the opposite community.

During the partition period, women and children were the most vulnerable to lynching and other forms of mob violence. Lynching was used as a political and ideological tool for dominance. Lynching is a premeditated extrajudicial killing by a mob of people. The term “mob lynching” is most commonly used to describe mob executions to punish an alleged transgressor or threaten a group. It is a terrorist act that is punishable by law. The words ‘lynch’ and ‘lynch law’ were said to have come from two Virginia-based Americans named Charles Lynch and William Lynch. In 1782, Charles Lynch wrote that the British supporters, known as ‘Loyalists’ or ‘Tories,’ were given lynch laws to deal with the Negroes. According to the English lexicon, ‘lynch’ implies to put to death, especially by hanging, by crowd activity illegally. In the 19th and early 20th centuries, mob lynching was a common method of punishing African-Americans accused of committing a crime. “The 19th-century lynching mob cuts off ears, toes and fingers, strips off flesh, and distributes portions of the body as souvenirs among the crowd.” (Ida B. Wells 1900). Several innocent people have been brutally tortured, and a few have even died as a result of mob lynching. A noted Indian literary and social commentator, in his preface to Ziya Us Salam’s book, *Lynch Files*, Jignesh Mevani wrote, “Mob lynchings are the recent communal riots.” It is one of the burning issues in the present society as well.

Amitav Ghosh represented mob lynching during partition in his book *The Shadow Lines*, where characters like Tridib, Khalil, and Jethamoshai were killed by a mob in a communal riot. He illustrated the post-partition aftermath and ongoing trauma, as well as the trauma surrounding Tridib’s death. Ghosh presented the traumatic effect of the death of Tridib on different characters. Trauma is derived from the Greek term ‘traumatikos,’ which implies wound or separation of bodily tissues. Trauma is a sort of psychological and emotional damage that occurs as a result of a traumatic incident, resulting in serious and long-term psychological consequences. The word trauma gets its meaning from a “stress or blow that may produce disordered feelings or behavior” to a “state or condition produced by such a stress or blow” (Erikson, 1995, 184). It is a mental condition that arises as a result of an injury. Cathy Caruth, in *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, described trauma as a kind of wound inflicted in the realms of the mind. It destabilizes the senses of mind, self, time, and the world of an individual. Trauma occurs too quickly and unexpectedly to be comprehended in its entirety on the conscious level. The effect of trauma haunts the individual and resurges in his or her life through various means.

Amitav Ghosh looked into the ramifications of partition and recounts the traumatic aftermaths of partition, including communal riots, with deftness in *The Shadow Lines*. It discusses partition, identity, freedom, and cross-cultural connections in the context of communal violence. The story is based on the recollections and experiences of several characters that lived in different times and places. The novel presents the traumatic memory of the mob lynching of Tridib which happened along religious lines due to the post-partition bitterness that continued even in the post-colonial times. In the novel, the trauma of partition and the subsequent riots is transferred across the generations. It all takes place in aftermath of World War II and the religious and communal violence that raged India and the Eastern part of Pakistan (now Bangladesh) in 1964. This is a book on the consequences of partition, with a focus on the partition in the Bengal border. The novel’s events are all based on true events, but it is told through the point of view of fictional individuals whose lives have been completely transformed as a result of political, social, and national changes. The novel recounts the life journey of the Datta Chaudhari family and the London’s Price family by the

nameless narrator. The novel depicts the life of a Bengali family whose lives are disrupted and disturbed by violent riots. Ghosh's work is told from the perspective of a young boy growing up in post-partition India in Calcutta and Delhi. Their family lived in Dhaka, Calcutta, and London. In the novel's first section titled 'Going Away', Ghosh explained the process of dispersal of his characters across different regions of the world and how inter-personal ties can or cannot be perpetuated across cultural borders. He gave the backdrop of political events ranging roughly two decades in the second section, titled 'Coming Home'. The novel's nameless narrator is awestruck by his uncle Tridib and is striving to reconcile his past and present selves. Tridib represents the modern man who is unconcerned about geographical boundaries and attempts to bridge all boundaries with his imagination.

The novel, *The Shadow Lines* presents the narrator's inquiry of broader historical facts that occurred in the nineteenth century and their ramifications on individual lives. The novel is set in a war-torn London, civil unrest in Best Bengal after partition, and riot-torn Calcutta and Dhaka in the immediate wake of the robbery of the revered antiquity, Mu-i-Mubarak said to be the Prophet Mohammed's hair. The story started in 1939, with the beginning of the 2nd World War that concluded in the year 1964, with the violent clashes in East Pakistan and thus the outbreak of violent conflict in both Pakistan and India. In the novel, Ghosh presented the episode of the Mu-i-Mubarak that led to communal violence. The revered antiquity Mu-i-Mubarak, a strand of Prophet Mohammad's hair, was installed in Hazratbal mosque in Kashmir. That site became a major pilgrimage destination for people of various faiths. But the relic was stolen from the Hazratbal mosque on the 27th of December, 1963. When word got out, life in Kashmir came to a halt. Black flag demonstrations were held; schools, colleges, and shops were closed; vehicles were disappeared from the street. On the 4th of January 1964, however, the Mu-i-Mubarak was found, and the people of Kashmir were overjoyed. But, a protest against the stealing of antiquity in the Khulna district of East Pakistan, turned into violence, with stores being set on fire and a few people being killed. The riots quickly expanded from Khulna to other areas of Bangladesh, including Dhaka. The Hindu refugees soon began to move towards India. East Pakistan cities were engulfed in the wave of assassinations, plundering, and arson. According to the narrative of the novel:

"Mobs went rampaging through the city, killing Muslims, and burning and looting their shops and houses... There are no reliable estimates of how many people were killed in the riots of 1964. The number could stretch from several hundred to several thousand" (TSL, 253).

Rumors circulated in Calcutta that the trains coming from Pakistan were loaded with dead bodies. On January 10th, Calcutta exploded in retaliation. Muslims were killed by Hindu rioters who set fire to their shops and homes. The Prophet's relic was stolen from Kashmir, but there was no unrest, but the lunacy spread to other parts of the border. Tridib, Khalil, and Jethamoshai were killed by a mob in a riot in Dhaka, which sparked in response to the Calcutta riots.

The Shadow Lines can be considered as a story about the Partition and its effects. The death of Khalil, Jethamoshai, and Tridib in a lynch mob incident can be viewed as a profound outcome of the 1947 event and is one of the novel's fundamental occurrences. His death exemplifies religious fundamentalism's devastating potential. According to the narrative of the novel, when Tridib, May, Robi, and Tha'mma were back from Tha'mma's ancestral house, Dhaka, who had gone to rescue Jethamoshai, their car was stopped by an unruly mob and were attacked by some of them. They had an armed security guard who opened

fire on the unruly mob. For a moment the mob drew back. But when Jethamoshai came in a rickshaw driven by Khalil, the mob went after them. Despite Tha'mma's warning to drive the car away, May jumped out of the car and dashed towards the rickshaw. Tridib shouted at her but she continued to run. He too ran towards the rickshaw after pushing May from behind. She stumbled and fell but he kept on running towards the rickshaw. As a result, Tridib, Khalil, and Jethamoshai became the victim of mob fury in that riot in Dhaka. They were brutally lynched to death by the unruly mob. In the words of May Price:

"The mob surrounded the rickshaw. They had pulled the old man off it. I could hear him screaming. Tridib ran into the mob and fell upon their backs. He was trying to push his way through the old man, I think. Then the mob dragged him in. He vanished. I could only see their backs. It took only less than a moment... When I got there, I saw three bodies. They were all dead. They'd cut Khalil's stomach open. The old man's head had been hacked off. And they'd cut Tridib's throat, from ear to ear" (TSL, 276).

Tridib's brutal murder in the communal clashes of 1964 left a void in the narrator's life, which was exacerbated by the enigma surrounding his death. The narrator's pursuit of the reality about Tridib's brutal death forms one of the central themes of the novel, but the truth unfolds to him only after more than two decades. A stray comment by Malik, the narrator's friend started a discussion about the 1963 riots in Khulna, Dhaka, and Calcutta when the unnamed narrator was a college student in Delhi in 1979, which was fifteen years later. After scouring newspaper stories for clues as to how Tridib died, he realizes that, when Tridib, Khalil, and Jethamoshai were being lynched by a mob in Dhaka, he, too, in Calcutta went through a harrowing communal event. Communal strife had tarnished the faces of both Dhaka and Calcutta at the same time. To be precise, seventeen years after Tridib's death, the narrator learns the truth about Tridib from two eyewitnesses viz. Robi and May. It was a nightmare with really no route to escape for Tridib's brother Robi; for May, Tridib's lady love, it was an admission of her culpability that led her to a profound self-contemplation journey. The investigation of Tridib's death in the story exposes many other problems; including the issue of the Indian subcontinent's strange political situation after 1947. India and Pakistan were born out of a religious dispute and were segregated by boundaries. The created lines, on the other hand, did not resolve, but rather exacerbated, the social problem they were supposed to solve.

The novel *The Shadow Lines* illustrates the devastating and continuing anguish of partition, and the trauma accompanying Tridib's death. Tridib, the central character in Ghosh's novel, is indeed a charming character who has a variety of roles to perform. He is a loving nephew, lover, and cherished uncle, as well as a dedicated son and brother. His death in a communal riot in Dhaka in 1964 touched all those who were related to him, and it became an event that was firmly engraved in their memories. In the novel, Ghosh presents the traumatic effect of the death of Tridib on various characters. In *The Shadow Lines*, the narrator remembers and as well traces the traumatic experience of violence and hatred which happened to be the cause of the death of Tridib, who became a victim of communal hatred and mob violence. The characters in the novel that experienced trauma are shown facing serious consequences. While discussing the various issues related to trauma, Caruth discusses the pathology involving trauma.

"...the pathology cannot be defined either by the event itself – which may or may not be catastrophic and may not traumatize everyone equally – nor can it be defined in terms of a

distortion of the event... The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it" (Caruth 1995:4).

Tridib's death did not appear to be disastrous to the unnamed narrator during his childhood. He was unable to comprehend the implications of the incident at that time. But gradually, the traumatic effect of Tridib's death increased and he repeatedly mentioned Tridib all through his narration. The consequence of the trauma of Tridib's death appears only belatedly to him. Trauma, according to Cathy Caruth, is not felt immediately after it occurs, but rather later, in a different place and at a different time. In his narrative, he describes his traumatic condition when he states:

"...and I thought of how much they all wanted to be free; how they went mad wanting their freedom; I began to wonder whether it was I that was mad because I was happy to be bound: whether I was alone in knowing that I could not live without the clamor of the voices within me" (TSL, 98-99).

The above lines are suggestive of the voices of the novel's various characters, who underwent the traumatic encounter of Tridib's death. His death had a traumatic effect on several characters in the novel. Throughout the novel, the narrator tries to collect information from different sources on the death of Tridib to have a better understanding of the entire occurrences and thereby seek to release himself from his traumatic past.

The narrator's grandmother, Tha'mma, witnessed the death of Tridib in front of her very eyes in the 1964 communal clash in Dhaka. This traumatic experience of partition changed her beliefs of nation and nationalism and her agony turned into hatred. Again the unnamed narrator collects information from Robi, Tridib's brother, about the traumatic incident of Tridib's death. Robi like Tha'mma was also traumatized by the witnessing of Tridib's death. In Robi's words:

"I've never been able to rid myself of that dream, he said. Ever since it first happened. When I was a child I used to pray that it would go away: if it had, there would have been nothing else really to remind me of that day. But it wouldn't go; it stayed. I used to think: if only that dream would go away, I would be like other people; I would be free. I would have given anything to be free of that memory" (TSL, 271).

The above lines describe the traumatic effect of Tridib's death on Robi. In these lines, he describes his traumatic condition as to how the memory of the incident of Tridib's death haunts him continually. The nameless narrator extended the scope to other traumatized individuals who were eyewitnesses to the reality by investigating the truth related to Tridib's death. May Price was one of the eye-witnesses to the traumatic event of Tridib's death. She also experiences the unflinching trauma of his death. "What do you think I've been asking myself these last seventeen years? What do you think I've been doing ever since, but trying to cope with that guilt? I don't know" (TSL, 193). These lines show the traumatic effect of the disturbing event of Tridib's death on May's life. At an interpersonal level, the communal disturbance brought tragedy to Tridib and May's lives. When one's boyfriend is brutally murdered in front of her eyes, it becomes a terrible trauma. The horrific memories have followed her around like a nightmare for the past seventeen years. She was unable to forgive herself since she thinks she killed him. May describe how they killed Tridib by slitting his throat from ear to ear, "...they'd cut Tridib's throat, from ear to ear..." (TSL 276). This tragedy

left a severe scar on her mind. She continually felt guilty. She was completely unaware of the incident since it occurred so quickly and unexpectedly. However, as time passes, she becomes more aware of the occurrence and it begins to pervade her consciousness. His death had a huge impact on her life, and she could not eliminate it. For her entire life, she coped with the trauma of his death. It is from May that the narrator gets the final answers to the questions related to Tridib's death.

In every stage of this novel, different understandings of Tridib's death emerge and from May, the narrator understands it finally and leaves it to the end. The narrator is shown throughout the narrative attempting to overcome Tridib's image. Tridib's death was not a simple event but it created a sense of trauma that affects the narrator and other characters throughout their life. The novelist depicted the contrasting realities of the post-colonial period, as well as the failure and crisis of modern conceptions of nation and nationalism, through the representation of the characters' traumatic circumstances. Tridib, Khalil, and Jethamoshai got killed as a result of the existence of borders that classified the existence of modern nation-states. They were lynched in communal strife by the unruly mob which was driven by the sense of nation and nationalism that promoted a sense of separation even in the minds of the people that created conditions of violence and hatred leading to such traumatic events.

Thus, *The Shadow Lines* presents the traumatic event of mob lynching which happened along the religious lines due to the post-partition bitterness that continued even in the post-colonial times. The novelist critiques the larger concerns of history and the nation by examining the influence of trauma on individual lives. Tridib got killed in the Khulna region of Bangladesh when all of them went to rescue Jethomoshai trapped on the other side of the border. The creation of national borders led to the creation of borders in the minds of the people too. It gave rise to religious differences and religious conflicts. Millions of people relocated from one side of the country to the other as a result of the religious divisions. Thousands of people died and millions more were made homeless as a result of such a migration. Ghosh, in the novel, described the incident of mob lynching during the partition times through the characters like Tridib, Khalil, and Jethamoshai. He very skillfully described how Tridib's death by mob lynching had a traumatic effect on different characters of the novel in different ways. Incidents of mob lynching are continuing in the present times and are considered to be one of the most serious contemporary social issues all over the world. The cases of mob lynching have been increasing at an alarming rate all over the world. The rise in the incidents of mob lynching has become the saddest reality of the world which is embedded with the harsh and inhuman reality of modern society. Mob lynching occurs along religious, communal, and political lines. To conclude, the novel *The Shadow Lines* is an interesting representation of the seriousness of the issue of mob lynching during and after partition and the way it created conditions of trauma in the lives of people.

References

1. Bhowmik, Dr. Pratusha. *Child Perspectives in Times of Conflict: A Study of Select Novels From South Asia.* Ph.D. Thesis, Gauhati University, 2017. Print.
2. Butalia, Urvashi. "A Tumultuous History." *Literary Review, The Hindu*. 2 August 2014. ----. *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India*. New Delhi, Penguin Random House India Pvt. Ltd, 1998. Print.

3. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996. Print.
4. Dinakaran, M. "Layers of Palimpsest on Tridib's Death Mystery in The Shadow Lines". *Shanlax International Journal of English*, Vol. 7, no. 3, June 2019, pp. 28-33.
5. Erikson, Kai. "Notes on Trauma and Community." Cathy Caruth, (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995. 183-199. Print.
6. Ghosh, Amitav. *The Shadow Lines*. New Delhi: Penguin Books India Pvt. Ltd, 2000. Print.
7. Gupta, Ishan. "Mob Violence and Vigilantism in India." *World Affairs: The Journal of International Issues*, Vol. 23, No 4 (2019), pp. 152-172.
8. Heidemann, Birte. Malreddy, Pavan Kumar. Purakayastha, Anindya Sekhar. *Violence in South Asia: Contemporary Perspectives*. Routledge Publisher, 2019. Print.
9. Hossain, Mosarraf. "The Psychological Trauma of Partitioned India: A Study of Khushwant Singh's Train to Pakistan and Amitav Ghosh's The Shadow Lines." *Indian Streams Research Journal*, Vol. 2, No. 11 (2012).
10. Pandey, Nitya Nand. "Mob Lynching: A New Crime Emerging in India". *International Journal of Research and Analytical Reviews*, Vol. 5, No. 4 (2018), pp. 808-813.
11. Quinion, Michael. "Lynch". World Wide Words, 2008.
12. Roy, Rituparna. "Imagined Communities: Questioning the Border." *South Asian Partition Fiction in English: From Khushwant Singh to Amitav Ghosh*, Amsterdam University Press, 2010, pp. 111-130.
13. Sabiha, Sabrin. "Partition: A Path to Freedom or a Gateway to Trauma? A Study of Amitav Ghosh's *The Shadow Lines*". *International Journal of Creative and Innovative Research In All Studies*, vol. 2, no. 11, 2020, pp. 41-48.
14. Salam, Ziya Us. *Lynch Files: The Forgotten Saga of Victims and Hate Crime*. Sage Publications India Pvt. Ltd, 2019. Print.
15. Wells-Barnett, Ida B. "Lynch Law in America." *The Arena*, 23 January 1900, 15-24.

Representation of Multiculturalism and its Impact in S L Bhyrappa's Novel *Aavarana: The Veil*

Keerthana R & Vijayalakshmi V

Abstract

Multiculturalism is the phenomenon of diverse cultures co-existing in a society. The study of multiculturalism has become an important subject in third-world literature. Various cultures coming into contact with each other create a 'Melting Pot' of culture, which can be termed as "cultural hybridity". Globalisation in the contemporary world has led to cultural hybridity, celebrating the multicultural freedom, allowing people to assimilate and adapt to diverse cultures. Multiculturalism, in a theoretical perspective, is the understanding and analysis of diversity based on various contexts and experiences. There is always an inclusion and exclusion of multiple cultures within the state as well as across borders. The historical fiction *Aavarana: The Veil*, by S.L. Bhyrappa, deals with events and experiences that are quintessential of this hybridity. The novel that was originally written in Kannada was translated into English by Sandeep Balakrishna, thus making it accessible to a wider audience. Multiculturalism affects the characters in the novel as they are exposed to identity crisis, marginalization, alienation, and various such conflicts. This study focuses on how the characters come into contact with a new culture, find themselves excluded and alienated in the beginning, then they slowly start adapting to the new environment, assimilating the various aspects therein, till they either gel thoroughly and become one with the new ethos or create a hybrid culture.

Keywords: Multiculturalism, alienation, assimilation, adaptation, Cultural hybridity.

SanteshivaraLingannaiahBhyrappa is regarded as one of the contemporary novelists who have created a niche in regional Indian literature and his works are unique in terms of characterization, structure and themes. Bhyrappa's choice of language is Kannada and most of his works are translated into other Indian languages and into English. His novel *Aavarana: The Veil* (2007), translated by Sandeep Balakrishna, narrates the story of the protagonist Lakshmi and how her marriage lead to her quest for her roots, ultimately providing a sense of identity. This novel also depicts the effects of being in a culturally diverse society through the experiences of the characters. The novel valourizes the various aspects of multiculturalism existing in the contemporary world. This paper focuses on how some of the characters in the novel come into contact with a new culture and their experience in assimilating within the newly formed space. The objective of this study is to represent and analyse the importance and influence of the theory of multiculturalism and its impacts; as how it is closely related to an increased awareness of global cultural flow and its interdependencies.

Culture is considered as a primordial aspect of any human society and it defines and contours the shadow lines of the society. Each individual is born into a culture and leads his/her life within that cultural context. Cultural pluralism, cultural diversity or multiculturalism, are vividly manifested by and perceived through various cuisines, dress, music, dance, art

forms, folk tales, theatre, architecture, religions, languages, in fact the entire way of life of various groups of people.

The term “multiculturalism” was first used in Canada in 1971 and later in America in 1978. A state or condition of multiculturalism can be defined as an environment “designed for a combination of several distinct cultures” (Webster’s Collegiate Dictionary, 1993: 764). If the number of Diaspora is large, they sometimes lead to a creation of hybrid culture with a combination of both the home and the foreign culture. Anthropology distinguishes these two types of societies using the “Melting pot” and the “Salad bowl” theories, where the former develops a heterogeneous society and the later is the integration of diverse cultures, simultaneously retaining their own cultural traits. The major idea of multiculturalism is about how to understand and respond to existing challenges in a culturally hybrid society.

The concept of “cultural hybridity” was developed by Homi K Bhabha and the term is used in one of his works, *Location of Culture* (1994). The term cultural hybridity “is employed in various ways in order to conceptualize and critically engage with relationships between notions of purity and impurity in a cultural – historical perspective” (“Cultural Hybridity”). Bhabha has extended the scope of the concept of ‘Hybridity’ by merging it to the realm of culture. In postcolonial literature, this mixing of cultures occupies central place marking the “in-betweenness”. In the contemporary world, societies are becoming increasingly intercultural as people from diverse cultural backgrounds co-exist, resulting from and in globalization. Cultural identity in a global society explores the effects of being in a new society which includes un-belongingness, exile, hybridity, and so on, which eventually forms the “Third space”.

The theory of multiculturalism focuses on the interrogations and tensions that arise in the minds of people living in a culturally diverse society. The aim of multiculturalism, in particular, is to preserve the culture and cultural identities of diverse groups within a society. The theory becomes justifiable when a person belonging to a culture appreciates and accepts another culture by ignoring its flaws and drawbacks. S.L. Bhyrappa’s *Aavarana: The Veil* provides ground to discuss the concept of cultural hybridity to a great extent.

Bhyrappa attempts to make his characters overcome the resistance of differences in diversified culture by identifying oneself belonging to the third space, which might enable new phases of intercultural contact. By stressing on the transformative cultural impacts, hybridity has been regarded as replicating the assimilationist thoughts by masking (Aavarana) cultural variances. The novel is considered as an instance of multicultural society incorporating the three aspects of cultural hybridity - alienation, adaptation and assimilation. The paper focuses on the main characters to make the postcolonial key concepts evident and to represent the multicultural aspects and their impacts.

The protagonist Lakshmi, who remained rebellious, free-spirited and an intelligent filmmaker, breaks ties with her father to marry her beloved Amir. She also agrees to Amir’s request that she convert to Islam and as a formality changed her name to Razia. Initially, Razia felt isolated as she lost her own identity by changing her name and the religion that she was born into and the fact that she was alienated from her own family. When the novel begins, she is in her nostalgic state, thinking about the past memories of her marriage. It is because Razia has entered a new culture that she is perplexed to find herself in another culture. Thus, she feels isolated at the beginning, finding difficulties in identifying herself and harbours

the fear of being alienated in the new place. Nostalgia is considered as the only relieving factor when she felt lonely, but these nostalgic thoughts are not always the harbingers of a positive effect on the displaced girl. Razia, who soon finds herself in a new formed third space, looks forward to adapt herself to fit into the new culture, carrying with her, a sense of nostalgia for her previous culture as well. Owing to the nature of her job (film industry), Razia does not adapt herself completely to the new religion and unlike the conservative Indian women who merged with their husband's family and followed all the traditions like a dutiful daughter-in-law, Razia refused to abide, "My mother-in-law explained this custom in detail the day I entered the house, I said nothing but refused to follow it" (*Aavarana* 22). At the same time, she tries to adapt herself to the new culture by following their food habits, and practicing some of the rituals typical of her husband's religion. Cultural assimilation may happen in two forms - forced or unforced assimilation. In this context, Lakshmi chooses to adapt herself to the new religion as she is isolated from her own religious identity due to her marriage with Amir, which is an instance of unforced assimilation. Lakshmi is forced to take up a new identity by adopting a new name, thereby severing the bonds she had with her previous life, with her old name of Lakshmi. She is also required by Amir and family to follow certain practices as part of her forced assimilation, although she found it hard to follow practices of a different religion and culture. Remaining in her in-between and unbelonging state, Razia tries to make Amir understand the equality of spouses in marriage, but he propounds the misogynistic idea that men and women are born unequal. She was vulnerable to experience patriarchy and marginalization in her newly adapted family because she was still identified with her root identity and was told, "quit that job and stay at home. That's a man's job" (*Aavarana* 22). Being a modern working woman, it was natural that she detested such dualistic treatment and wondered, "Why does a wife need to be an ideal wife in an age when she works out of home like men do – in offices, construction sites, buses and hospitals?" (*Aavarana* 137). Razia is the voice of the contemporary woman who raises herself in protest against gender discrimination and raises her voice against the new (her husband's) culture, which attempts to crumple her individuality, "it involved surrendering, butchering not just my creativity but my individuality" (*Aavarana* 26).

Razia often involved herself in arguments with Amir due to differences in ideologies, "Perhaps that was because their thoughts now belonged to entirely different worlds" (*Aavarana* 11). The divide between the couple led to his second marriage with Zubeida, who belonged to his own religion and was a twenty-five year old Urdu teacher, who was younger than his son, Nazir. Here we can see Amir's return to his own culture and his inability to adapt to the culture of his wife, Lakshmi. The author dexterously narrates the effects of being in religious multicultural circumstance through the character of (Lakshmi) Razia, as she struggles hard to fit into the adapted religion and her husband's culture, but fails in her attempts. She identifies herself in the third space, between the two religious' identities, resulting in having double identity. During her sojourn between the two cultures, through the process of adaptation and assimilation, Lakshmi has to face the queries of the women of her village Narasapura, who are shocked to see her without a bindi after marriage (the culture she was born into). On the other hand, Razia has to experience similar questioning at Bangalore, where they cannot digest the fact that she cannot have non-vegetarian food (as is customary of her husband's culture). Later when Lakshmi realises that she can never mould herself to fit her husband's culture, at the instance of her father's demise, Lakshmi feels the impulsion of leaving her life as Razia for good and coming back to her roots. Now

she wore a bindi and she underwent the atonement ritual which was necessary for her to take part in the ritual of the immersion of her father's ashes into the holy Paschima Vahini. This symbolizes her return to Narasapura and her roots thus "It held the roots of my heart" (Aavarana 177).

The novel progresses from the story of Razia to her son Nazir, who moved from Bangalore to Saudi Arabia, which is an extremely orthodox Arab country. Although born and brought up in an Islamic family, yet Nazir feels alienated in this new culture: "I felt suffocated when I first landed here and thought this was a society with no freedom" (Aavarana 68). This cultural shock is the result of his previous life at the university campus of Texas, USA, where he went to study Petrochemical Engineering. Like Razia, Nazir also tries his best to adapt to his new culture and circumstances, while at the same time retaining the culture that he was born into (salad bowl theory). When Nazir met Razia in her village, Narasapura, she finds him in "Pyjamas, the kind Arab wore and a long loose, flowing shirt that ended around the knee, a beard about one and half inches neatly trimmed." (Aavarana 193), even in his speech she could find his adaptation and assimilation of the Arab culture. Razia's son Nazir adapts himself to the new culture wherever he goes (first the US, and later the Arab world) but her husband Amir is incapable of adaptation to a new cultural space. That is why he was unable to adjust to Lakshmi's ways and does not visit her village and her people.

Some characters in the novel experience all the three dimensions of living in a multicultural society. Professor N.S.N. Sastri was one such character who underwent the process of alienation, adaptation and assimilation in his attempt to mould into the culture he is exposed to. His statements on inter-religious and inter-caste marriages express how revolutionary he was. He was "one of the leading intellectuals of Karnataka" (Aavarana 205) who travelled across different places such as Delhi, US, etc., as part of his professional life. Professor Sastri owns his identity only in his name; he was isolated from his culture because of his marriage to British woman named Elizabeth. He did not follow the practices of either cultures and remained in the third intersecting space. He travelled to Oxford for his degree and then to many different places for his career. His wife Elizabeth retained her culture even when she lived in Sastri's home; but she also seems to have involuntarily imbibed some aspects of Sastri's culture as she argues with him regarding "his habit of indulging in unnecessary physical demonstrations of affection with his female students and fans" (Aavarana 215). She was vocal about her displeasure which later created a gulf between them and they moved towards isolation. Sastri replied to her saying that she belongs to England and that, "It isn't like you've been embarrassed by a hug or a peck between friends" (Aavarana 214). She retorts that it is India and no one will tolerate this kind of behaviour here.

Sastri refuses to follow the rituals related to the customary funeral rites for his mother and as a result he was alienated from his own cultural identity by birth. Later, in his attempt to retain his cultural identity, when he prepared himself to do Gaya rites as a substitute to the actual funeral rites, he told the Pandas (priests) not to shave his head completely but to take only few strands as a token. Pandas, who conducted the ceremony were fluent in almost every Indian language, but Sastri used English grammatical rules when he spoke Hindi, he used equivalent words from English and Kannada. He noticed Panda whispering to the barber in Hindi and he also finds difficulty in communicating with the barber as he later realized his right side from head to beard was completely razed. When he argued with the Panda, by then a group of Pandas gathered as a result professor agreed to shave his head

completely. Sastri's life is a typical example of cultural assimilation that drove him away from his roots to a great extent.

Sastri's wife Elizabeth would visit bookshops once in a while to buy James Hadley Chase novels and she went to the church promptly every Sunday. She adapted to the language of the place (Kannada) only to communicate with the servants in her house. Initially her parents (staunch Catholics) opposed to her marriage to Sastri but later took solace that she still retained her faith. As the Salad bowl theory propounds, Elizabeth was able to integrate within a culturally hybrid society and able to fit herself in the new space, while retaining her own identity by following her religion. Elizabeth oscillates between her culture by birth and the new culture by marriage. She goes to the church regularly on Sundays, refuses to wear sari, bangles and bindi but learns Kannada and chooses to live with Professor Sastri in his country, and even allows their children to be given Indian names.

Professor Sastri and Elizabeth had a son and a daughter – Dignath and Aruna – who become members of the multicultural society and find themselves in a newly formed space because of their parents who belonged to two different cultures. Dignath belongs to a multicultural society as he was born in Karnataka and graduated in Computer Engineering followed by MBA from Stanford, USA. He joined an Information Technology Company in the Bay Area and worked there a few years and finally returned to India where he worked in a Multinational Software Company, and later travels to Abu Dhabi. He started his own firm where his customer base spread to Germany, United States and France. He married Babita, a Punjabi who had been his colleague in the past. Thus, Dignath and Babita were able to adapt and assimilate with various cultures of different places, as is quite natural, they as well face alienation initially in their new cultures but they were both ambitious and optimistic and hence allowed themselves to be moulded into the framework of a multicultural society. Sastri makes a statement on his acceptability of multiculturalism, "I didn't oppose my son marrying a Punjabi girl" and "his marriage is at one level an example that showcase national unity." (*Aavarana* 208). In the process of his cultural mingling, Dignath philosophises that children were supposed to follow their father's religion and his experience in the US led him to conclude that religion was a set of beliefs and practices that evolved over countless centuries and they are different for different races. Dignath even agreed to get married like a Punjabi groom and he wore an elaborated sherwani, sat on the horse, led the baraat and sat before the wedding ceremonial fire before tying the knot at midnight, all of these rituals not pertaining to his father's Kannadiga culture. His bonding to his homeland and his cultural roots resolves his cultural crisis. In the similar way, his wife Babita who had graduated from IIT Delhi, was able to adapt and assimilate with different cultures and was able to retain her own cultural identity by fulfilling her religious needs on different occasions. This shows how Multiculturalism provides enough choices in the contemporary world to the diverse cultural groups to claim equality and integrate with each other.

Aruna, the child of the confused clan of children born out of multicultural marriages, basically followed her mother's culture and believed herself to be a Catholic Christian; but had her own share of cultural existential crisis as she carried her Hindu name of Aruna Sastri, and wore a bindi like her high school classmates. She started her quest for her identity during the Ganesh festival – she was nostalgic about being invited to Dakshyini's house where the story of Ganesh and his mother was narrated. The story had a deep impact on her and as she was offered sweets after the *arati*, she wondered why her mother was not up to any of

these practices. She again went to the nostalgic state where she was reminded of Krishna Janmashtami as celebrated in Padmalatha's house. Aruna's multicultural leanings bear fruition when she expresses her desire to marry Nazir, a staunch Muslim, who is the son of Amir (Muslim) and Razia (originally Lakshmi, a Hindu). She agrees to convert to her husband's religion, leaving behind her own identity (which itself oscillated between Christianity and Hinduism), and accepts her new identity by changing her name to Salma and tries to fit into the new cultural space as she moves to Saudi.

The novel *Aavarana: The Veil* is an exemplary of multiculturalism. It exposes the identity crisis, marginalisation and alienation as people belonging to a particular cultural background come in contact with a new culture and start their life there. Such characters show their basic instincts of survival by adapting to the new environment, assimilating the various aspects therein, till they either gel thoroughly and become one with the new culture or create a hybrid culture. In the contemporary world of globalisation and multiculturalism, such studies are imperative and form fertile ground for discussions and deliberations.

Works Cited

1. Berray, Mohamed. "A Critical Literary Review of the Melting Pot and Salad Bowl Assimilation and Integration Theories." *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, vol.6, no.1, 23 June 2019, p.142, Doi: 10.29333/ejecs/217. Accessed 11 Nov. 2019.
2. Bhabha, K. Homi. "The Location of Culture Bhabha: Free Download, Borrow, And Streaming: Internet Archive". *Internet Archive*, 2020, www.archive.org. Accessed on 2 Oct. 2019.
3. Bhyrappa, S.L. *Aavarana The Veil*. Translated by Sandeep Balakrishna, Rupa Publication, 2007.
4. Crossman, Ashley. "Understanding Alienation and Social Alienation." Thought Co, Dec. 2019, thoughtco.com/alienation-definition-3026048. Accessed 27 Dec. 2019.
5. Squires, Judith. "Hybridity and Multiculturalism." *Ethnicities*, vol.2, no.2, 2002, pp. 265–273. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23890529. Accessed 23 Dec. 2019.
6. Yampolsky, Maya A., et al. "Multicultural Identity Integration and Well-Being: A Qualitative Exploration of Variations in Narrative Coherence and Multicultural Identification." *Frontiers in Psychology*, vol.4, 2013, *Front Psychol*, Doi:10.3389/fpsyg.2013.00126. Accessed 20 Dec. 2019.

Gandhi's Non Violence as a Tactic of Survival and Resistance during Holocaust

D. Annie Vimala

Abstract

Holocaust is a systematic killing of six million Jews by the Nazis in Germany. Many survived Holocaust and after liberation, they have written their memoirs. Dr. Perl's memoir is outstanding for its powerful narration of the horrors of camp life. The present paper focuses on the traces of Gandhian principles of non violence in Dr. Perl's camp life. Both stood for truth and lived a pure life amidst adversities and also bravely stood against their enemies.

Keywords: Holocaust, non violence, Dr. Perl, Antisemitism.

Holocaust is one of the darkest histories of the world. Nazis systematically killed six million Jews. Anti-Semitism is the root cause of this horrendous event. Encyclopedia of Britannica defines anti-Semitism as hostility against Jewish people and discriminating them on the basis of their race¹. Anti-Semitism can be traced even before first world, Jews were believed to be responsible for Christ's crucifixion and Jewish hatred was there over many centuries. During the nineteenth century religious hatred towards Jews was changed into a hatred for the biological aspects of the race and Hitler nurtured it to eradicate the Jewish race from Europe.

When Hitler came to power he boycotted all Jewish businesses. Civil servants who are not of Aryan race were dismissed from jobs. Judges and lawyers of Jewish origin were beaten up. Jewish doctors and physicians were asked to stop their practice and they were allowed to take only Jewish patients in their home. Jewish newspapers and journals were closed. Jewish teachers and professors were also dismissed. Jewish books were burnt and Jewish students from schools, colleges and universities were expelled from their institution saying that their Jewish blood would corrupt the Aryans. Hitler fabricated his atrocities against Jews through his campaigns and interviews. One such interview to the *Times*, of London states, "He merely wanted "Germany for Germans"; his party did not object to "decent Jews", but if the Jews identified with Bolshevism-and many unfortunately were inclined to do so- he would consider them enemies"²

Hitler borrowed the idea of *lebensraum* from Friedrich Ratzel, a German geographer who also believed that the migration of other people into his country has reduced the living space of Germans. Hitler wanted to send all the Jews away from Europe as the wealth and population of the Jews were growing. His first plan of sending them to Madagascar was not feasible as it required a lot of money. Therefore he decided to annihilate the Jews with other group of people like Sinti, homosexuals, physically challenged and a social whom the Nazis felt as unwanted or potential threat to the regime. Under the label called *ethunasia*, thousands of mental patients and people with other ailments were killed. "Some seventy thousand patients were assembled and murdered in six mental institutions between the beginning of the war and August 1941..."(Friedlander, 15)

His Nuremberg law prohibited the Aryans from marrying or having any sexual encounters with the Jews. Only pure German bloods were considered as citizens of Germany. As a result Jews lost their citizenship rights. Many Jews senses the greatest tribulations that the Nazis had in store for the Jews and migrated to other nations. But a larger group believed that things would change soon and stayed in Germany. They were not ready to leave their house and business, for them Germany became their homeland. But soon the Jews were legally looted and their properties were given to the Germans.

Jews were thrown out of their own houses and they were forced to stay in ghettos. Though these ghettos were not suitable for a living, all the Jews obeyed the order. And around the same time *Einsatzgruppen*, the Nazi death squads was launched and this team marks the beginning of Nazis 'final solution' to the Jewish question. . They killed as many people as they could on the streets and their bodies were put in the gutters or left to decay on the roads. Jews were made to live on rationed food and soon they were transferred to the extermination camps. Jews did not revolt against this cruelty like most other nations have revolted against suppression. They submitted themselves to the orders even though those orders were life threatening. Etty Hillesum in her diary writes, "now death has come as large as life and I greet him as an old acquaintance. Everything is so simple." (Hillesum, 155)

The present paper examines this acceptance and obedience with which the Jews also practiced non violence. For this purpose Dr. Perl's *I was a Doctor at Auschwitz* was taken under study. Dr. Perl's memoir is put under the microscope of Gandhian principles and her life is studied as a practitioner of non violence during the adverse time of her camp life.

Jews were liberated by the allied forces and the red army in 1945 and that was the greatest triumph of nonviolence. And this non violence was epitomized by Gandhiji who fought against the British with non violence. Gandhi was born in India and he fought for the freedom of his own people and he has no connection with the Jews or the Holocaust. But his ideology of non violence was globally accepted as a universal value which is transnational and transcultural.

Gandhi firmly rejected the modernity that the westerners brought into India. He believed that this modernity would endanger India's culture and tradition. Being a pacifist, Gandhi firmly believed that violence for violence is not a solution. In one of his article in Harijan in 1938, he expressed his views on Nazis as follows,

If there ever could be a justifiable war in the name of and for humanity, a war against Germany, to prevent the wanton persecution of a whole race, would be completely justified. But I do not believe in any war. A discussion of the pros and cons of such a war is therefore outside my horizon or province. (Collected works of Mahatma Gandhi, LXVIII, 1938-39,138)

Gandhi's satyagraha was a success because he and his followers were determined to disobey the unjust law. Gandhi was ready to self inflict pain rather than inflicting pain on others. He also in the same interview to Harijan added that Jews must involve themselves in active non violence and should stay in Germany.

Dr. Perl or any other Jews for that matter did not disobey the unjust law like Gandhi. Because Jews were not treated as human and they were shot at the slightest disobedience. In explanation about one of the roll class Dr. Perl in her memoir writes, "If anyone did not appear, she was tracked down and thrown into the flames, alive. The same punishment was meted out to those who collapsed, fainted or cried out with pain when hit by a whip". (Dr. Perl, 34)

All the Jews were forcibly taken to the camp. And during the selection the healthy ones were taken for the concentration camp, which the weak, old, sick and the children were directly sent to the gas chambers. Dr. Perl happens to be a healthy woman and she was appointed as a doctor in the infirmary. From that point on, Dr. Perl became a non-violent person but at the same time she was very much against the Nazi's regime. Dr. Mengele was a Nazi Doctor and he was infamous for his medical experimentation on Jews, his guinea pigs. His targets were beautiful girls, pregnant women, newborn babies and mothers, and twins. Dr. Perl records in her memoir that she had two hundred and ninety-two expectant mothers in her ward and Dr. Mengele ordered the extermination of all of them. All two hundred and ninety-two expectant mothers were burnt alive in the crematory.

Dr. Perl in order to save the Jews lives; she started to disobey the unjust law of the Nazis. To save the pregnant women from the hands of death, she started aborting their pregnancies in secret. In the concentration camp, pregnancy was always a crime punishable by death; rarely a few were allowed to continue their pregnancy only for medical experiments or to be thrown into the flames. And abortion is also a crime. Dr. Perl risked her life in saving the lives of hundreds of young women. She writes in her memoir that,

First I took the ninth-month pregnancies, I accelerated the birth by the rupture of membranes... In the dark, always hurried in the midst of filth and dirt. After the childbirth had been delivered, I quickly bandaged the mother's abdomen and sent her back to work... I delivered women pregnant in the eighth, seventh, sixth, fifth month, always in a hurry, always with five fingers, in the dark, under terrible conditions. (Dr. Perl, 81)

The main agenda of the Nazi against the Jews is that Jews must lose all their religious faith, lose their morals, human values and conscience. Dr. Perl writes, One of the basic Nazi aims was to demoralize, humiliate, ruin us, not only physically but also spiritually. They did everything in their power to push us into the bottomless depths of degradation. (Dr. Perl, 75)

Robert B. Kiltgaard, in his article "Gandhi's Non- Violence as Tactic" argues that,

"A final Psychological characteristic of the successful of the sathyagrahi is his personal purity: his chastity, poverty, autonomy, and disinterestedness. For Gandhi this was necessary because only through such behavior one could fulfill the deontological mundane".³

Dr. Perl stood against this and saved herself from all the immoral activities. In another place Dr. Perl denotes that there was only one law in Auschwitz and she called that as the jungle law. Prisoners who were always in constant hunger and thirst behaved in animal spirit. They stole others' bread even if it meant the death of the other. Dr. Perl was determined to help people around her and did not give up on her life. Though she tried to kill her twice after both the attempts she committed herself to fight against the adversity in non violence.

Like Gandhi, she also stood for truth and believed in her value system. Women were selling their bodies for a piece of bread, women were stealing food and clothes but Dr. Perl saved herself from these tremendous errors. "... Show my fellow prisoners that we could keep our human dignity in the face of every humiliation, every torture... ." (Dr. Perl, 35)

Gandhi always put his people in first place; likewise Dr. Perl put her companions before her. She always lifted their spirits by telling them stories from the past, by sharing recipes of her favorite food and also by talking of a future. Dr. Perl records in her memoir,

Told them about my old life in Maramarossziget, about my work, my husband, my son, the music we used to listen to... To my surprise they listened with rapt attention, which proved that their souls, their minds were just as hungry for conversation, for companionship, for self expression as mine (Dr. Perl, 59)

Though M.K Gandhi and Dr. Perl belongs to two different nations with their own rich culture and tradition and though the adversity that each faced were entirely two different things, because one is confronted with colonization while the other was in the extermination camp, a trace of non violence that Gandhi followed in his life is seen in Dr. Perl's life.

Endnotes

1. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/anti-Semitism>
2. Weber, Eugen. "Jews, Antisemitism, and the Origins of the Holocaust." *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 5, no. 1 (1978): 1–17. <http://www.jstor.org/stable/41298706>. Weber, records the views of Gandhi from various sources and presents them in his paper. Though his views on Zionism rejects their ideologies, he was much against Hitler.
3. Klitgaard, Robert E. "Gandhi's Non-Violence as a Tactic." *Journal of Peace Research* 8, no.2 (1971) : 143–53. <http://www.jstor.org/stable/422948>. In this article, Klitgaard discusses various models of non violence and how it helps to fight against the foreign power.

References

1. Friedländer Saul. *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939-1945*. London: Phoenix, 2014.
2. Friedländer Saul. *The Years of Persecution: Nazi Germany and the Jews 1939-1945*. London: Phoenix, 2007.
3. Gandhi. *The Collected Works of Mahatma Gandhi*. New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India, 1989.
4. Goldberg, Amos, Haim Hazan, and Louise Bethlehem. *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*. New York, NY: Berghahn, 2015.
5. Goldberg, Amos, Haim Hazan, and Louise Bethlehem. *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*. New York, NY: Berghahn, 2015.
6. Hillesum, Etty, J. G. Gaarlandt, and Etty Hillesum. *An Interrupted Life: The Diaries, 1941-1943; and, Letters from Westerbork*. New York: Henry Holt, 1996.
7. Klitgaard, Robert E. "Gandhi's Non-Violence as a Tactic." *Journal of Peace Research* 8, no. 2 (1971) : 143–53. <http://www.jstor.org/stable/422948>.
8. Langer, Lawrence L. *Admitting the Holocaust Collected Essays*. New York: Oxford Univ. Press, 1996.
9. Perl. *I Was a Doctor in Auschwitz*. New York: International Universities Press, 1948.
10. Weber, Eugen. "Jews, Antisemitism, and the Origins of the Holocaust." *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 5, no. 1 (1978) : 1–17. <http://www.jstor.org/stable/41298706>.

Bégum Samru, la bégum nabab catholique de l'Inde, ses connexions françaises et ses constructions à l'européenne

Prasād Barve

Résumé

À cheval entre la période médiévale et coloniale de l'Inde, se lève à l'horizon politique une bégum Samru. Grâce à son hileté et capacité de manœuvre, cette dame ambitieuse grimpe l'échelle très vite, devient la souveraine d'un fief et y reste jusqu'à sa fin. C'était une époque quand venaient en Inde beaucoup de mercenaires, y compris les mercenaires français. Sa vie est pleine de ces connexions françaises. Gardant toujours de bonnes relations avec presque tous, et étant toujours en faveur de celui qui régnait suprême ou celui qui dominait, comme soit des Marathas soit des Mogols soit des Anglais, la bégum maintenait sa position du zénith. Comme et quand elle est au sommet de sa carrière, elle construit beaucoup; de grands et de beaux bâtiments. Sa vie reste sans cesse mouvementée.

Mots-clés : Farzana, Walter Reinhardt 'Sombre', Sardhana, Joanna Samru, armée mercenaire, Notre Dame des Grâces.

Le XVIII^e siècle a vu une amplitude de visiteurs européens en Inde. Après la redécouverte de la route de l'Europe vers 'les Indes' en XVI^e siècle, il y a eu un renouveau en ce qui concerne les visiteurs européens 'aux Indes' qui voulaient y arriver pour des raisons variées. Ces raisons peuvent être politiques, économiques, religieuses ou d'autres. Ainsi sont venus tout d'abord les Portugais et ont suivi principalement les Français, les Danois, les Hollandais, et les Anglais. Pour en parler des 'Français', ils étaient ceux qui sont venus de la France ou ceux qui étaient francophones. Parmi ces principaux 'visiteurs' français, on peut citer ces quelques noms comme François – Xavier Legoux de Flaix, Maître de la Tour, Jean Law de Lauriston, Pallobot de Saint – Lubin, Abbé Jean – Antoine de Fédérbe, Jean – Baptiste Le Gentil de la Galaisière... la liste n'est pas exhaustive. Parmi eux, un nom moins connu est celui de Walter Reinhardt (ou Reinert) 'Sombre'. Et c'est ce nom qui nous intéresse.

Nous devons connaître Walter Reinhardt 'Sombre' d'abord pour parler de la Bégum. Les opinions varient pour donner l'année et le lieu de sa naissance. Il est né peut-être en 1723 ou en 1725 soit à Strasbourg, soit à Trèves / Trier, soit au Luxembourg. Il était fasciné d'aventure et comme certains européens de l'époque, il choisit l'Inde, le lieu qui pourrait satisfaire sa soif et où il n'avait rien à perdre mais au contraire, avait tout à gagner. Il vient en Inde comme mercenaire militaire et rejoint l'armée des Français dans la Compagnie des Indes Orientales.

Que devenait le grand empire mogol à ce temps-là ? Aurangzeb qui était obsédé par la conquête du Déccan en général et celle des Marathes en particulier du sud de l'Inde quitte Delhi et Agra, les centres les plus importants et principaux du pouvoir mogol qui sont en Inde du nord, et s'établit surtout au Maharashtra au sud pour réaliser son rêve de détruire les pouvoirs non-mogols, principalement celui des Marathas. Il passe une très longue période

d'environ de 25 années (1681 – 1707 ap J.-C.) au sud jusqu'à sa mort. Il a un succès partiel mais conquérir et détruire les Marathas a prouvé une mission impossible. À cause de cette obsession fatale il est très éloigné de sa capitale laissant ses territoires du nord presque négligés pendant ces 25 longues années. Les batailles et les guerres qu'il entreprend pendant cette longue époque sans cesse au sud, laissent ses trésors vides, son armée crevée de fatigue, la terre et des champs dévastés. Le taux de mort dans son armée serait de 1.00.000 hommes et de 3.00.000 animaux (chevaux, mulets, chameaux, éléphants et d'autres.) par an. À cause de cette perpétuelle instabilité des 25 années, dans les camps militaires d'Aurangzeb on observe un mauvais état. On y trouve entre autres, une manque de nourriture, de mauvaises pratiques, une contrainte d'être éloigné de la famille et d'habiter dans les tentes militaires pendant des années et des années pour les campagnes militaires incessantes à cause du fait qu'on n'arrive pas à maîtriser l'ennemi, une détérioration de l'administration dans son empire, une augmentation irréparable de corruption, son attitude excessivement négative et injuste envers la majorité de la population dans son empire en général produisant un mépris chez eux. Ces phénomènes-ci et d'autres comme ceux-ci déclenchent la ruine du grand empire mogol. L'empire sous les successeurs d'Aurangzeb commence à s'écrouler et les autres pouvoirs voient une occasion de remplir ce vide en y établissant leur présence. Les pouvoirs venus de l'Europe sentent le champ presque libre et cherchent à apporter des fruits à leurs ambitions politiques en Inde en construisant une force militaire de plus en plus forte. Parmi eux sont aussi des Français. Ainsi voyant une opportunité favorable de gagner une bonne somme d'argent, sont arrivés des jeunes européens pour faire une bonne fortune. Walter Reinhardt 'Sombre' était l'un d'eux. Pourquoi il était 'Sombre' ? Les uns disent que le teint de sa peau, n'était pas aussi clair que d'autres Européens, il était plutôt 'sombre'. Selon une autre opinion, son tempérament, son humeur était plutôt 'sombre'. Quoi que ce soit, ainsi il était surnommé 'Sombre'. Et les Indiens ont trouvé facile d'indianiser ce 'nom' et ont commencé à l'appeler 'Samru'.

La bataille de Palashi (Plassey, comme les Anglais nomme ce lieu) a lieu en 1757 entre le nabab du Bengale Shiraj-ud-Daula et les Anglais qui s'étaient installés à Calcutta. Les Français de Chandernagore (Chandannagar actuel) étaient alliés du nabab. Cette bataille qui n'était presque pas luttée, était un désastre pour le nabab ainsi que pour des Français. Le général anglais Robert Clive sort vainqueur et le pouvoir anglais s'impose fermement au Bengale. Les Français perdus dans ce conflit, souffrent immensément. Leur rêve indien est détruit. Robert Clive vient occuper cette enclave française de Chandernagore. Walter Reinhardt 'Sombre' est un petit soldat dans l'armée française à ce temps-là. Les Anglais, vainqueur dans la bataille de Palashi le 29 juin 1757 mettent Mir Jafar sur le trône de Murshidabad, la capitale d'alors du Bengale. La position de Mir Jafar était très faible vis à vis les Anglais. Dans cette condition, le gendre de Mir Jafar, Mir Qasim réclame le trône du Bengal et commence à négocier avec les Anglais. Mir Jafar s'abdique et laisse le siège du Bengal à son gendre en 1760.

Reprenons l'histoire de 'Sombre' alias 'Samru'. En mars 1757, au moment où Robert Clive saisit le Chandernagore français, Sombre était encore un petit soldat chez les Français. Au cours de temps, Sombre trouve une position dans l'armée de Mir Qasim. Et c'est là qu'il se fait remarquer. Il était chargé de former et de discipliner à l'européenne l'armée du nabab. Sombre monte l'échelle et devient commandant dans les troupes du nabab. C'est pendant ce temps et chez le nabab, qu'il acquiert le sobriquet indianisé 'Samru' (prononcé 'samrou'). Les hostilités entre Mir Qasim et les Anglais sont maintenant visibles. Il y a des conflits

entre les troupes du nabab et des Anglais au Bihar et au Bengale. Lors de cette période, Samrou fait massacrer à Patna plusieurs soldats anglais devenus prisonniers du nabab. Les Anglais, bien sûr n'en sont pas contents. Finalement, la bataille de Buxar du 22 octobre devient décisive et les Anglais s'implantent définitivement en Inde gouvernant directement une étendue de terre de Bihar jusqu'à Chittagong. Mir Qasim est battu par les Anglais. Voyant le déclin du nabab, Samru le quitte. Avec sa troupe, il arrive à Bharatpur, loin des Anglais. La grande et puissante empire mogole était alors démontée et pratiquement finie. Voyant cela comme une opportunité, il dresse une grande armée de lui même. Elle consiste de quatre bataillons d'infanterie, un de cavalerie et six canons. Il est prêt à louer son armée à n'importe qui, à celui qui vient demander son service et à celui qui paie le plus. Ainsi il sert chez les 'rajah's de 'Jaipur' et de 'Bharatpur'. Lors de son service de Bharatpur, il est nommé le commandant du fort d'Agra. Najaf Khan, une personnalité importante dans le court du Mogol de Delhi, invite Samru pour réprimer la rébellion de Zabta Khan. Comme remerciement, Samru reçoit un vaste territoire dans le 'doab' entre la Ganga et la Yamuna et de Muzaffarpur jusqu'à Aligarh. Cette immense terre lui donne un revenu de six cents mille roupies par an. Il décide de gérer sa propriété créant sa 'capitale' au village de Sardhana, près de Meerut. Sardhana devient sa capitale et ainsi reçoit une importance. La principauté de Sardhana est née. C'est l'an 1773. Lui, avec sa force militaire se stabilisent et sont au service du mogol de Delhi. Il est même envoyé pour subjuguier les Marathas galopant du sud vers Agra et Delhi. Il est nommé de nouveau le Gouverneur d'Agra. Il y meurt en mai 1778.

Environ en 1753 est née à Kotana près de Meerut (en Uttar Pradesh actuel) une fille Farzana Zeb un – Nissa. Son père s'appelait Latif Ali Khan (ou Lutf Khan). Il avait deux femmes. La première lui a donné un fils et la seconde une fille. Il est mort assez tôt, quand Farzana était encore très petite. Le fils de Latif Ali Khan (ou Lutf Khan) commence à maltraiter Farzana et sa mère. Alors, elles sont obligées de quitter la maison de Kotana. Elles arrivent à Delhi. Farzana devient une 'nautch girl'. Elle n'est pas du tout grande, elle est petite. Farzana la danseuse, il paraît, était très belle même à très jeune âge. Elle est belle et intelligente aussi. Walter Reinhardt 'Samru' la voit un jour en 1765 quand il sert toujours Jawahar Singh, le radjah de Bhartpur et tombe amoureux d'elle. Et dès alors, ils restent ensemble, même pendant des campagnes militaires. Samru a déjà une femme qui lui avait donné un fils Zafar Yab Khan. Samru se marie à Farzana. Ainsi elle devient Madame Samru. Farzana n'a pas pu lui donner d'enfant. À la mort de Walter Reinhardt Samru, Zafar Yab Khan étant mineur, les 82 officiers européens et les 4000 soldats de Samru prient à Shah Alam II, de déclarer Mme Samru son successeur. Farzana Samru commence à régner sa principauté de Sardhana à partir de l'an 1778. Madame Samru devient Bégum Samru. Elle n'est pas indépendante, elle est 'jagirdar' sous la couronne de Delhi. Comme chef de sa principauté et de son armée, elle est un 'homme' dans le corps d'une femme. Elle est sans peur, franche et directe, ainsi que crée peur dans l'esprit des adversaires.

Le 7 mai 1781, commence une nouvelle phase de la vie de la Bégum. Elle est à Agra. Elle est dans l'église catholique d'Agra. 'Rev. Fr. Gregory' envoyé de Bombay est déjà là. La bégum Farzana Samru se convertit au Catholicisme et prend le nouveau prénom de Joanna. Elle devient Joanna Samru. On dit que ce nouveau prénom lui est donné pour se rappeler d'une autre Jeanne (d'Arc), une sainte femme guerrière qui sauve. Ce même jour, Zafar Yab Khan aussi est baptisé et prend le nom Walter Balthazar Reinhardt, ainsi prend le nom de son père.

La bégum Joanna Samru, montre toujours courage et bravoure. En 1787, Ghulam Qadir, le fils de l'ancien rebelle Zabta Khan, marche sur la capitale mogole. La bégum est alors à Panipat. Elle, sachant comment gérer la situation pour protéger ses propres intérêts et comment convertir la situation en sa propre faveur, se précipite à Delhi, échange des messages de l'amitié avec Ghulam Qadir et montre sa loyauté à 'l'empereur' mogol à la fois. Le rebelle ne peut rien faire de mal au mogol. Il se retire. Le grand Mogol, content, confère le titre de 'Zeb-ul-Nisa' sur la bégum. En 1788, Najaf Quli Khan se révolte contre le Mogol de Delhi. 'L'empereur' mogol avance avec la bégum pour confronter le rebelle. Najaf Quli Khan lance un assaut fort sur les troupes mogoles et la vie du Mogol-même est en question. La bégum conseille au Mogol de se retirer avec son armée et elle prend charge du conflit. À la fin, le révolté se retire. Encore une fois la bégum était de grand secours au Mogol. Se rendant compte que grâce à elle, sa vie est sauvée, il reconnaît la valeur d'elle. Elle devient une personnalité importante dans la cour royale. La bégum maintenant est devenue bien connue comme une femme ferme, une dirigeante forte et une guerrière intrépide. Même une rumeur circulait qu'elle était une sorcière et qu'elle n'avait qu'à étendre un drap immense pour détruire ses ennemis.

Sa connexion française n'est pas encore finie. Le Vaisseau, un jeune homme français entre dans son service. La bégum est toute seule dans sa vie personnelle. Étant chef, il y a parfois des intrigues, des rivalités et des fardeaux à soutenir et à supporter dans la cour et l'administration. La bégum et sa cour royale n'en sont pas exceptions. Elle doit supporter et faire face à tout cela toute seule. Le Vaisseau était plus raffiné, plus élégant que les autres qui entouraient la bégum et la bégum n'avait pas encore perdu son charme et sa beauté. Les deux se sentent attirés vers l'un vers l'autre. Ils se marient en 1793. Le prêtre qui les marie est le même qui avait amené la bégum sur le chemin du Christ. George Thomas, un Irlandais, qui aime la bégum et dont les sentiments tendres vers elle, étant rejetés à cause du Français. Le Vaisseau, son rival, quitte le service de la bégum et quitte Sardhana. Il va rejoindre le service militaire des Scindia. Ce n'est pas tout. George Thomas même interfère dans les troupes de Zafar Khan, le fils de Samru, qui est au service de 'l'empereur' mogol à Delhi. Sentant le danger, la bégum négocie avec les Scindia, reconnaît la supériorité d'eux, et fait sauver ses intérêts et ses biens. Entre-temps, Le Vaisseau contacte John Shore, l'Anglais qui est Gouverneur général de la 'East India Company' au Bengale. Le Vaisseau cherche la permission de traverser le territoire anglais pour atteindre Chandernagore qui est l'enclave française. Sachant tout cela, George Thomas fait infliger une révolte dans l'armée de la bégum avant que la réponse ne soit reçue du Gouverneur Général anglais. Cette révolte est menée par encore un Français, Liégeois, un ami de George Thomas. La bégum avec son mari, décidant de quitter Sardhana pour se sauver de la grande révolte, essayent de s'enfuir la nuit. Ils ont à peine parcouru quelques kilomètres, la bégum entend des coups de feu du bout d'avant du convoi où est Le Vaisseau, monté sur son cheval. Elle croit que son mari bien-aimé est atteint par une balle. Elle se poignarde dans la poitrine. Tout de suite, il y a des hurlements, des râles et des cris du côté de sa femme bien-aimée. Pensant qu'elle est morte, Le Vaisseau tire une balle dans son front. Il est mort. Mais le coup de poignard n'étant pas fatal, la bégum vit encore. La bégum est ramenée à Sardhana par les soldats, exposée au soleil intense, sans nourriture et sans eau pendant sept jours. Mais une servante fidèle à la bégum clandestinement lui donne à manger et à boire pour qu'elle survive. Ici, il y a encore une connexion française. Un officier français, Saleur, qui avait témoigné le mariage de la bégum et de Le Vaisseau, était contre ce soulèvement des soldats. Par intermédiaire de Saleur,

la bégum qui est un débrouillard adroit, écrit à Scindia et à son ancien admirateur George Thomas de la faire sortir de cette situation difficile. George Thomas, toujours admirateur de la bégum, ne tarde pas d'aller à sa secours. Scindia aussi vient l'aider. Les officiers de la bégum prennent serment de la fidélité à la bégum, dont la bégum a tellement besoin. Saleur est nommé le chef des troupes de la bégum. George Thomas est marié à une fille d'origine française de l'entourage de la bégum. La bégum reprend le nom de 'Samru' en oubliant Le Vaisseau. C'est pour fortifier sa position comme le souverain et l'administrateur. Son domaine de Sardhana maintenant est calme et stable. Elle s'établit bien dans son domaine.

Un grand constructeur et une religieuse ardente, elle construit beaucoup. La plus grande contribution de la bégum en ce qui concerne les édifices construits par elle, c'est la basilique de Notre Dame des Grâces. Ici, la bégum dépense 400.000 roupies d'alors, qui est une grande somme. C'est une grande église qu'elle construisait pendant environ onze ans. La basilique est construite en 1822 selon la plaque de marbre qui se trouve à un mur de la basilique. Elle est déclarée 'une basilique' par le pape Jean – Paul XXIII le 19 décembre 1961, selon une autre plaque de marbre. Le plan de la basilique est en forme de la croix latine. L'architecte et constructeur de ce grandiose bâtiment était 'Anthony Reghelini', un italien qui était officier dans l'armée de la bégum. C'est ainsi qu'on voit une influence italienne, surtout ses coupes, sur l'architecture de cette basilique. On voit trois coupes, une grande sur le sanctuaire et deux autres plus petites avec des lanternes surmontant les deux chapelles des deux côtés. Ces dômes et leur disposition nous rappellent des dômes de la basilique de Saint Pierre de Rome. Derrière cela, on a deux grandes flèches. La flèche de gauche a un clocher et de celle de droite avait une horloge. À l'intérieur, partout nous avons des pilastres corinthiens. Notre regard ne manque pas un grand autel principal en marbre blanc du Rajasthan, derrière lequel, nous voyons un grand tabernacle en marbre avec une niche où est installée la statue de Notre Dame de Grâces. Au dessus, au pediment, il y a trois lettres 'MRA' indiquant 'Maria Regina Angelorum' qui veut dire 'Marie Reine des Anges', à laquelle est consacrée la basilique. Une croix dorée culmine toute cette structure. Au dessus, nous voyons la voûte de la grande coupole principale qui nous renvoie au style renaissance. Derrière cet autel se trouve la sacristie où sont abritées les reliques de la Sainte Croix et des saints Paul, Thomas et François Xavier, offertes par le Pape Grégoire XVI. Le plancher aussi est en marbre blanc et noir. Dans la petite salle à côté de l'entrée se trouvent le tableau de la bégum elle-même. Autre fois, ce bâtiment sacré était une cathédrale et c'est en 1961 le Pape Jean XXIII la désigne une basilique.

Encore une grande structure érigée par cette dame illustre et construite en 1835, est son propre palais à Sardhana. L'architecte aussi de ce palais est le même Anthony Reghelini. Aujourd'hui converti en "St. Charles' Inter College", cet immense palais est un exemple d'une construction à l'européenne, au moins à la façade. L'entrée principale du palais est du côté nord mais aujourd'hui on n'utilise pas cette entrée. Actuellement nous entrons dans le campus du 'college' du côté latéral de ce palais, d'où on a une vue impressionnante de la façade de ce bâtiment large. Un grand escalier bien élargi accueille le visiteur et le mène au rez-de-chaussée qui se trouve sur un socle assez haut. Là, le visiteur se trouve dans une véranda dont le plafond est soutenu par une colonnade de six colonnes et deux pilastres ronds et cannelés à l'européenne. Au mur, six portes qui s'ouvrent dans des salles pour y entrer sont flanquées des pilastres plats et toujours cannelés et surmontées d'arches romaines. Au milieu, au dessus des six portes nous ne manquons pas de remarquer aujourd'hui deux

grands tableaux, l'un de la bégum Sombre alias Samru et l'autre celui de l'architecte Anthony Reghelini. Au dessus, nous avons le premier étage avec la même colonnade. Après la mort de la bégum le 27 janvier 1836, son domaine, son fief est annexé par les Anglais. Mais ils ne touchent pas à ses biens privés. Après sa mort, son palais passe à son héritier. En temps voulu, le diocèse catholique d'Agra l'achète et le transforme en une école. En 1910 cette école est renommée comme 'Anglo – Vernacular Middle School' et finalement en 1951 cet établissement devient un 'college'.

Ce n'est pas tout. La bégum reste toujours dans les petits papiers du 'souverain' mogol. Le 'souverain' mogol ou 'le roi de Delhi' Akbar II, le deuxième fils de Shah Alam II, donne un terrain dans la ville de Delhi à la bégum quand il monte sur le trône de Delhi en 1806. Elle fait construire encore un grand palais, cette fois à Shahajahanabad, la 'Old Delhi' d'aujourd'hui. Ce palais est l'un des premiers bâtiments coloniaux de Delhi. Il est situé pas loin de 'Chandani Chowk'. Ce palais avait un grand jardin, qui n'existe pas aujourd'hui et sur l'emplacement duquel on trouve un grand marché. La façade de cet immense palais est remarquable par les colonnes massives cannelées à l'européenne. Ces colonnes ont des chapiteaux uniques. Ces colonnes sont façonnées avec un mélange intéressant des deux styles, Corinthien et Ionique, ainsi 'composite'. De l'extérieur, au toit de la façade, on voit même aujourd'hui, les lettres 'Lloyd's Bank Limited'. Cette banque occupait ce bâtiment jusqu'à 1922. En 1922 il redevient un domicile privé, acheté par Seth Bhagirath. Et désormais, ce palais est connu comme 'Bhagirath Palace'. Quand on atteint le rez-de-chaussée en montant un grand escalier, nous sommes dans une porche spacieuse. Là, on voit des portes au mur avec des frontons surbaissés au dessus. Le plafond est en briques. Il est divisé en petits rectangles concaves. La partie intérieure, aujourd'hui, est totalement altérée en petites boutiques. Un aspect important de ce palais est que c'est dans ce palais même que les Anglais mettent le dernier mogol Bahadur Shah Zafar, dont le domaine ne reste plus que 'Shahajahanabad' ou presque seulement 'Old Delhi', comme prisonnier suivant les événements de l'année 1857.

Encore un monument, quoique petit, mais à l'européenne et lié à la bégum, et encore ayant une connexion française, est un monument funéraire. Il se trouve à Gurugram, dans l'état de Haryana. Ce monument est en style typique d'une construction funèbre verticale comme une grosse et haute colonne carrée qu'on trouve dans des cimetières coloniaux en Inde. Il est dressé sur une grande plate-forme à trois niveaux. C'est un tombeau d'un officier militaire français dans l'armée de la bégum. La plaque funéraire fixée nous dit que c'est érigé en mémoire de 'major' Jean Etienne qui était né à Bordeaux, France. On apprend aussi qu'il est mort à l'âge de 75 en 1821. Construit en briques, ce monument aujourd'hui n'est pas en bon état.

Conclusion

Quoique moins connue, la Bégum Farzana alias Joanna Sombre alias Samru est une dame indienne très dynamique. Souveraine d'un fief, elle est très pratique, débrouillarde, ingénieuse et semble d'être ambitieuse. Elle monte l'échelle de succès rapidement et sait comment s'y installer. On la voit comme une danseuse courtisane au début et s'installant sur le trône d'un fief, sur la position de chef d'une armée comme culmination. Du commencement, à travers sa vie et au moment où elle est sur l'apogée, soit dans sa vie privée soit professionnelle, elle est toujours en contact avec des Français. En effet, c'est grâce à un mercenaire français, qu'elle escalade ces grades pour arriver à sa position élevée. Comme la suprême de son fief

et de son armée, et aussi grâce à son habilité, elle est restée couronnée de succès partout, soit chez les Mogols, soit chez les Anglais en Inde et sans manquer dans la vie religieuse aussi. Cette grandeur lui permet de construire de grandioses bâtiments en style européen qui était courant et à la mode à l'époque. On découvre ainsi, que la personne et la vie soit personnelle soit politique soit religieuse ou bien soit professionnelle de la Bégum Samru reste une des uniques et pleine d'événements dans la fin de la période médiévale et début colonial de l'Inde.

Références

1. Ma visite personnelle à tous ces sites.

Français :

2. D'Souza Florence, Quand la France Découvrit l'Inde, les écrivains-voyageurs française n Inde (1757-1818), L'Harmattan, Paris, 1996.

Anglais :

3. Auteur anonyme, Sardhana, its Begum its Shrine its Basilica, Basilica of Our Lady of Graces, Meerut, 2009.
4. Lucy Peck, Delhi a Thousand Years of Building, Lotus Collection Roli Books, New Delhi, 2016.
5. Sengupta Nitish, Land of Two Rivers, Penguin Books, New Delhi, 2011.
6. Sharma Y.D., Delhi and its Neighbourhood, Director General Archaeological Survey of India, New Delhi, 2001.

Marathi :

7. Jadunath Sarkar translated by Dr. S.G. Kolarkar, Aurangzeb India Under Aurangzeb, Diamond Publications, Pune, 2006.

Transcultural Negotiation and Formation of Identity in the Theatre of Diaspora: Reading Ketaki Kushari Dyson's *Night's Sunlight*

Siba Sankar Mohanty & Shrabanti Kundu

Abstract

The process of transculturation involves the decentralisation of the singular existence of the culture of origin and acculturation in the place of residence. Exploring the development of diasporic sensibilities marks the heterogeneity of national, cultural and ethnic identity. It further presents the idea of globalisation, where the interconnectedness of culture takes the form of transcultural affiliation. The theatre by migrant groups, of which *Night's Sunlight* is an example, evolves in due time according to the changing patterns of migration. Further, the theatre of diaspora implements inter-cultural techniques to represent their concern and experiences. The cultural narrative in this play deliberates the discourse of negotiation and assimilation in the country of residence. Here in this paper, the main concern is introducing theatre in relegating the diaspora studies. Identity as the reflection of a heterogeneous globalised scenario proposes a notion of fluidity for the national boundaries. Thus, this paper analyses the transcultural negotiation reflected in Ketaki Kushari Dyson's play *Night's Sunlight*. The analysis engages with the issues of identity formation, cultural conflict and the hyphenated existence of second-generation migrants.

Keywords: Diaspora, Transcultural, Identity, Assimilation, Second-generation.

Introduction

Migration remains a fundamental part of human existence and inquires the multiple associations of identity and culture. With time the pattern of migration evolved from necessity to forced and ultimately to a voluntary one. The postcolonial migration to the west establishes a new dimension of national identity. In contrast to the classical understanding of migration, the new migration comprises integration, association, adaptation and assimilation. This transnational belonging of the migrant nurtures the discourse of transcultural affiliation, where intercultural participation creates new belongings. Simultaneously the changing attitude towards belonging promotes the pluralistic perception of culture and identity. As the transgression of national boundaries implies the shift in an individual's identity, the cultural perception of immigrants never remains a static presence as they explore the dimension of language to articulate their experiences. The journey from individual to the collective consciousness of the diaspora finds the artistic expression in the literary representation. One of the mediums of representing migrant consciousness is the theatrical representation of diaspora, which can communicate with the migrant population and people of the host country. Thus, this study analyses the transcultural negotiation represented in Ketaki Kushari Dyson's play *Night's Sunlight*. The issues of cultural conflict, identity, generational problems of migrants are essentially focused here. The theatrical representation of migrant

communication with the cultural, linguistic and ethnic differences in the foreign stage is also a subject for consideration in this study.

The Transcultural Dynamics

The word transculture suggests the extension of human experience across cultures. The affinity encompassing different cultural elements help structure new forms of identities. The process of transculturation simultaneously involves the decentralisation of the singular existence of the culture of origin and acculturation in the place of residence. The assertion of difference thus promotes the transcultural presence of diaspora. The term transculture suggests a passage of cultural encounter from collective to the individual level, which takes the diasporic discourse from a macrocosmic conception to the microcosmic understanding of identity. Accordingly, Nicholas Mirzoeff, a cultural theorist, mentions that “transculture offers a way to analyse the hybrid, hyphenated, syncretic global diaspora” in which the individual existence of migrants claims the identity (127). Exploring the development of diasporic sensibilities marks the presence of heterogeneity of national, cultural and ethnic identity. It further presents the idea of globalisation, where the interconnectedness of culture takes the form of transcultural affiliation. Moreover, the contemporary understanding of transculture, which can move beyond the periphery-centre dichotomy, refers to the assimilation and fusion of old and new culture. Thus, Bernd Peter Lange and Dirk Wiemann, in the article “Transcultural Britain: An Introduction”, suggest that “transculturality ... does not have to be minoritarian diasporic, or dissident, but rather is a constitutive feature of the culture at large” (6). The constant involvement of diaspora thus formulates the change in perceiving culture and identity.

To enquire upon the formation of identity and cultural affiliation of the diaspora, the theory of transculturality provides conceptual understanding. The complexities and flexibilities of transcultural identification approach the in-between positionality of the migrants. The paradigm of transcultural correlation suggests the negotiation of hybrid cultural identity, which reflects the diversity of language and cultural practices. The individual agency of the diaspora encompasses the influence of an explicit socio-cultural environment. The changing attitude towards migration and culture is also represented in the play. Thus, the theatre by migrant groups, of which *Night's Sunlight* is an example, evolves in due time according to the changing patterns of migration. The diaspora communities thus not only reflect on the ethnic conflict in the host country in their writing but also deal with the inter-community issues among themselves.

The experience of more than one culture of the migrants refers to as transcultural encounters. The word transculture suggests an in-between condition of a person who experiences two or more cultural impacts. The discussion of diaspora articulates transcultural association in the context of sociability of the migrants in the new land. The difference of cultural belonging and practice with the current country of residence creates an in-between space for the migrants. It presents a contact zone of cultures, which provides a space for the migrant people to help them articulate their existence in the global culture. Thus, Martin Baumann, in the article “Diaspora: Genealogies of Semantics and Transcultural Comparison”, rightly points out that “transcultural comparison importantly applies to delineating the triangular relationship of diaspora group, (former) ancestral homeland and country of present residence” (330). The implementation of that diasporic space in the canon of literature brings the discourse of

cultural influence upon the individual subject. Even the theatrical representation of diaspora coping with this space is also an important aspect to deal with.

Theatre as an audio-visual mode of representation has a specific advantage of enacting before the audience, who gets to know the diasporic concerns that have a common ground of active/passive experience. Thus, the development of the theatre of diaspora has a wider socio-cultural dynamic. With the migration of different groups of people, a variety of cultures, languages, and practices encounter each other, and a kind of interchange and hybridity come into prominence. Even in some cases, to establish the cultural identity, many migrant groups started performing plays in their native languages. A parallel practice of adopting native text for the foreign stage also come into prominence. Therefore, the theatre of diaspora implements inter-cultural techniques to represent their concern and experiences. Ketaki Kusari Dyson's *Night's Sunlight* presents the transcultural association of diaspora through the portrayal of cultural differences.

Interweaving Contrast

Night's Sunlight, translated from Bengali *Rater Rode* by Dyson herself, depicts a drawing-room discussion of a Bengali migrant family in the United Kingdom and a visitor from 'Calcutta' professor Obhimonyu Chaudhary (Obhi). Obhi, on his way to the USA, pays a surprise visit to his friend Adityo and Deya. Coincidentally Adityo is not in the UK as he travels to his home for professional and personal reasons. Deya's daughter Shikha and her friend Rudy and aunt Bibi welcome Obhi in the absence of the hosts. Deya soon returns from the hospital after having a vasectomy and joins the discussion. Though it does not contain much action, the play presents the diasporic consciousness and plethora of several other talks through communicating the difference and transcultural existence of migrants. The conversation among the characters brings forth various dimensions of transcultural negotiation. The impact of intercultural contrast weaves the identity of the migrants. The aspects of identity, memory and home structure the hyphenated existence of diaspora in this play.

The interchange among nations impacts theatre studies as different cultural elements are inserted and moulded into the postcolonial theatre, the intercultural theatre and the world theatre. Apart from the amalgamation of different forms and techniques of theatre, the inter-connection brings cultural association and difference into the theatre practice. The homogeneous idea of culture gets intermixed with the rapid increase of migration. *Night's Sunlight* as a tell of migration narrates the contrasting existence of the diaspora community that encounters socio-cultural differences in the host society. The sudden visit of Obhi in the Bengali migrant household itself represents the contrast. Obhi, a professor of English, believes in Western culture and practice whereas, on the contrary to him, Shikha, a second-generation migrant, practices her homeland culture and tradition. Shikha's upbringing in the UK comprises the values of both cultures. Her interest in knowing different languages, cultural emblems, and histories make her an embodiment of transcultural identity. The question of belonging of the characters like Deya and Shikha marks further contrast. Apart from the generational gap, both perceive culture from a different perspective. Deya's understanding promotes her association with home. Whereas Shikha consciously engages with both cultures and demarcates the meaning of home. Shikha's proclamation of home

amalgamates the global and local. With her inquisitive nature, Shikha answers Obhi's enquiry regarding her present whereabouts with all knowledge of the world. She says:

News? You want to hear the news? Where does one start? The Rushdie affair, Tienanmen Square, amazing pictures of Neptune from Voyager Slipping and sliding of the earth ... Then in India the introduction of the worship of bricks and the fall of Rajiv Government. In Eastern Europe a revolution ... In Panama the fall of the Dictator-in-Residence. (Dyson 2)

Shikha here mentions different incidents around the world to create the reference of global belonging. Shikha thus symbolises the transgression of national and cultural boundaries. Further, her knowledge in different languages like Bengali, Sanskrit and dominant English also reflects the transcultural engagement of second-generation diaspora. Not only Shikha but also Rudy reflects the characteristics of multiple associations. Dyson represents Rudy having both German and Bengali parentage addresses the transcultural weaving of belonging. Shikha, thus, mentions that Rudy "speaks very correct Bengali, you know. He is even learning a little Sanskrit from Aunt Bibi" (3). Inculcating culture through learning different languages presents through the characterisation of Shikha and Rudy. Dyson develops the sense of belonging in this play by representing cultural associations of the diaspora in the form of 'elective belonging', which refers to the "senses of spatial attachment, social position, and forms of connectivity to other places" (Savage et al. 29). Bibi makes the two aware of their ancestral land. She also teaches them Bengali and Sanskrit languages of their land of origin. Most importantly, Shikha and Rudy, despite rejecting the traditional practices from the homeland, embrace their duality of existence, which help them to identify contrast in their existence as the diaspora.

The cultural history and identity of nations travels with the people from one place to another and generate a hyphen into the essence of migrants. Thus, comes the question of representation, where the 'hyphen' impacts the narrative. Therefore, the theatre practice by the migrant communities is a kind of exploration of different cultural forms. So 'what' is being represented in the theatre of the diaspora cannot simply be answered instead explored as an enactment of the human experience of 'home' and 'other'. The mutability of cultures is in a way celebrated through the plays written by the migrant playwright. The space in the theatre of diaspora is associated with the socio-cultural boundaries and engagement, whereas Brah suggests,

multiple subject positions are juxtaposed, contested, proclaimed or disavowed, where the permitted and prohibited perpetually interrogate, and where the accepted and transgressive imperceptibly mingle even while these syncretic firms may be disclaimed in the name of purity and tradition. (205)

Thus, *Night's Sunlight* as a 'diaspora theatre' addresses the home and migrant's cultural lineage and represents a dialogue between home and the host nation.

Moreover, in the argument over diaspora and space, there resides the human experience, which is represented in different genres of literature like poetry, novel, short story and autobiography and epitomises in audio-visual mediums like cinema and theatre. Here in this paper, the main concern is to introduce theatre in relegating the diaspora studies. In the play, characters like Bibi and Deya are closely attached to the land of residence and pass cognizant ground of chronicles about their arrival and settlement to the next generation. Their effect of communicating the historical and geopolitical consciousness to Rudy and Shikha

signifies a relational sense of place through deliberate nurturing of commonplace within the cross-road of culture. Rudy and Shikha acquire knowledge about their parent's homeland through the narratives. The lack of first-hand knowledge about their place of origin marks the contrast in their sense of hyphenated belonging. Second-generation migrants suffer from a tension between actual belonging of nationality to that of the nurturing of emotional bond for their parent's place of birth. Thus, *Night's Sunlight* represents the construction of understanding of home through difference. Dyson through the mother daughter relation reflects the dealing of transnational space across generations. Further, the cultural emblem of geo-political locationality perceived through Obhi and Rudy suggests the transcultural interweaving of personal and global space.

Negotiating Identity

Cultural identification, an important aspect of diasporic identity, emphasises the negotiation in the country of residence. The contrast in promoting conscious discrimination encourages an analytical perspective towards host society and culture. In this play, the presence of Shikha and Rudy represents the hybrid identity as the result of transcultural affinity. They, being a citizen of the United Kingdom, possess the British national identity. Apart from that, they mark themselves as Bengali. They inculcate dual cultural identity, which proposes an in-between space to nurture difference. Their positionality in the diasporic space is synonymous with Salman Rushdie's 'translated man' (17). Shikha and Rudy illustrate the cross-cultural and cross-national existence of second-generation migrants. Rudy, who is "half-German, half-Bengali. Father Bengali, mother German" (Dyson 3), reflects the multidimensionality of identity. This constantly evolving notion of identity suggests harmony within the existence of difference. Thus, Rushdie points out, "it is normally supposed that something always gets lost in the translation [migration]; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained" (17). Thus, *Night's Sunlight* presents the complex formation of identity that emerges out of an amalgamation of different cultural elements. The second-generation transcultural affinity marks their hybrid as well as hyphenated identity. Rudy reflects hybridity as he is a by-product of the unification of culture. The idea of hyphenated existence is exemplified through Deya, Bibi and Shikha, who bears the dual belonging in both the host and the homeland. Dyson engages with the idea of home to reflect the diasporic identity of the characters.

Both Rudy and Shikha, as second-generation migrants, are aware of their in-between position. The play presents a strategic dealing of identity and belonging through the portrayal of Shikha. During their conversation, Shikha enquires about the future generations of diaspora, who mark their presence in the globalised world through their transcultural identity. She says to Obhi- "What about us? ... Rudy and me? Don't you want to know the younger generation? Aren't we supposed to be the future of the world?" (Dyson 3). It represents that Shikha is well aware of her hyphenated existence and shows her knowledge about the engrossing power of migration as the future of the world. On the one hand, their purposive identification inherits the tradition and, on the other, neutralises the problem of national identity. Shikha and Rudy both believe in inevitable change as part of identity formation. Dyson here uses the metaphor of 'rust disease' to present the fluidity of identity. Shikha defines the cure of the Rust disease, which affects the roots of plants, as she says, "to prevent rust from settling, move the mint bed each spring to a fresh place. In severe cases give hot water treatment.

Take ‘root’ up as for replanting. Carefully remove all above-ground portions; wash free of soil and then place in warm water at 110 degrees Fahrenheit for 20 minutes” (Dyson 6). The process of uprooting provides the plants with a new beginning. Likewise, the diasporic positioning of individuals in a new place reflects the dynamicity of identity and belonging. Rudy also mentions that it is better to experience the detachment from the land of origin to have a renewed vision of existence because “archaic belonging marginalises the present of the ‘modernity of the national culture’” (Bhabha 239). The play provides the understanding of transcultural identity beyond the conventional consideration of diaspora in the context of nostalgia and memories of the past. The play reflects the constructive reflection of memory of home, which formulates the transcultural identity of both the first and second-generation diaspora.

The cultural narrative in this play deliberates the discourse of negotiation and assimilation in the country of residence. Ketaki Kushari Dyson, a resident of the UK after she migrated from Kolkata in the last century, epitomises the diaspora and transcultural affiliation. She nurtures the language and culture of her homeland as her writings are published in both English and Bengali. Her creative endeavour in her mother tongue shows her emotional connection with the home. She considers Bengali as her first language, just like Deya and Bibi, who transmits their linguistic knowledge to the next generation. Dyson also balances her existence between home and host through her writing and regular visit to her ancestral home. Dyson uses the diasporic in-between pace to utilise the knowledge pattern of the globalised world, where nothing bears the mark of local rather than creates a conscious global engagement. From a distance, her characters can have an objective understanding of home.

Identity as the reflection of a heterogeneous globalised scenario proposes is a notion of fluidity for the national boundaries. This theatrical representation of diasporic identity suggests the prospect of change and progress. The presence of Deya and Shikha, the mother and the daughter, accounts for the tangled discourse of ‘roots and routes’ (Clifford 4). Deya, as the bearer of her homeland culture, transmits it to her daughter. Deya’s ancestral roots travel with her to the geopolitical boundary of the west and further decide the routes of the future generation. Dyson’s representation of the second-generation diaspora navigates their route towards their ancestral home. Rudy and Shikha both develop knowledge about their home and mark their return to the roots by inculcating transcultural affinity with the homeland. Rather than proposing a deterritorialisation of identity, *Night’s Sunlight* suggests a negation between the physical belonging to the place of residence and emotional connection with the place of origin.

Conclusion

Representation of cultural conflict encourages the transcultural affinity of migrants. Dyson addresses different dynamics of transcultural negotiation in her play. However, culture has its movement which cannot be restricted with the nation-state boundaries. Therefore, inevitably one culture influences the other. Transcultural writing pronounces somewhat transmission of practices and exchange of thoughts between varied cultural groups. Even the play *Night’s Sunlight* encourages discussion between the dominant and minority, centre and margin. Both transcultural negotiation and formation of identity for Dyson create a uniform outlook in the play that substantially talk about the citizen of the world transcending the national boundary. The play represents Rudy and Shikha as conscious individuals, who despite of

their lack of first-hand experience of homeland, nurture the transcultural affinity through practising the language. Their considerate participation reflects Deya and Bibi as the cultural bearer, as they transmit the homeland culture to their next generation. Dyson also looks at the multiple belonging, in situating her narration in a true sense of transnational bodies of people who are more than just national citizens. The dual belonging, one in physical and the other in mental dimension work with a combination of values for both the culture and its essence. Thus, Dyson's character sketches appear relatable and her understanding is a voiced presence of the migrants.

Works Cited

1. Baumann, Martin. "Diaspora: Genealogies of Semantics and Transcultural Comparison". *Numen*, vol.47, no.3, 2000, pp. 313-337. *JSTORE*, doi:10.1163/156852700511577. Accessed 4 June 2021.
2. Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2010.
3. Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge, 2005.
4. Clifford, James. *Routes Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997.
5. Dyson, Ketaki Kushari. *Night's Sunlight*. Virgilio Libro, 2000.
6. Lange, Bernd Peter, and Dirk Wiemann. "Transcultural Britain: An Introduction". Vol.15, no.1, 2008, pp. 3-10.
7. Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, 1999.
8. Savage, Michael et al. *Globalisation and Belonging*. Sage Publications, 2005.